

КЊИЖЕВНОСТ ПО УНАМУНУ – КАКО СЕ ПРАВИ РОМАН, И КАКО СЕ ПРЕВОДИ

Сажетак: Ако роман посматрамо, пре свега следећи полифонијске теорије које је развио Михаил Бахтин, као најотворенији жанр, кадар да у себе прими најхетерогеније елементе, да буде мешавина најразличитијих жанрова, данас је роман постао стратешко место са којег се поставља питање граница саме књижевности. Шта је књижевни чин? Где су границе између фикције и стварности? У овом чланку постављамо ова питања полазећи од жанровски тешко одредљивог дела Мигела де Унамуна насловљеног *Како се прави роман*. Унамуно укршта романескно и аутобиографско, приватно и политичко, трагајући за начинима укрштања и стапања етике и естетике. Књижевност тако постаје улог у борби против коначности човековог живота, у којој читалац такође учествује. Та борба као једно од кључних оруђа има превођење, у основном, и у специфичном смислу који му придаје Унамуно. Читалац заједно са аутором учествује у одређеној врсти превођења које одбија да прихвати границе које би унутар човековог искуства могле делити књижевност од аутобиографије, или обрнуто.

Кључне речи: Мигел де Унамуно, *Како се прави роман*, роман, фикција, аутобиографија, превођење, Валтер Бенјамин.

Књигу *Како се прави роман* Мигел де Унамуно је писао између 1925. и 1927. године, да би затим била објављена у Буенос Ајресу, 1928. године. У Шпанији је први пут објављена тек 1950. године, а и то у цензурисаном издању. Да ли је реч о роману или о есеју? Данас бисмо пре рекли да је то роман. *Како се прави роман* је прича о тескоби изазваној открићем да смрт неизбежно долази, „у историји, или ван ње” (Унамуно 2005: 11). Јунакова прича испрекидана је бројним ауторским екскурсима, од којих никако најмањи није онај који се тиче превођења текста на француски језик, и ауторовог поновног превођења, или преисписивања, поново на шпански. Ту су све Унамунове теме: прошлост, садашњост и будућност Шпаније, политичке прилике, изгнанство; време и

1 aleksandra.mancic@gmail.com

вечност; смртност и бесмртност; личност и књижевни лик, питање другог, однос између романа и историје, фикције и стварности, живота и романа... Роман се наоко одвија без претходно утврђеног плана, што функционише као метафора одвијања живота, прича главног јунака преплиће се са приповедањем начина на које писац исписује текст. Овај Унамунов метакњижевни текст упућује изазов читаоцу: у време колебања између старе схоластичке традиције и нових европских тенденција, Унамуно узима противречност као своју водиљу, и гради специфичан кихотовски егзистенцијализам у којем се имагинација бори против својих чудовишта, разум признаје сопствена ограничења и одриче се самодовољности, а сам Унамуно смешта се у вечиту напетост међу животним силама. Свима је познат чувени сукоб између Мигела де Унамуна, ректора Универзитета у Саламанки, и Франковог генерала Миљана Астраја. Била је то прва одбрана шпанског универзитета од франкистичке тираније, која је обележила последње Унамунове дане: није жив дочекао крај те исте 1936. године, када је Грађански рат почео. И поред свега, обе стране у Шпанском грађанском рату позивале су се на Унамуна, филозофа који је прихватао своје противречности, не марећи што ће изазвати мноштво недоумица и неразумевања.

Како се џрави роман, дело које спада међу најзагонетнија Унамунова дела састављено је од романескних фрагмената, књижевних референци, историјских евокација, критичких расправа, личних коментара о политици, религији, философији, и обједињено под насловом *Како се џрави роман*. Унамуно није волео сврставања и класификације било које врсте, „стављања у фиоке”, како је говорио. Есеј, исповест, дијалог и дневник, где се аутобиографски елементи мешају с размишљањима о књижевном стварању и смислу егзистенције. Можемо ли ово дело, ако следимо траг наслова, назвати романом? Био би то роман у Унамуновом, веома специфичном смислу. Могао би бити оно што је Серж Дубровски 1977. године назвао аутофикција, која авантури језика даје језик авантуре, изван мудрости и изван синтаксе романа. То је мешање жанрова и преплитање регистара које представља *mise en fiction* личног живота. Можда би се овај текст могао назвати и „его-историја”, што је термин који би требало да значи пројектовање себе у дело које у нечему припада хуманистичким наукама, где се од аутора очекује да заузме дистанцу. И овај термин настао је много после Унамуновог текста: сковао га је француски историчар Пјер Нора 1987. године. Али то су само нове могућности које се пружају нама данас, да покушамо да некако савладамо овај Унамунов, у ствари, несавладив текст.

Могли бисмо за овај текст рећи да је изванредан пример метаромана у којем аутор приповеда историју књиге коју читалац држи у рукама. Средиште је наоко аутобиографска прича, али у којој мери је то аутобиографија? Унамуно прича о ситуацији у којој се нашао у време свог првог изгнанства у Француску, а у ту причу укључује аутобиографски роман који тек намерава да напише, и тако нас својим ауторским поступком води правим путем у свет романа с краја 20. и почетка 21. века, где се јунаци фикције труде да изгледају стварно, а писци да се претворе у ликове. Можда то данас донекле има везе са књижевном сценом на којој се издавачки маркетинг све више труди да писца претвори у фикцију. Ако мало дубље размислимо о томе како треба схватити реafirмацију ауторског *ја*, закључићемо да то више нема никакве везе са присуством ауторског *ја* својственом, на пример, деветнаестом веку, када се писац водио мишљу да верно пренесе свој лични и јединствени свет, а што је ауторима у 20. веку постало неподношљиво и неубедљиво. Пре педесет година, реafirмисање ауторског *ја* изгледало би анахроно, али је у међувремену „смрт аутора“ учинила своје. Многи романи с краја 20. и почетка 21. века поигравају се с категоријом писца, иронишу на рачун његовог статуса, али реafirмисање фигуре аутора након што се

