

“Contar cómo se hace una novela y no filosofar o historiar” – Aproximaciones (meta)literarias a la prosa de Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno puede ser considerado un autor clásico, figura “ejemplar” de la literatura española del siglo XX, y también un nombre muy destacado en el terreno de la filosofía, sobre todo en el ámbito del existencialismo. Por consiguiente, varios investigadores se han ocupado de su filosofía mundialmente. Del mismo modo, también encontramos referencias a Unamuno en las obras filosóficas húngaras. Parece que su literatura se interpretó durante mucho tiempo sobre todo desde este enfoque ontológico-existencialista sin intento de separarla en casi ninguna medida de su concepción filosófica. Mientras en el caso de la crítica literaria española se observa un cambio fuerte respecto a este asunto, parece que la húngara, a excepción de unas aportaciones muy sugerentes, empero pocas (Faix, 2001; Báder, 2020, por ejemplo), parece contentarse con este acercamiento filosófico hasta hoy día (Csejtei, 1986, entre otros).

El presente trabajo, como lo indica la cita en el título, procura iluminar la relevancia de una aproximación fundamentalmente textual y literaria a la prosa unamuniana. Con el objetivo de llegar hasta este análisis, primero se requiere reflexionar sobre las literaturas especializadas española y húngara. Después, quisiéramos ofrecer un enfoque fuertemente narratológico a través del análisis e interpretación de dos textos de Unamuno, *Cómo se hace una novela* e “Y va de cuento”. El objetivo de este análisis es mostrar que un punto de partida “formal” tal vez pueda aportar novedades a la interpretación de la obra de Unamuno.

Contenido-forma y algunos términos fundamentales

La filosofía unamuniana se basa, en líneas generales, en la oposición de la *razón* y la *fe*, lucha con la que se enfrenta el ser humano. La mejor manifestación de esta idea la hallamos en tres obras fundamentales de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, *La agonía del cristianismo* y *Del sentimiento trágico de la vida*, en las que formula una posición muy cercana a la filosofía de Kierkegaard, pero también a la de San Pablo o San Agustín (García López, 554). Se percibe una especial relación con las consideraciones de Kierkegaard, sobre todo en cuanto a su “postura religiosa antirracionalista –de evidente filiación luterana– y su sentimiento trágico de la humana existencia” (García López, 554). Se trata pues, de una lucha ontológica del ser

humano en la cual se confrontan la conciencia sobre la mortalidad, la razón; y el anhelo, el deseo por vivir, o sea, la fe (García López, 554). Unamuno procura encontrar un camino medio: la fe debe ser “acompañada” por la razón, además, necesita ser “proactiva”, creadora, pero también es agónica, en lo que se refleja muy bien la concepción unamuniana de la vida: “ser es una conciencia personal, ser es serse, pero en un sentido dinámico, activo: ser también es hacerse” (Shaw, 83).

Estos son, por tanto, los fundamentos del pensamiento filosófico unamuniano. Es esta la concepción existencialista de la cual parte la crítica que se aproxima a su obra desde el enfoque filosófico. No obstante, este acercamiento amenaza con la atención privilegiada, a veces con la preferencia exclusiva del contenido, de lo temático. Basándose en esta aproximación, uno puede caer en la tentación de explicar toda la forma a partir del contenido filosófico. Este trabajo, en cambio, tiene como objetivo partir de la *forma* (lo fundamentalmente textual) y de ella deducir y formular conceptos sobre el contenido.¹ La atención centrada en la forma no equivale necesariamente a un acercamiento estructuralista y tampoco significa que el contenido temático se pierda en nuestra interpretación. En cambio, quisiéramos razonar que, si partimos primero de la forma, posiblemente podamos llegar a un sentido más profundo del significado del texto y tal vez entender el porqué de la curiosa manera de escribir de la obra unamuniana.

Ahora bien, ¿qué entendemos por “forma” exactamente? Últimamente parece haber surgido un aspecto que se acerca a los textos unamunianos mediante el análisis del lector (implícito) y del autor (implícito), un punto de vista que también se vincula con el fenómeno de la metaficción y de la autoficción. Esta aproximación, que, pues, parte de aspectos poéticos o formales, no solamente es nueva dentro de las interpretaciones de la obra unamuniana, sino que, siendo aparecida aproximadamente en los años 80, también se considera bastante reciente en general en la teoría literaria (Waugh, 2). En el momento de analizar la obra de Unamuno desde estos aspectos se requiere aclarar qué es lo que entenderemos por “metaficción”, “autoficción”, autor y lector “implícitos”– aspectos que, naturalmente, están estrechamente vinculados tanto con el contenido y como con la forma de los textos literarios.

¹ Por supuesto, no queremos afirmar para nada que últimamente no hayan surgido o no hayan podido surgir obras críticas que hayan partido de la *forma* (tal y como nosotros lo proponemos), pero parece que la corriente principal, sobre todo en el caso de las primeras críticas, optó por la explicación filosófica y, por tanto, “temática”.

Parece oportuno seguir el concepto de Patricia Waugh sobre metaficción por su tangibilidad. La autora explica sus ideas acerca de la cuestión de la siguiente manera:

“Metaficción es el término dado a una escritura ficcional [*fictional writing*] que de manera consciente y sistemática dedica atención a su estado como un artefacto con el objetivo de plantear cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad. Al brindar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción.” (Waugh, 3)²

La metaficción buscará, pues, la sutil línea divisoria entre ficción y realidad, o, en líneas aún más generales, intentará explicar cómo se hace ficticio o ficcional un texto y por qué. Waugh usa varias veces la palabra *self-consciousness* (‘conciencia de sí mismo’) que parece ser un término muy ilustrativo: se trata de que el autor reflexiona sobre su propia obra, sobre el proceso de creación. Siguiendo a Saussure, el acercamiento de Waugh conduce hacia el término “metalenguaje”. Según su lógica, el metalenguaje será una lengua que funciona como *significante* de otra lengua, y esta última se convierte así en su significado, generando un proceso que, en el caso de la literatura, culmina con el acto de escribir. Este “acto de escribir”, por tanto, enseñará “consistentemente su convencionalidad”, mostrará de manera explícita y abierta su condición de “artificio”, y, de esta manera, explorará “la problemática relación entre vida y ficción” (Waugh, 4).

Waugh también toma en consideración la problemática de la categorización o definición del género *novela*. Basándose en Mijaíl Bajtín, argumenta que en la novela realista, el problema del “lenguaje y de las voces” que presenta el lenguaje de la ficción se resuelve “aparentemente con la subordinación de estos a la voz dominante del autor omnisciente y providencial” (Waugh, 6).³ No obstante, la novela metafictional rechaza esta “resolución” y jugará justamente con este “problema”, y, por lo tanto, “revela la identidad fundamental de la novela como género”,⁴ lo cual puede ser un acercamiento muy útil en el caso de textos metanarrativos tan complejos como “Y va de cuento” o *Cómo se hace una novela* (Waugh, 4).

² Toda traducción es nuestra. En el texto siempre aparecerá la versión traducida, en la nota de pie se indicará la versión original. “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

³ “The conflict of languages and voices is apparently resolved in realistic fiction through their subordination to the dominant ‘voice’ of the omniscient, godlike author”.

⁴ “[...] reveals the basic identity of the novel as genre”

La metaficción tiene lazos fuertes con la autoficción. Sin embargo, cuando se trata de autoficción, es imprescindible ocuparse también del papel del autor. Parece idóneo acudir a la explicación de Jörg Schönert quien afirma lo siguiente: “El autor (real o empírico) puede definirse en sentido estricto como el creador intelectual de un texto escrito con fines comunicativos” (Schönert, 1).⁵ Schönert hace una observación muy importante que tal vez podamos definir como “la gran innovación” de la crítica literaria del siglo XX. Esta es la distinción entre el autor “real” (o sea, biográfico) de las “instancias mediadoras”⁶ que están en el texto (Schönert, 1). El autor implícito será de alguna manera un enlace entre las dos esferas. En efecto, según la argumentación de otro investigador, Wolf Schmid, será “la imagen del autor contenida en una obra y constituida por las propiedades estilísticas, ideológicas y estéticas para las cuales se pueden encontrar signos indexicales en el texto” (Schmid, 161).⁷ Por consiguiente, el autor es cada signo textual que haga alusión a algún creador “detrás del texto”, pero que no es el autor biográfico como tal. En este entorno surgirá el término *autoficción*, que se origina de Philippe Lejeune. Lejeune ofrece la definición más acertada del fenómeno: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Faix, 2013, 133).⁸ Dóra Faix se ocupa del fenómeno en un trabajo suyo partiendo del concepto de Lejeune y llama la atención sobre las ideas del teórico francés acerca de “la identidad de autor y narrador, así como entre narrador y personaje principal” que son fundamentalmente importantes para tratar la cuestión (Faix, 2013, 133). La autoficción, pues, va “más allá” que la metaficción: no solamente se trata de una reflexión sobre el texto mismo, sino también sobre el papel creador del autor del texto.⁹

⁵ “The author (real or empirical) can be defined in a narrow sense as the intellectual creator of a text written for communicative purposes.”

⁶ “mediating instances”

⁷ “[...] the author-image contained in a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text.”

⁸ La cita de Lejeune es traducción de Dóra Faix al español que aparece en su estudio “La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura” (2013).

⁹ A continuación, utilizaremos estos términos (“metaficción”, “autoficción”, “autor implícito”) en el sentido de estas observaciones que acabamos de exponer.

Unamuno en el ámbito crítico hispánico¹⁰

“(...) toda su obra no es sino eso: declaración acerca de sí mismo” – argumenta Zambrano (Zambrano, 92) en uno de los primeros acercamientos críticos a la obra de Miguel de Unamuno. Se trata del libro de la filósofa e intelectual María Zambrano, publicada por primera vez en 1942 bajo el título *Unamuno*. Zambrano nos ofrece una interpretación profundamente filosófica en su trabajo, pero sus observaciones son a veces tan acertadas que su libro incluso se podría considerar un antecedente casi directo de las corrientes más nuevas de la crítica.

Al menos, eso es lo que se ve en el capítulo titulado “Unidad de la obra de Unamuno” donde ofrece una perspectiva muy interesante sobre la actividad literaria de Unamuno. Zambrano parte de la idea de que la obra de Don Miguel es *uniforme* y *multiforme* a la vez. Le ofrece al lector una explicación platónica sobre la unidad, partiendo de la premisa de que “la unidad precede y es de distinto orden a la cosa que se engendra” (Zambrano, 73). Explica que hay al menos un aspecto común en todos los textos unamunianos: un espacio muy cerrado que condiciona la existencia de los personajes. Este espacio, como argumenta, se percibe mediante “la temperatura, la tensión, y, especialmente, el ritmo” (Zambrano, 73) que se siente en las obras del autor vasco y que son creados, definidos por la “pureza originaria de la unidad flotante por encima de la obra concreta” (Zambrano, 73). Pues esta “pureza” será lo que crea un mundo en el fondo de la obra concreta, prácticamente se corresponderá al papel de la Musa, como ella es, “en último término, la unidad de cada género artístico” (Zambrano, 73). Esta inspiración, naturalmente, precede a la obra, por lo cual influye en los pensamientos del autor, y de ahí que Unamuno vaya a ser “poseído” por sus propios personajes antes de que estos nazcan (Zambrano, 73–74). Tal y como se observa, partiendo de las raíces de la filosofía platónica, hemos llegado hasta la relación que hay entre el autor y su obra, y entre el autor y sus personajes, tema que vamos a tratar durante nuestro análisis de los dos textos escogidos con la ayuda de los conceptos bajtinianos. Se trata de una aproximación que sigue siendo filosófica, pero que

¹⁰ A la hora de examinar la literatura especializada española sobre Unamuno, hemos de reconocer que en este trabajo no poseemos suficiente espacio para enumerar y analizar minuciosamente todo lo que se ha escrito con respecto al tema, de este modo, en este capítulo, se detallarán unas obras que consideramos fundamentalmente importantes para entender la problemática del presente trabajo. En lo que sigue, la crítica se revisará cronológicamente y por eso es oportuno empezar por una de las manifestaciones más tempranas que hemos encontrado, no obstante, en caso de haber querido examinarla según el desarrollo del pensamiento sobre la obra unamuniana (que suponíamos que existía), seguramente habríamos optado por otra obra para comentarla primero.

constituye más bien un término medio entre la interpretación del contenido filosófico y la de la forma textual.

En otro capítulo que conviene resaltar del libro de Zambrano, “La tragedia de la existencia”, la autora emplea una aproximación fuertemente existencialista. En relación con lo visto en el apartado anterior, parece posible declarar que, según Zambrano, toda creación literaria de Unamuno se explica por la lucha ontológica del escritor. La primera parte del capítulo se titula “El personaje”, lo que podría conducir a pensar que se ofrecerá un acercamiento sobre el “personaje” como fenómeno o componente literario de las obras unamunianas, no obstante, se trata más bien de un análisis o de una explicación filosófica de cómo nacieron las obras de Unamuno. En este apartado, la idea central es la lucha para existir y el intento de alcanzar el “yo verdadero” para responder a la pregunta de “¿quién soy?”, y “alcanzar, por fin, la unidad” eliminando nuestros “yos multitudinarios” (Zambrano 92–93). En este aspecto, el análisis de Zambrano no parece estar muy lejos de la explicación freudiana.

Otra perspectiva fundamental y relativamente temprana es la monografía de Arturo Barea (1959). El libro que también lleva como título el apellido *Unamuno* (curiosamente, se publicó primero en inglés [1952] y solo luego en español) trata de recorrer casi toda la trayectoria del autor mediante tres capítulos: uno que trata el “problema nacional”, otro “El sentimiento trágico de la vida” y el tercero “El poeta en Unamuno”. Esta última parte es la que parece especialmente importante desde nuestro punto de vista, ya que Barea identifica con la palabra “poeta” no solo al poeta Unamuno, sino al “autor literario”. Argumenta que “era un poeta que tenía la necesidad de crear un mundo a su propia imagen y semejanza para asegurarse a sí mismo de su «yo»” (Barea, 51). Como se observa, Barea ya identifica la problemática, el modo insólito según el cual el “yo” (narrativo o poético) se pone a hablar en las obras de Unamuno, lo cual también será fundamental para la definición de la “autoficción” como tal, sin embargo, no continúa la idea e inmediatamente relaciona esta “creación” con la “agonía”. Además, considera que Unamuno mantiene una “incesante lucha consigo mismo y con el universo”, lo cual establece “el núcleo central” de todas sus manifestaciones literarias (Barea, 51). Aunque a continuación discute la problemática de los personajes y su relación con el autor mismo concluyendo que ellos eran “meras sombras de él, porque la verdad que perseguía era su verdad personal”, Barea analiza esta relación desde el punto de vista filosófico: “sus pensamientos, su ficción y su poesía no pueden ser separadas de su filosofía” (Barea, 52). Opina que Unamuno opta por este camino para crear a sus personajes y sus obras porque es el que estaba acorde con su “filosofía personalista” (Barea, 52). Si bien, cuando revisa las obras más

importantes de Unamuno menciona el papel insólito o curioso del lector y alude al concepto complejo de lo real y lo imaginario en *Niebla*, al fin y al cabo afirma acerca de la *novela* unamuniana que “el experimento literario es un experimento filosófico” (Barea, 54–58). He aquí, pues, una de las interpretaciones filosóficas más explícitas (y más tempranas) de la crítica, que naturalmente aporta muchos pensamientos sugerentes para poder entender a Unamuno, no obstante, parece que al mismo tiempo encasilla a Unamuno y cierra las puertas a otras posibilidades de interpretación.

En el mismo apartado, Barea hace una revisión bastante exhaustiva de las obras más conocidas de Unamuno, presentado la trama de cada una de ellas y comentándolas desde una perspectiva “filosófica”. Él mismo menciona que “ha soslayado” *Vida de Don Quijote y Sancho* y *La agonía del cristianismo*, que se pueden considerar fundamentales para entender el pensamiento unamuniano sobre “la tradición espiritual española” (Barea, 79) y sobre la problemática del cristianismo, pero aún así, examinando estas obras constata, obviamente, lo que ya ha señalado al principio: que la literatura de Unamuno es inseparable de su pensamiento filosófico (Barea, 79). Además, la escritura unamuniana, según esta perspectiva, tampoco se puede separar de la biografía de Miguel de Unamuno, pues Barea establece varios paralelismos entre las interpretaciones de las obras y la vida real del autor.

Si bien seguramente podríamos encontrar ensayos anteriores que se centraran en cuestiones formales o textuales, se nota que el interés hacia una interpretación estructuralista-formalista crece con el paso del tiempo. Ya en 1970, Inés Azar en su estudio “La estructura novelesca de *Como se hace una novela*”, propone una aproximación fuertemente estructuralista (como el título lo indica). Analiza los diferentes planos o esferas que se presentan entre realidad y ficción, tratando asimismo la problemática de la lectura, para llegar al final a la siguiente conclusión: “la ficción es la íntima realidad de la realidad, su verdadera sustancia” (Azar, 205).

De manera similar, Ángel R. Fernández va a dedicar especial atención a la parte del receptor (1987). En un estudio suyo, mediante un análisis comparativo de *Cómo se hace una novela* e “Y va de cuento” indica que el lector implícito “aparece” de distintas formas, tiene diversos roles en las obras (Fernández, 327-336). Otra aportación bastante nueva a la problemática es el libro de Luis Álvarez Castro, titulado *Los espejos del yo – Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, que ya está directamente orientado hacia la cuestión del lector y de la metaficción en las obras unamunianas (2015). En la “Introducción” se desarrolla el concepto central del autor: “analizar la original concepción de las relaciones entre autor, texto y lector que se plasma en la novelística de Miguel de Unamuno, atendiendo a sus

procedimientos narrativos y sus repercusiones existenciales” (Castro, 9-10). Castro ya intenta ofrecer una vista “integradora” en el sentido de que procura interpretar estrictamente las problemáticas formales en vista del contenido filosófico y al revés. Según Álvarez, en la creación de la metaficción y de la autoficción serán elementos importantes el lector y la lucha ontológica que se muestra en los caracteres ficticios. De este modo, Álvarez también recorre en este trabajo “el reto literario y ontológico al que sus metaficciones someten al lector,” (Castro, 13-14) y comprueba que “Unamuno podría haber incurrido en un delito continuado de chantaje existencial con el fin de preservar el control hermenéutico sobre sus creaciones y neutralizar así la amenaza ontológica que representaban sus criaturas de ficción para la integridad de su yo; todo esto, no obstante, con la cómplice anuencia de sus lectores” (Castro, 13-14).

Unamuno en ámbito crítico húngaro

Es posible afirmar sin ninguna exageración que el nombre de Miguel de Unamuno aparece de manera “minimalista” en el ámbito científico húngaro en general. Hay trabajos filosóficos que tratan de él o aluden a él, pero solo muy pocos. La crítica literaria muestra una imagen aún “peor”. Una de las causas de esta parvedad que se siente en cuanto a la reflexión húngara sobre la obra unamuniana puede ser que una parte de los estudios o libros que se ocupan de él estén escritos en español, aunque a veces también tienen una versión húngara. Tal vez esta circunstancia también haya conducido a que los investigadores húngaros de la literatura “universal”, casi no conozcan en absoluto a Miguel de Unamuno.

Uno de los pocos, y, al parecer, uno de los primeros estudios escritos en húngaro que tratan de Unamuno es el de Attila Csép, el cual apareció en la revista filológica de gran prestigio de la Academia de Ciencias de Hungría, *Filológiai Közlöny*, bajo el título “Jellemábrázolás és lélekraz Unamuno regényeiben” (1962).¹¹ El estudio de Csép, pese a su temprana aparición y, de manera sorprendente en vista del camino principal por el cual optaría luego la crítica, procura ser un trabajo que aborda más o menos toda la prosa unamuniana desde el aspecto señalado en el título. Hace una revisión bastante exhaustiva de la literatura especializada y, mediante una cita de Rachel Frank, logra agarrar el curioso o insólito modo según el cual se crean los personajes en las novelas de Unamuno (Csép, 67). En un momento determinado, llama la atención sobre la problemática de que, aunque los héroes de las obras sean caracteres

¹¹ ‘Representación del personaje y del alma en las novelas de Unamuno’

individuales, “el cordón umbilical entre su existencia y la del autor no se ha cortado” (Frank, citado por Csép, 67). Se nota, pues, que aparece la problemática que la crítica posterior examinará usando términos tan complejos como “realidad” y “ficción”, “metaficción” y “autoficción”. Pero el estudio de Csép no avanza en esta línea, la problemática solo se menciona y se enfatiza desde el punto de vista existencialista, lo cual conduce a una conclusión completamente filosófica: lo que Unamuno anuncia es una representación centrada en el individuo (en el ser humano), enfatizando los “momentos decisivos psicológicos”, sin embargo, así excluye “los momentos decisivos sociales” que, en vez de debilitar, fortalecerían el impacto del texto unamuniano (Csép, 71).

En el ámbito filosófico húngaro se conoce mejor al autor vasco, puesto que Dezső Csejtei se ocupó de Unamuno en trabajos más extensos. Los títulos ya indican la perspectiva de su análisis: *A spanyol existencializmus története* (1986)¹² y *Caminos filosóficos–Philosophische wege* (con la coautora Anikó Juhász, 2013). Los dos trabajos dedican varios capítulos a Unamuno, sin embargo, ninguno de ellos abarca la trayectoria entera de Unamuno y como se ve, la segunda obra está en español y en alemán, no en húngaro. Se menciona en una medida bastante reducida la obra escrita en prosa de Unamuno y el punto de partida es el término “novela existencialista” que pone el énfasis en cuestiones metafísicas para tratar la problemática de los personajes unamunianos (Csejtei, 1986, 121–123).

Esta aproximación existencialista luego llegó a tener más “seguidores”. Gabriella Hima, investigadora destacada de la obra de Dezső Kosztolányi, también hace alusión a Unamuno y su posible influencia en Kosztolányi en el capítulo “Az egzisztencializmus irányába orientáló hatások Kosztolányi pályáján”¹³ de su libro *Kosztolányi és az egzisztenciális regény* (1992).¹⁴ Resalta principalmente el concepto unamuniano “del sentimiento trágico de la vida” que, según la investigadora, no se encontraría “demasiado lejos” de la concepción tendida hacia lo trágico de Kosztolányi (Hima, 41). Hallamos un hilo de pensamiento más elaborado al respecto en el estudio “Unamuno, Garády Viktor és Kosztolányi” de Péter Bikfalvy (1998). Este artículo pone mayor énfasis en la breve relación epistolar que hubo durante un cierto tiempo entre Unamuno y Kosztolányi. De esta manera, y mostrando paralelismos textuales, se razona otra vez sobre la posible influencia, o más bien, la similitud del modo de pensar existencialista de Unamuno y la

¹² ‘La historia del existencialismo español’. La primera parte de la obra se ocupa de la filosofía de Miguel de Unamuno, mientras la segunda con la de José Ortega y Gasset.

¹³ ‘Influencias orientadas hacia el existencialismo en la trayectoria de Kosztolányi’

¹⁴ ‘Kosztolányi y la novela existencial’

concepción metafísica de Kosztolányi. No obstante, debido a la naturaleza de la relación entre los autores, de nuevo se centra en los paralelismos “temáticos”, en esta ocasión, existencialistas.

László Scholz, uno de los hispanistas de mayor renombre, tampoco ha ignorado al autor vasco, no obstante, siendo principalmente investigador de la literatura hispanoamericana, se ocupó de él mediante la relación que pudo haber entre Jorge Luis Borges y Miguel de Unamuno. En su estudio “Fortélyok (Unamuno és Borges)” toma a Unamuno como precursor de ciertas ideas borgesianas y comprueba esta premisa a través de citas y paralelismos textuales, no obstante, también tiene en cuenta principalmente conceptos metafísicos y no tan literarios (1998).¹⁵ En otro artículo suyo, esta vez, publicado en español, pone de relieve los paralelismos teóricos entre las ideas de Unamuno y las del Macedonio Fernández, considerado “maestro” de Borges, (“El no-existente caballero [Unamuno y Macedonio Fernández]”, 1999). Otra vez encontramos aquí una comparación más bien existencialista que culmina con el propósito o “consecuencia” de la manera de crear los personajes de los dos autores. Aunque también hace hincapié en una cuestión formal sobre todo mencionando las relaciones autobiográficas que pueden aparecer en las obras de los dos escritores, “el porqué” de la representación de los personajes también es sumamente existencialista: “los dos se proponían reforzar y extender la existencia de su yo desubicado y finito justamente por medio de inexistencias literarias” (Scholz, 1999).

Como se habrá podido notar, hasta aquí la filosofía existencialista ha sido prácticamente el único punto de partida de la crítica húngara al interpretar los textos de Unamuno. No hay, efectivamente, tan sólo algunos estudios que tomen en consideración otro aspecto. En primer lugar, se podrían destacar dos artículos que cumplen este “requisito”, “Procedimientos de intertextualidad en *Vida de Don Quijote y Sancho de Miguel de Unamuno*” de Dóra Faix (2001) y “Correspondencias entre (mono)diálogo y autocrítica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo” de Petra Báder (2020).¹⁶ Los títulos ya anticipan un acercamiento diferente al de los estudios anteriormente citados.

El estudio de Dóra Faix no solo será relevante por aplicar el concepto de “narrador” a la voz (muy cercana al Unamuno biográfico) y por poner énfasis en el “carácter dialogal” e

¹⁵ Con todo eso, es importante mencionar que cita a Unamuno con respecto a su modo de expresar estas ideas – según la cual la novela es importante porque allí se pueden aplicar los conceptos teóricos de las filosofías presentadas en los ensayos –, pero la primacía recae mayormente en las similitudes y reminiscencias filosóficas (Scholz, 1998, 46).

¹⁶ Como más tarde, durante el análisis, se detallarán más las ideas que plantean estos estudios, aquí solo quisiéramos resumir por qué se pueden considerar nuevas vías de acercarse a la obra unamuniana.

intertextual del ensayo y en el procedimiento según se borran o se mezclan los roles del narrador, lector implícito, personaje –aspectos fundamentalmente narratológicos y no temáticos– sino por el hecho de que todo eso se aplique a un texto que se considera –al menos, antes se consideraba– un ensayo filosófico (Faix, 2001, 161). Un estudio unamuniano donde se pone de relieve el conflicto de fe y razón mediante un paralelismo con los personajes: la fe la representa Quijote y su oponente, la razón, Sancho. No obstante, Faix ofrece una lectura completamente diferente y se centrará en la *formulación*, la manera según la cual se expresan estas ideas en el texto. Asimismo, pasa algo muy similar en el caso del ensayo de Petra Báder. A través de la comparación de los textos de Salvador Elizondo con el “Y va de cuento” de Miguel de Unamuno se descubren similitudes entre la *formulación* de los textos, explorando el por qué o, mejor dicho, el cómo serán así los textos. Con el objetivo de responder la pregunta, en el estudio se ofrece una comparación de dos procedimientos casi idénticos, la autocrítica, por parte de Elizondo, y el (mono)diálogo, por parte de Unamuno. Los dos serán herramientas para incorporar al autor implícito en la obra, para crear un texto autoficcional y metaficcional a la vez (Báder, 41–42). Por consiguiente, otra vez se enfatiza el “cómo” frente al “qué”, o sea, el modo según se comunica el contenido y no el contenido mismo.¹⁷

Dos aportaciones fundamentalmente metaliterarias: el análisis de “Y va de cuento” y de *Cómo se hace una novela*

Las obras que trataremos de examinar se consideran “relatos” bastante insólitos, no obstante, también muy similares. “Y va de cuento”, como el título indica, es un texto breve que, para resumirlo así, trata de cómo debería ser un buen cuento. El narrador se pone a hablar de un tal “Miguel”, un escritor al que le han pedido un cuento, pero no sabe sobre qué escribir. Esta es la situación inicial después de la cual se expondrán algunos conceptos sobre el género cuentístico.

Cómo se hace una novela también indica en su título la esencia de la obra. Podría ser la pareja de “Y va de cuento”, pues trata de cómo escribir una buena novela. En este sentido, tenemos a un narrador que es supuestamente un escritor y quien comienza a desarrollar la idea a través de la historia de un “Jugo de la Raza” que una vez encuentra un libro y leyéndolo sentirá que –tal y como se le pone en el libro que lee– si lo termina, se morirá. Pero tampoco puede

¹⁷ Esta será el enfoque, el aspecto del cual el presente trabajo procura partir al analizar dos textos muy difíciles de analizar e interpretar.

dejar de leerlo. El texto se compone de varias partes que no se relacionan o solo un poco entre sí, pero lo que mejor se conecta con el título es el hecho de que el narrador muestre los pasos de elaboración de esta novela imaginaria.¹⁸

No es sorprendente, pues, que los textos sean muy difíciles de encasillar en géneros literarios tradicionales (Azar, 184). En el caso de “Y va de cuento”, basándonos en el tema y en la brevedad del texto, podríamos tomar el género del *cuento*, no obstante, y sin tener que acudir a revisiones exhaustivas sobre la teoría genérica del cuento, es fácil deducir, comparándolo con otros cuentos tradicionales, que no se parece en absoluto a un cuento. En el caso de *Cómo se hace una novela*, el desafío es tal vez aún más complejo, pero, como se detallará más adelante, sí se puede afirmar acerca de este texto es que no es una novela como tal. Por lo tanto, el lector encuentra un “caos” si se pone a leer estos textos como si fuese posibles “encasillarlos” en los géneros clásicos de la literatura.

Dos estudios ya mencionados, uno escrito por Inés Azar, otro por Ángel R. Fernández, proponen un acercamiento estructural y formal en el análisis de “YVDC” y *CSHUN*.¹⁹ En estos trabajos, toman como puntos del análisis varios aspectos que hemos mencionado en el capítulo “Contenido-forma y algunos términos”, así como cuestiones genéricas, el narrador y el autor (implícito), el lector (implícito), el héroe o la cuestión de la realidad. En el presente trabajo, intentaremos reunir estos aspectos procurando aplicarlos para las dos obras y proponiendo una nueva lectura de estas, mayormente diferente a la de los dos investigadores mencionados.

Por consiguiente, más adelante trataremos de analizar las dos obras según los siguientes seis aspectos: 1.) la cuestión del género y su relación con el título; 2.) los “niveles” de la narración, la estructuración de los textos; 3.) la voz narrativa y su relación con el autor (implícito); 4.) el papel del lector (implícito); 5.) la cuestión del héroe-personaje; 6.) relaciones entre lo real y lo ficcional, lo fantástico y lo histórico. El último punto, no obstante, no se detallará separadamente, sino en relación con el papel del lector y del héroe, como éstos serán los principales elementos compositivos de lo real y lo ficcional en los textos.

¹⁸ Para ahorrar con el espacio, vamos a seguir las abreviaciones de Ángel R. Fernández (1987): *Cómo se hace una novela* = *CSHUN*; “Y va de cuento” = YVDC. En cuanto a las referencias después de las citas entre paréntesis, como los textos se encuentran en dos tomos diferentes, las fuentes se diferenciarán de la misma manera, o sea, así: Unamuno, *CSHUN*/“YVDC”, página.

¹⁹ Ángel R. Fernández propone un análisis comparativo de *CSHUN* y de “YVDC”, pero no reúne todos estos puntos y no de tal manera como nosotros analizamos los textos, por eso, y como probablemente se verá, pensamos que la comparación tiene validez.

Observaciones sobre los títulos y problemáticas de género

En *CSHUN* quizá se manifieste aún más claramente lo que en “YVDC” también es obvio: se trata de un experimento literario. Los dos títulos en sí ya son metanarrativos, o sea, metagenéricos, empero *CSHUN* aporta todavía un interés extra en cuanto a su modo de nacimiento. *CSHUN*, ya a la hora de explicar “la razón” por la que se ha escrito, muestra un acercamiento textual: “Y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla. Es la novela de la novela, la creación de la creación” (Unamuno, *CSHUN*, 133). Se trata de una declaración fundamentalmente metaliteraria. Acudiendo a la condición de *self-consciousness* del autor en la teoría de metaliteratura de Waugh (2), se ve más que claramente que la voz narrativa es consciente de que lo que ocurre es “contar sobre cómo contar” o “contar sobre el modo de contar”.

Pero observemos un poco más los dos títulos. En ambos se menciona explícitamente el género literario del que tratan los “relatos” y, en sí, separándolos del texto, no parecen necesariamente títulos de obras literarias. En cambio, lo que vemos, especialmente en el caso de *CSHUN* es como si se refiriera a un ensayo. Para mencionar un paralelismo, conviene citar a un clásico del formalismo ruso, a Boris Eichenbaum quien escribió un estudio con un título inquietantemente similar: *Cómo está hecho El capote de Gogol* (1978). Curiosamente, Eichenbaum también usa el verbo “hacer” en vez de decir “cómo está escrito”, y destacará “el tono personal del autor”, un componente del texto que es importantísimo en las dos obras unamunianas, o tal vez hasta en su obra completa. Por añadidura, Eichenbaum argumenta en este trabajo que, si esta voz narrativa “se coloca delante y se sirve del argumento únicamente para ligar los procedimientos estilísticos particulares”, al igual que en el caso de Unamuno, se puede manifestar muchas veces en “retruécanos”, juegos de palabras o en anécdotas insertadas (Eichenbaum, 159). He aquí, pues, una concepción literaria fuertemente formalista en la cual se explica que no es una coincidencia que se titulen así los dos textos: estarán fundamentalmente vinculados con las maneras de componer un cuento o una novela.

La indicación del género en los títulos, como se ha visto, no le ayuda al crítico a la hora de determinar a qué género pueden corresponder las dos obras. Por su brevedad, “YVDC” se parece más a un cuento, pero el hecho de que prácticamente no haya trama —solo una “imagen única: un escritor que presencia el debatir interior de su personaje Miguel (en clave

metaficcional: alter ego del autor) al que le han pedido un cuento” (Báder, 42)—²⁰ también dificulta su clasificación.

En el caso de *CSHUN* tenemos un reto todavía mayor. Curiosamente, en el “Prólogo” y al inicio del texto aparece justamente la problemática arriba mencionada. Varios investigadores han intentado encasillar la obra de alguna manera: mientras Azar la considera una “autobiografía novelesca” o una “novela personal” (Azar, 184–185)—, otros optan por una definición más general, calificándola simplemente de “relato” (Fernández, 327). En el texto se hace alusión a la misma problemática de la siguiente manera:

A renglón seguido Cassou se pregunta si admitirán mis obras erizadas de desorden, ilimitadas y monstruosas, y a las que no se les pueden encasillar en ningún género —“encasillar” *classer*, y “género” [...]. (Unamuno, *CSHUN*, 115)

¿no son acaso *autobiografías* todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas? [...] Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor *hace parte del autor mismo*. Y si este pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo. Los grandes historiadores son también autobiógrafos. (Unamuno, *CSHUN*, 127–128, las cursivas son nuestras)

Son varias las cuestiones que plantean estos fragmentos de la obra. Por un lado, se explica por la voz narrativa —que, al igual que en “YVDC”, parece ser el portavoz del autor implícito— que el autor implicado está completamente consciente del problema de clasificación de su obra genéricamente, además, esta situación es intencionada. Ya esta afirmación se considera una concepción formalista hacia el texto mismo. No obstante, en el segundo fragmento también aparece una idea muy sugerente, la de la naturaleza autobiográfica de la novela “viva”. Tenemos aquí, pues, una autodefinición en el mismo texto, y una justificación de todos los tiempos de cualquier paralelismo autobiográfico aparecido en una novela. Parece que aquí se da al lector una reflexión sobre el curioso modo de escribir que tiene Unamuno, un fenómeno que de alguna manera incorpora (implica) al autor, una manera que está muy cerca de lo que hoy se define como *autoficción*.²¹

Estructuras – “niveles” de la narración

²⁰ No obstante, este hecho tampoco ocurre en el tiempo “presente” de la narración, sino que “ocurrió” antes del momento narración, como se ve en la primera frase: “A Miguel, el héroe de mi cuento, habíanle pedido uno” (Unamuno, “YVDC”, 158).

²¹ Eso lo detallaremos más adelante.

Los problemas de género de los textos no pueden ser separados de la estructura, mejor dicho, de la estructuración de las obras. Respecto a este tema, uno se topa con más dificultades analizando “YVDC”, ya que –frente a *CSHUN*– aquí no se tienen subtítulos que faciliten identificar alguna estructura. En “YVDC” se podría hablar de las siguientes “partes de texto” que aparecen y que se combinan: la “historia” de Miguel y los comentarios. Estos últimos tienen dos tipos: los que tratan de las ideas de Miguel sobre el género del cuento y citan a otras personas aparentemente reales; y los que están orientados hacia el lector.²²

En *CSHUN*, en cambio, y gracias al “modo de nacimiento” de la obra, tenemos una estructura “prefijada”. El texto se publicó primero en francés, pero esta versión no corresponde del todo a la definitiva en español, por lo tanto, se puede decir que está “dos veces redactado”. La misma voz narrativa señala cuáles son las partes del primer manuscrito original y cuáles son las que se han agregado más tarde. En cualquier caso, el texto definitivo (publicado en español) comprende las siguientes partes: “Prólogo”, “Retrato de Unamuno por Jean Cassou”, “Comentario”, “Cómo se hace una novela” y “Continuación”. El mero hecho de que se indique y, además, que se enfatice que ciertas partes han sido añadidas más tarde, ya conduce hacia una aproximación metatextual, y el narrador todavía refuerza esta sensación con constantes reflexiones a la naturaleza de la propia obra y a sus circunstancias de nacimiento. Según Armando Zubizarreta e Inés Azar, se puede tratar de cuatro relatos en total: el “plano documental”, donde habla una voz narrativa estrechamente relacionada con el autor y con lo que le pasa al autor; el relato de Jugo de la Raza narrado por la misma voz, que trata de un personaje que lee un libro y cuya vida por la lectura o por la “no lectura” del mismo corre en peligro; la historia del libro que lee el personaje; y la obra de *La Peau de Chagrin* de Balzac, cuya trama, como paralelismo a la de Jugo de la Raza, aparece en el texto. Se agregan, además, al plano documental las citas de las cartas de Giuseppe Mazzini a Giuditta Sidoli (Azar, 191–192).

Esta sería la estructura de la obra, no obstante, parece oportuno agregar unas observaciones. Al igual que en “YVDC”, tenemos comentarios metanarrativos que, a través de los “motivos” del posible nacimiento de la novela de Jugo de la Raza, muestran explícitamente una concepción sobre cómo debe ser una novela, tal como se ha visto en el fragmento citado al discutir la problemática del género. Azar relaciona esto con el “plano documental”, porque esta concepción muestra un sólido carácter autobiográfico y el “plano documental” trata de lo que le sucede a Unamuno. En nuestra interpretación, sin embargo, es importante atribuirle una

²² Naturalmente, no se pueden separar tan estrictamente los tipos de comentarios, porque se observa que también se correlacionan.

“parte” separada, independiente de las evidentes vinculaciones autobiográficas, puesto que, tal y como ocurre en “YVDC”, el lector recibe unas pistas de cómo se hace una novela “viva”:

Habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo. Y a ese personaje se empezaría por darle un nombre. Le llamaría U. Jugo de la Raza; U, es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno y el del viejo caserío de Galdácano, en Vizcaya, de donde procedía; Lazarra es el nombre, vasco también -como *Larra*, *Larrea*, *Larrazabal*, *Larramendi*, *Larraburu*, *Larraga*, *Larraeta*... y tantos más- de mi abuela paterna. Lo escribo la Raza para hacer un juego de palabras -gusto conceptista- aunque Larraza signifique pasto. Y Jugo no sé bien qué, pero no lo que en español jugo. (Unamuno, *CSHUN*, 134)

Volvamos a lo que hemos argumentado acerca del título partiendo de Eichenbaum. La estructura, mejor dicho, “la composición de la obra” será completamente diferente si la voz narrativa “se coloca delante” y el argumento se ve “transferido a los procedimientos del relato directo”, por lo que los retruécanos, juegos de palabras y anécdotas se ponen en el centro (Eichenbaum, 159). Por eso será importante observar también separadamente lo que se dice sobre el procedimiento de la creación: todo esto tiene gran influencia en la estructura. Además, en este caso se reflexiona sobre la fuerza de esta herramienta, pues, en este momento, aunque más adelante se hable en contra de la “maquinaria” y el “mecanismo” a favor del “organismo” que debe organizar el texto (y la novela), él mismo (o sea, la voz narrativa) parte de un elemento fundamental de la forma (Unamuno, *CSHUN*, 191). Como se observa, en este aspecto, partimos del análisis de la forma y llegamos a un sentido más profundo, tal y como hemos planteado en el primer capítulo del presente trabajo: la forma, en este caso, el juego de palabras marcará la *composición* de la obra, la cual, por el hecho de que la voz narrativa argumenta la importancia de que la novela sea “viva”, será fundamental.

La voz narrativa y su relación con el autor (implícito)

Todas estas consideraciones conducen a otra pregunta: ¿Quién es este “yo”, la voz narrativa a la que nos referimos y qué papel tiene en las dos obras? Ahora bien, los dos textos presentan una gran complejidad con respecto a esa pregunta. En este momento ya no podemos evitar de acudir al fenómeno de la autoficción ya que, al parecer, en los dos textos sucede algo parecido a lo que luego se definirá así.

En “YVDC” debemos partir del autor implícito que, “a través de la creación de otro yo, el escritor Miguel, se aliena de sí para que, sucesivamente, pueda hacer verse escribiendo y dialogando consigo mismo, que por cierto no realiza de manera directa sino indirectamente: a

través de diálogos insertados con un lector implícito imaginario” (Báder, 42), tal y como se ve en el siguiente fragmento: “A *Miguel*, el héroe de *mi* cuento, habíanle pedido uno. ¿Héroe? ¡Héroe, sí! ¿Y por qué? -preguntará el *lector*” (Unamuno, “YVDC”, 158, las cursivas son nuestras). En la cita se ve la diferencia entre los distintos agentes, pues Miguel es el personaje, el narrador reivindica para sí el cuento (con el pronombre “mi”), y también podemos ver una “conversación” entre el lector (implícito) y el yo narrativo. En esta relación tripartita será el narrador quien tendrá el papel de mediador. Se nota que se trata de una narración de tercera persona, por consiguiente, el narrador no es el escritor-personaje Miguel. El yo narrativo será la portavoz del autor implícito que así podrá dialogar consigo mismo, y lo hará mediante el lector imaginario al que hace una explícita alusión, fenómeno que se conoce también como monodíálogo (Báder, 42).

Con todo eso, vale la pena contemplar de cerca este narrador. Lo que se percibe es que no siempre pasa completamente lo mismo en el texto que lo que predisponía la voz narrativa. Petra Báder llamó la atención sobre un lugar muy esencial a este respecto: el momento cuando el yo narrativo argumenta la relevancia de las transiciones, de las cuales, sin embargo, carece “YVDC” (Báder, 42).²³ En consecuencia, parece que lo que afirma el narrador no coincide seguramente con lo que puede pensar el autor implícito. Merece la pena acudir en esta cuestión a la teoría narratológica sobre la naturaleza del narrador. Paul Ricoeur, a base de Wayne Booth, en un estudio suyo sobre la relación entre autor y lector, hace una distinción entre dos tipos de narradores: “narrador digno” (*reliable*) y “no digno de confianza” (*unreliable*) (Ricoeur, 874). Se nota, pues, que hay alguien encima del narrador al que éste está sujeto, y que el narrador no tiene papel en el proceso de la creación. Naturalmente, esto se percibe primordialmente en el caso del “narrador no digno de confianza” que parece ser el de “YVDC”.

Ahora bien, ¿qué pasa en el caso de *CSHUN*? La situación parece ser aún más compleja que en el caso del cuento analizado. En este texto, el yo narrativo ya no solo es un personaje, ni se crea un personaje con rasgos similarísimos con el autor, sino que la voz narrativa afirma que él es Miguel de Unamuno. Inés Azar afirma al respecto que “por primera vez, en *Como se hace una novela*, el mundo ficticio, en el que todo es «como si fuera», se constituye con un personaje que es Unamuno, real como cualquier hombre” (Azar, 185). Aunque creemos comprender el porqué de este razonamiento, no podemos aceptarlo sin escrúpulos. La idea de que la autoficción muestra niveles más fuertes, más lazos con el autor biográfico que en ninguna otra

²³ “En un buen cuento, lo más importante son las situaciones y las transiciones. Sobre todo estas últimas. ¡Las transiciones, oh!” (Unamuno, “YVDC”, 160).

obra unamuniana es cierta. No obstante, en caso de querer realizar un análisis literario, se requiere observar todo el texto como un hecho literario y, en este caso, no podemos afirmar que sea Unamuno, el autor biográfico que enuncie, que tome la palabra, hasta si este “yo” parece mucho más marcado o acentuado.

Tal declaración de la investigadora no pierde de su fuerza cuando, por lo demás, de manera convincente, argumenta cómo se articulan o no se articulan las fronteras sutiles entre realidad y ficción. Según Azar, desde este punto de vista, la estructura de la obra muestra una composición “topológica” y para indicar esto, la erudita nos da un esquema tripartito en las dos esferas, en lo real y en lo ficcional, que funcionan paralelamente. De acuerdo con este esquema, en el plano *real*, tendremos a “Unamuno [1] quien se refleja en Jugo [2] quien se refleja en el personaje de la novela que Jugo lee” (Azar, 197). En el plano *ficticio* tendremos el paralelo de estos, pues, “la no novela que Jugo lee amenaza [1] a Jugo [2] cuya novela amenaza a Unamuno [3]” (Azar, 197).²⁴ Esta aproximación de nuevo amenaza con una explicación filosófica, que por el tema puede tener validez, pero sin introducir el fenómeno que se denomina “autor implícito”, corremos el peligro de apostrofar indirectamente el texto en un mero ensayo filosófico, quitándole su índole esencialmente literario, hasta si las relaciones autobiográficas son muy fuertes. De esta forma, se ve necesario sustituir a “Unamuno” por “el autor implícito” en el esquema, que así ya se ajustará mejor a nuestra interpretación.

El lector implícito y la creación de la “realidad” del texto

Inés Azar también agrega a este esquema la cuestión del lector y su relación con el autor. Ángel R. Fernández, de manera similar, dedica casi todo su estudio a la problemática del “lector” que aparece en los textos. Aparentemente, el lector tiene un papel destacado en las dos obras y se le atribuye casi la misma importancia que al autor implícito. En ambos textos se encuentran varios momentos en los cuales el narrador empieza a comunicar con un lector –nombrándolo “lector” de manera expresa– que sería, en realidad, el lector implicado al que ya se ha aludido antes. Sin embargo, parece que no es el narrador quien expresa sus ideas, sino que él será el componente a través del cual se podrá comunicar al lector lo que sugiere el autor implícito.

²⁴ Los números no aparecen en el fragmento citado original, solo los indicamos nosotros para poder entender mejor la concepción.

En nuestra opinión, en las dos obras se pueden hallar dos tipos de relación o actitud que se mantienen hacia el lector. Por un lado, se trata de un lector implícito, imaginario que se denota en el mismo texto y, pues, se mantiene una actitud “directa” hacia él:

Permitame el lector que interrumpa un momento el hilo de la narración de mi cuento, faltando al precepto literario de la impersonalidad del cuentista (véase la *Correspondance* de Flaubert, en cualquiera de sus cinco volúmenes *Oeuvres complètes*, París, Louis Conard, libraire-éditeur, MDCCCXX), para protestar de esa pretensión ridícula del héroe de mi cuento de que su público se interesa de lo que él escribía. (Unamuno, “YVDC”, 120)

En todo caso y por lo demás no quiero morirme no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos. Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, ¿es que vives? (Unamuno, *CSHUN*, 173)

No obstante, hay también una actitud indirecta que consiste en la “provocación” o incentivación del lector implícito, considerándolo como el lector actual de la obra, es decir, el receptor que se pone a leer el texto en cuestión. Ángel R. Fernández denominaba este fenómeno “lector-intérprete”, ya que se trata de “conducirlo a una interpretación profunda” hasta que al final solo queden dos posibles respuestas o actitudes por parte del lector: “o el rechazo o la aceptación del sentido que el autor había previsto en su estrategia” (Fernández, 331–332).

Mario J. Valdés, con respecto a *Niebla*, desarrolló esta idea, según la cual el lector será un componente importante para la creación de un mecanismo ontológico de la obra mediante el diálogo. De esta forma, el autor construirá la obra “sobre la realidad actual de cada lector”, o, para relacionar la idea con la de Fernández, sobre la realidad del lector-intérprete (Valdés, 14). Citemos otra vez a Ricoeur quien afirma a propósito de la lectura que en la literatura moderna que acude con frecuencia al mecanismo del “narrador no digno de confianza ejerce” que el lector *responda* de alguna manera a las problemáticas planteadas para él en el texto (Ricoeur, 876). Asimismo, en el mismo estudio aborda la cuestión de una suma importancia del lector en el proceso de la creación literaria, no solamente en este tipo de literatura, sino que en general, a la hora de hablar de la lectura “oscilante” entre el texto y el lector. Argumenta que “sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto” (Ricoeur, 875). Esto será “una retórica de la lectura, que oscila entre el texto y su lector [...], retórica, en cuanto que sus estratagemas están inscritas en el texto, y el propio lector es construido, de alguna manera, en y por el texto” (Ricoeur, 876). En este sentido, para que la obra literaria sea configurada, necesita al lector, sin embargo, también es así al revés: el lector se construirá “en y por el texto”, pues en este sentido se trata de una condición recíproca o mutua.

Veamos lo que significa todo esto en los textos en cuestión. En “YVDC” se encuentran, como se ha visto en la cita de arriba, varias alusiones al lector. Estas tienen una doble meta: por

un lado, presentar esta teoría y, por el otro, llevarla al cabo en el mismo texto. La teoría de la relevancia *sine qua non* del lector aparece por varias partes en “YVDC” mediante secuencias como “para el lector de cuentos lo importante es la hilación” (Unamuno, “YVDC”, 159), “que el lector escoja entre ellos el que más le agrade” (160). Sin embargo, la “aplicación” de esta teoría también se siente en fragmentos como “dejamos a nuestro héroe –empezando siéndolo mío y ya es tuyo, lector amigo, y mío; esto es, nuestro”, donde se ve que se mezclan el papel del autor implícito y el del lector, una situación insólita que debe incentivar al lector, que puede provocar que el lector dé respuesta y así se cree esta *realidad actual* cada vez que se lea, se configure el texto, de la cual habla Mario J. Valdés (Unamuno, “YVDC”, 162; Valdés, 14). Además, también se percibe esta construcción “en y por el texto” ricoeuriano al final: “¿Seguimos? Por mí, lector amigo, hasta que usted quiera” (Unamuno, “YVDC”, 162).

Si en “YVDC” es relevante el papel del lector, en *CSHUN* es imprescindible. En este texto se tiene todo lo que se ha apuntado en el caso de “YVDC” respecto al lector, pero *CSHUN* va incluso más allá, pues toda esta teoría se reflejará en el nacimiento y en la composición de la obra. Una de las claves se hallará en que Unamuno relee, traduce, agrega y completa el texto original, hecho por el cual pasará de autor a lector (y de lector a autor sucesivamente), lo que se manifiesta en el texto a través de expresiones del narrador como “devorar” el texto, “retraducción” de sí misma, o fragmentos como “defendiéndome definiendo a mis lectores” (Unamuno, *CSHUN*, 119). No obstante, todo esto es solo la superficie, ya que al analizar la estructura del texto ya nos hemos dado cuenta de que aquí se trata de la historia de una lectura de un libro que, al igual que el texto mismo, apela siempre al lector, para no mencionar el otro hilo relacionado con *La Peau de Chagrin* de Balzac, que también es una experiencia de lectura, la del narrador. Todo gira, pues, en torno a la lectura y al lector, y todo esto tal vez se sume para culminar en una secuencia reiterada: “Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia, se morirá conmigo” (Unamuno, *CSHUN*, 135). Es la frase que aparece en el libro que lee Jugo de la Raza, personaje de la historia dentro de la historia, de la historia de una lectura. Y, en efecto, Jugo experimentará esta amenaza del libro, siente que, si continúa la lectura, acabará “muriéndose”, por eso primero quiere descartarla argumentando que “no, no tocaré más ese libro, no leeré en él, no lo compraré para terminarlo” (Unamuno, *CSHUN*, 136). Sin embargo, luego sentirá que no puede vivir sin el libro en el cual el personaje ya le significaba “su realidad, su verdadera realidad”, pues se genera una situación insostenible (Unamuno, *CSHUN*, 136).

Lo que se tiene aquí es justamente lo que argumenta Ricoeur y Valdés, hasta se podría decir que es su “puesta en práctica”. El lector también tendrá papel creador en la composición

de la obra, pero el procedimiento es recíproco: al final el lector “se morirá” con el personaje, puesto que el lector también es “construido” y este proceso de construcción es llevada a cabo por el texto y, para citar las palabras de Jorge Luis Borges, “cuando el libro encuentra a su lector, ocurre el hecho estético, pero si no, el libro es una cosa muerta” (Borges, 1977). Sin embargo, cuando se finaliza este hecho estético, en efecto, el lector “se morirá”. Así se creará lo literario en los dos textos, porque estos, como afirmaba Luis Álvarez Castro, son “pura textualidad, un discurso que pretende desvelarse al lector en el proceso mismo de devenir discurso” (Álvarez Castro, 78). Este papel activo que se requiere del lector será lo que constituye la *realidad* del texto, indicada por Mario J. Valdés.

El héroe y su relación con lo ficcional

La cuestión del héroe será un momento primordial en los textos, ya que se tomará como un elemento que no puede ser evitado a la hora de la creación de una obra literaria. Para entender la función del héroe o personaje principal, vamos a acudir a la teoría literaria de Mijaíl Bajtín que hace mención también a la relación que hay entre el autor y el personaje y, en cuanto a la relación entre lo ficticio y lo real, o sea, entre lo fantástico y lo histórico, nos basaremos en la opinión de un historiador, Jules Michelet.

En “YVDC”, aparte del lector, el foco central recae, ya desde el principio, en el héroe:

A Miguel, el héroe de mi cuento, habíanle pedido uno. ¿Héroe? ¡Héroe, sí! [...]

P.- ¿Qué es un héroe?

R.- Uno que da ocasión a que se pueda escribir sobre él un poema épico, un epinicio, un epitafio, un cuento, un epigrama, o siquiera una gacetilla o una mera frase.” (Unamuno, “YVDC”, 158)

Aquí se clarifica un papel imprescindible del héroe: sin héroe, no hay historia, es decir, el héroe será un componente fundamental en hacer o “convertir” un texto en manifestación literaria, en “hacer ficción” de lo no ficticio. Las dos obras parecen ir contra lo ordinario, lo clásico, lo canónico casi en todos los aspectos analizados (género, lector, estructura, narrador, etc.). Petra Báder razona que Unamuno intenta desatender estas tradiciones rígidas del canon literario (Báder, 39), no obstante, el héroe, como se ve, será una excepción. Podrá tener una acepción diferente, eso sí, pero que es inevitable en la creación literaria es un hecho, al menos, según Unamuno. Esto se manifiesta de la mejor forma en “YVDC” donde, como hemos visto, prácticamente no ocurre nada, casi no hay acontecimientos o transiciones, solo tenemos a un héroe, el *alter ego* del autor: Miguel, que será héroe porque le han pedido un cuento, y este

mero hecho ya es un buen pretexto para escribir sobre él. Este héroe es “autoficcional” debido a su relación con el autor implícito (por la identidad de los nombres), pero si se quiere hallar el momento cuando se crea la ficción, la clave no se esconde en eso, sino en que “da ocasión a que se pueda escribir sobre él” (Unamuno, “YVDC”, 162). El hecho de que la ficción luego se convierta en autoficción ya es otro paso, pero para crear una obra literaria ficticia, el primer paso (o uno de los primeros), al parecer, será esto, o sea, encontrar algo o alguien que “dé ocasión” a escribir sobre él (Unamuno, “YVDC”, 162).

No obstante, el “otro paso” también es importantísimo. Mijaíl Bajtín, al discutir de la relación entre el autor y su héroe habla de las “reacciones” dadas por el héroe y por el autor al “objeto” (en la situación discursiva y literaria, en oposición al sujeto), partiendo de la premisa de que cada palabra no solo designa el objeto, sino que, al mismo tiempo, aporta una reacción emotiva-volitiva respecto al objeto que designa. Tanto el héroe como el autor reacciona al objeto, pero en diferentes planos: las reacciones del héroe son de índole cognoscitiva y ética, mientras las del autor son estéticas (Bajtín, 20–21). No obstante, “cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto” (Bajtín, 13). La cuestión de cómo será esta reacción dada a las reacciones del héroe se basará en la reacción autorial a la *totalidad* del héroe, momento hasta el cual el autor debe recorrer un camino de lucha (Bajtín 40–41). El autor necesita hacer “conclusivos” el héroe y su mundo, pero es una lucha muy compleja y es aún más intensa si se trata de un héroe autobiográfico (Bajtín 26–27). Tanto Miguel, como Jugo de la Raza son héroes autobiográficos, de los cuales el autor implícito debe alejarse. Unamuno juega justamente con esto: se aleja de y se acerca a sus personajes, fenómeno que Petra Báder identificaba como “movimientos centrífugos y centrípetos”, pues siempre se vuelve a sí mismo, mediante los (mono)diálogos que mantiene consigo mismo a través del lector implícito (Báder, 43).

Asimismo, “YVDC”, a través de su héroe, Miguel, responde a los requisitos de la autoficción definidos por Lejeune, más aún en cuanto a “la historia de su personalidad” (Faix, 2013, 133). Las ideas literarias del autor implícito se comunicarán mediante un héroe autoficcional, por consiguiente, las dos obras –se verá algo similar en el caso de *CSHUN*– no solo serán ejemplos claros de la autoficción, sino también de la metafiction.

Naturalmente, a este respecto *CSHUN* también es un ejemplo más representativo que “YVDC”. En Jugo de la Raza “se refleja” Unamuno, quien, además, “lee una obra autobiográfica cuya protagonista escribe”, como decía Inés Azar (Azar, 197). Aquí tenemos, pues, una fuerte relación con el autor. Empero, como se ha observado en cuanto a la estructura,

la historia de Jugo de la Raza es solo un relato entre los varios que hay en el texto. El otro nivel de la autoficción será el del narrador del “plano documental” y de la historia de Jugo que se autodenomina Miguel de Unamuno. Aunque se trate de la misma voz, en algunos casos y partes del texto parece más oportuno designarle otro término ya utilizado en la literatura especializada, el cual es similar, pero tal vez es más apropiado en este caso: “narrautor” (“narrador muy cerca del autor”), dado que unas partes del “plano documental” parecen oscilar entre la ficción y realidad (Faix, 2001, 157). El hecho por el cual parecen problemáticas estas partes nos hace volver a la cuestión del héroe.

La función del héroe, que ha llegado a ser importante en el proceso de “crear ficción”, es obvia en “YVDC” y en la historia de Jugo. Pero los “acontecimientos” del plano real de *CSHUN*, solo parecen ser elementos ficticios “propiamente dichos” en caso de considerar al narrador un héroe. Si esto no ocurre, las posibilidades al respecto se estrechan siguiendo nuestra interpretación de la teoría unamuniana al respecto. Ahora bien, aparte de lo que se ha argumentado arriba, ¿por qué es tan importante la cuestión del héroe en el proceso de “ficcionalización”? Para iluminar la relevancia de esta cuestión, observemos de más cerca el texto de *CSHUN*. Encontramos fragmentos donde se comparan, aunque no siempre de manera explícita, historia (política) y ficción, literatura, fantasía, etc. También se relatan hechos que le han pasado al yo narrativo, o que han pasado en la historia. Tenemos aquí, en consecuencia, otra vez la teoría y la puesta en práctica:

¿Comentario? Cassou dice que no he escrito más que comentarios. ¿Y los demás que han escrito? En el sentido restringido y académico en que Cassou parece querer emplear ese vocablo no sé qué mis novelas y mis dramas sean comentarios. Mi *Paz en la Guerra*, pongo por caso, ¿en qué es comentario? Ah, sí, comentario a la historia política de la guerra civil carlista de 1873 a 1876. *Pero es que hacer comentarios es hacer historia*. Como escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una auto-biografía? (Unamuno, *CSHUN*, 114, las cursivas son nuestras)

Si bien, se refiere con “comentarios” a su modo de escribir novelas, con todo eso se percibe que se mezclan historia, novela, comentario, autobiografía, etc., es decir, las fronteras parecen ser muy sutiles. En este punto, conviene referirnos a una obra histórica en la cual aparecen ideas muy interesantes y similares a todo lo que hemos estado argumentado aquí.

Jules Michelet fue un historiador francés del siglo XIX. Se ha anticipado que se tratará de una obra histórica, pero ya al inicio se necesita afirmar que no se puede decir que sea “puramente” histórica, puesto que los investigadores historiográficos generalmente colocan a Michelet entre los llamados “historiadores románticos”, debido a ciertos aspectos (Gyurgyák – Kisantal, 1028). Uno de estos es que Michelet, en lugar de contar lo que había sucedido en la

historia, procuraba “recrear” el mundo y revivir el pasado. Esta idea suya la desarrolla en el prefacio de su obra *Historia de Francia*, donde formula dos afirmaciones fundamentales: 1) el historiador debe “penetrar” en el pueblo, acción que, si ocurre, la historia e historiador se fusionan; 2) la historia creará al historiador y no al revés (Michelet, 50–51). Si volvemos a “YVDC”, encontramos una idea muy similar:

Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo, es una de las necesidades más terribles a que se ven expuestos los escritores fabricantes de héroes, y héroes, por lo tanto, ellos mismos. Porque, ¿cuál, sino el de hacer héroes, el de cantarlos, es el supremo heroísmo? Como no sea que el héroe haga a su hacedor, opinión que mantengo muy brillante y profundamente en mi *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, librería de Fernando Fe, 1905¹-y sirva esto, de paso, como anuncio-, obra en que sostengo que fue don Quijote el que hizo a Cervantes y no este a aquél. ¿Y a mí quién me ha hecho, pues? En este caso, no cabe duda que el héroe de mi cuento. Sí, yo no soy sino una fantasía del héroe de mi cuento. (Unamuno, “YVDC”, 162)

El héroe es el que crea su “hacedor”, sin él, pues, el autor no es autor “de verdad”. Pero los paralelismos entre los dos autores no cesan en esta idea: aunque Michelet recalque la importancia de la gente trivial, no es verdad que las personas alrededor de las cuales transcurre “el argumento” no sean héroes. El historiador francés demuestra a través del ejemplo de Jeanne D’Arc cómo es el héroe moderno que es, como dice él, un “héroe activo” (Michelet, 66). Pese a que procura explicar de manera convincente la diferencia que hay entre la metodología histórica y la literatura –según la cual, mientras que el escritor pretende provocar al lector a una “exclamación milagrosa”, el historiador intenta explicar lo que parece ser un milagro– no puede “separarse” de la cuestión del héroe (al menos, en el prefacio), solo intenta formular otra definición: “La masa es un héroe” (Michelet, 66–67). Quizá por eso se le haya atribuido a Michelet la etiqueta de “romántico”.

No obstante, en nuestro caso los problemas de Michelet no importan tanto. Lo que importa es la aproximación según la cual un héroe que incita al lector una “exclamación milagrosa” es, según Michelet, “marca de fábrica de la literatura”, y de esta forma, de la ficción (Michelet, 66). Aquí se encuentra el lazo más fuerte entre los autores: Unamuno argumenta prácticamente lo mismo cuando habla de que el héroe será uno que dé “ocasión a que se pueda escribir sobre él” (Unamuno, “YVDC”, 158).

Esta condición de ser héroe en “YVDC” se ve relacionado o apoyado también por un paralelismo con Cervantes. A saber, cuando se afirma que “fue don Quijote el que hizo a Cervantes y no este a aquél” (Unamuno, “YVDC”, 162). Volviendo un poco a lo que se ha expuesto en el apartado “Observaciones sobre los títulos y problemáticas genéricas” en relación con Eichenbaum y *CSHUN*, se ve que, cuando se juega con las variaciones de nombres que se

podrían darle al héroe, Unamuno tampoco hace otra cosa que Cervantes cuando en al inicio el narrador tiene dudas acerca del nombre real del héroe: “Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quijana” (Cervantes, 19 – las cursivas son nuestras).²⁵ De nuevo, se nota un paralelismo formal, esta vez, relacionado con uno de los elementos más importantes de una novela, el héroe. Unamuno aplica el mismo juego al desarrollar la manera según la que se hace una novela.

Conclusiones

En el presente trabajo se ha tratado de revisar la bibliografía fundamental sobre la narrativa de Miguel de Unamuno. Se ha logrado presentar las diferencias que se ven entre los acercamientos de la crítica española y los de la húngara, que se manifiestan en mayor medida en que la húngara no ha designado todavía tal lugar a Unamuno en la literatura universal que parece merecer el autor vasco. Este trabajo ha intentado romper un poco con esta postura y ha intentado ofrecer una aproximación centrada en lo textual que ha ignorado hasta aquí la mayoría de la crítica húngara. De esta forma, se han analizado las obras “Y va de cuento” y *Cómo se hace una novela* partiendo de seis aspectos que consideramos “formales” (la cuestión del género y su relación con el título; la estructuración de los textos; la voz narrativa y su relación con el autor implícito; el papel del lector implícito; la cuestión del héroe-personaje; relaciones entre lo real y lo ficcional). Como conclusión se puede afirmar que, aunque se ha intentado recorrer estos aspectos de manera separada, todos ellos se enlazan entre sí, así creando dos obras fuertemente metaliterarias.

Asimismo, se ha logrado demostrar que el análisis que parte de la forma y avanza hacia el contenido, y no al revés, puede aportar novedades dignas de tomar en consideración en la aproximación a la obra unamuniana. Parece demostrado que no se puede separar la forma del contenido, empero hay que dedicarle mucha más atención a la forma que la que se le ha

²⁵ “Y a ese personaje se empezaría por darle un nombre. Le llamaría U. Jugo de la Raza; U, es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno y el del viejo caserío de Galdácano, en Vizcaya, de donde procedía; Lazarra es el nombre, vasco también -como Larra, Larrea, Larrazábal, Larramendi, Larraburu, Larraga, Larraeta... y tantos más- de mi abuela paterna. Lo escribo la Raza para hacer un juego de palabras -gusto conceptista- aunque Larraza signifique pasto.” (Unamuno, 134).

dedicado hasta este momento, puesto que el análisis “formalista” aparenta mostrar nuevas aproximaciones también al nivel del contenido. De esta forma, sostenemos que el mayor logro de este tipo de análisis a la interpretación de la obra literatura de Unamuno se muestra en la cuestión de la estructura y composición en relación con el análisis de las formas lingüísticas, y en la de los papeles del lector y del héroe en la creación de lo real y lo ficcional en el texto. Al fin y al cabo, se puede agregar que el análisis centrado en la forma ha contribuido a proponer una interpretación intrínsecamente textual y de esta forma también literaria, pero la cual tampoco excluye las posibles aproximaciones filosóficas a la obra unamuniana.

Bibliografía

- AZAR, Inés: “La estructura novelesca de *Como se hace una novela*.” *Hispanic Issue* vol. 85., no. 2 (1970): 184–206.
- BÁDER, Petra: “Correspondencias entre (mono)diálogo y autocrítica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo.” *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* no. 12 (2019): 38–45.
- BAJTÍN, Mijail: “Autor y personaje en la actividad estética.” En *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Méjico: Siglo XXI editores, 1982. 13–28.
- BAREA, Arturo: *Unamuno*. Buenos Aires: Sur. 1959.
- BIKFALVY, Péter: “Unamuno, Garády Viktor és Kosztolányi.” *Pompeji*, no 1. (1998): 159–182.
- CASTRO, Luis Álvarez: *Los espejos del yo – Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2015. Formato: libro electrónico (las páginas se indican de la versión electrónica).
- CERVANTES, Miguel de: “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.” Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento (Conmemoración IV Centenario de la Segunda Parte del Quijote: 479-928)* no. 19. (2015)
- CSEJTEI, Dezső – JUHÁSZ, Anikó: *Caminos filosóficos – Philosophische wege*. Gödöllő – Máriabesenyő: Attrakror. 2013.
- CSEJTEI, Dezső: *A spanyol egzisztencializmus története. Miguel de Unamuno és Ortega y Gasset filozófiájának fő kérdései*. Budapest: Gondolat Kiadó. 1986.
- CSÉP, Attila: “Lélekábrázolás Unamuno regényeiben.” *Filológiai közlöny* no. 1–2 (1962): 60–71.
- EICHENBAUM, Boris: “Cómo está hecho el capote de Gogol.” En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*. Trad. Ana María Nethol. Méjico: Siglo XXI Editores. 1978. 159–176.
- FAIX, Dóra: “La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura.” En *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Budapest*. 2013. 129–138.
- FAIX, Dóra: “Procedimientos de intertextualidad en *Vida de Don Quijote y Sancho de Miguel de Unamuno*”. In: *Cervantes y la narrativa moderna: Coloquio internacional, Debrecen, 19-20 de octubre de 2000* 8. 2001. 157-169.
- FERNÁNDEZ, Ángel R.: “El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y *Cómo se hace una novela*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XII/3 (1987): 327-336.
- GARCÍA LÓPEZ, José: *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1962.
- HIMA, Gabriella: *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1992.
- MICHELET, Jules: *Histoire de France*. Lausanne: Editions Recontre. 1965.
- RICOUER, Paul. “Mundo del texto y mundo del lector.” En *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI editores. 2009. 864–901.

- SCHMID, Wolf: "The implied author". En *Narratología. Handbook of narratology*. Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin: Walter der Gruyter. 2009. 1–13. Formato: libro electrónico (las páginas se indican de la versión electrónica).
- SCHOLZ, László: "El no-existente caballero : Unamuno y Macedonio Fernández". En *EL 98 a la luz de la literatura y la filosofía : coloquio internacional, Szeged, 16-17 de octubre de 1998* 7. (1999): 144–154.
- SCHOLZ, László: "Fortélyok: Unamuno és Borges" *Pompeji* no. 1. (1998): 37–48.
- SCHÖNERT, Jörg: "The author". En *Narratología. Handbook of narratology*. Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin: Walter der Gruyter. 2009. 1-13. Formato: libro electrónico (las páginas se indican de la versión electrónica).
- SHAW, Donald L.: *La generación del 98*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives. 1978.
- Történelemelméletek II*. Ed. János Gyurgyák – Tamás Kisantal. Budapest: Osiris Kiadó. 2006.
- UNAMUNO, Miguel de: "Cómo se hace una novela." En *San Manuel Bueno, mártir y Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial. 1966. 83–205.
- UNAMUNO, Miguel de: "Y va de cuento." En *El espejo de la muerte*. Barcelona: Editorial Juventud. 1965. 158–162.
- VALDÉS, Mario J. "El diálogo como modelo ontológico." En: Miguel de Unamuno: *Niebla*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2004. 11–21.
- WAUGH, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Taylor & Francis e-Library [1984] 2001. Formato: libro electrónico (las páginas se indican de la versión electrónica).
- ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Madrid: Debate. 2003.

Referencias audiovisuales

- BORGES, Jorge Luis: "¿Qué es la poesía?". Conferencias de Borges en el Teatro Coliseo de Buenos Aires. Enlace del audio: <https://www.youtube.com/watch?v=nwCHA4s7MZo&t=124s> (Última consulta: 26/11/2022)

A pályamunka lezárásának dátuma: 2023. január