могло помислити да је он већ „одавно мртав“, сада је другачије, и одговара некој другачијој тежњи ка *ја*, оном *ја* које се у претходном периоду дезинтегрисало зато да би себе поново нашло. И та нова потрага, та реafirмација ауторског *ја* дошла је управо *захваљујући* савесном и, могла бих рећи, смерном раду на разбијању ауторског *ја*, под ироничним погледом на сопствени приповедачки глас, као и систематичним стављањем под сумњу сопственог идентитета. И то што смо научили лако да препознајемо као својство романа данас, у Унамуновим експерименталним подухватима било је исход филозофског погледа који је утеловљавао у својим књижевним текстовима.

Осим тога, овај Унамунов роман најављује и друге формалне – али, рекла бих, и филозофске – црте романа с краја 20. и почетка 21. века, оног типа фрагментарног романа у којем се мешају ситна запажања, имагинативне забелешке, сасвим кратке приче, есеј, дневник, што се све истовремено, парадоксално, нуди као естетичка целина, односно као роман, и где жанровско одређење у које аутор ставља своју књигу треба да понуди читаоцу сасвим одређену могућност читања, која ће га навести да очекује и тражи, па на крају и сам успоставља везе између различитих делова, и где изневеравање очекивања чини средиште естетичког

ефекта, где аутор управо хоће да сведе на ниво фантазмагорије и појам идентитета аутора, али и самог романа. Мешање жанрова и преиспитивање граница жанрова унутар текста постаје прворазредно својство естетског чина, хибридовање има улогу да *најласи* смисао. Мешање фикционалних и нефикционалних жанрова уводи и једну од великих тема нашег времена, тему тешкоће или немогућности разликовања између стварности и фикције, односно, посматрање стварности као симулакрума, и то на филозофском нивоу. Унамуно свој роман прави, обликује, гради из искуства филозофског посматрања кризе својствене нашем времену, везане за неповерење према статусу стварности, односу између језика и стварности, неповерење према ономе што ће Франсоа Лиотар назвати „велика прича”, односно, према метанарацијама западне филозофије. Из данашњег искуства романа, у Унамуновој књизи са почетка 20. века, *Како се йрави роман*, препознајемо сублимисан сличан став, и подухват сличан овоме са краја 20. века.

Са друге стране, да ли Унамуно, попут Русоа, хоће да представи човечанство уопште, представљајући посебног човека разоткривеног у својој интими и својим тајнама? Да ли да, попут Светог Августина, исприча свој живот као пут који мора да води ка Богу? Унамунови подухвати увек су

парадокснији и агоничнији у смислу у којем је сам Унамуно користио тај термин, и где значење речи агонија чува етимолошки смисао *борбе*. Споменути писци су Унамунови велики узор, али Унамуно управо у овом свом тексту, на начин сложенији него у роману *Мајла*, поставља питања ауторског *ја* и филозофског *ја* на радикалан начин који у извесном смислу најављује трагања својствена 20. веку, док се истовремено враћа канонским претходницима у гесту прихватања и спорења са њима. Пратим траг Унамунових усамљеничких сањарија, и откривам још један велики узор. Открива ми се, више него кроз Унамунове речи – Унамуно га помиње тек узгред – кроз слику: Виктор Иго. Држим пред собом шпанско издање књиге *Како се йрави роман* на чијим корицама стоји Унамунова фотографија. На њој Унамуно седи, руке ослоњене лактом о писаћи сто, тела благо нагнутог удесно, главе ослоњене на прсте којима подупире чело, понављајући гест са портрета Виктора Игоа у старости, из времена прогонства на острву Церзи, на којем је руком подупро главу, а прсте на које је ослонио чело савио је у песницу. Унамуно је испружио свих пет прстију да подупре главу. Да се Унамуно поредио са Игоом по политичком отпору, по недаћама у прогонству, о томе је оставио тек узгредне назнаке у својим текстовима, али била би довољна и

сама ова слика да то схватимо. Унамуно спомиње прогонство на острво Церзи, у Ла Маншу, одакле је Иго могао да посматра своју Француску. Било је то острво на којем је пронашао дрво бреста, „које расте и у Француској”; ту је писао *Казне (Les Châtiments, 1853)*, песме-памфлете против Луја Бонапарте, Наполеоновог братанца, који је 1851. извршио државни удар. Тако је и Унамуно, боравећи у Ендаји, градићу у Доњим Пиринејима, гледао своју Шпанију, и писао против диктатуре коју је 1923. године био завео генерал Примо де Ривера.

Изворну верзију текста, коју је написао у својој шездесет првој години, током лета 1925. у Паризу, Унамуно је изгубио. Текст је на француски превео Жан Касу, и објавио свој превод у часопису *Меркир де Франс*. У Паризу је Унамуно „играо улогу изгнаника”, како је сам писао. Најпре је и он, попут Виктора Ига, био протеран на острво, Фуертевентура, али је после тог прогонства, које је трајало неколико месеци, помилован. Не осврћући се на помиловање, Унамуно је, уместо да се врати у Шпанију, отишао у Француску, најпре у Париз, а затим у Ендају, надомак Шпаније. Ту се у мају 1927. године латио превођења Касуовог превода свог текста, као и *Портрета Унамуна* који је Касу сачинио. Најпре пише роман причајући како се роман прави, затим преводи и комен-

тарише туђи превод свог текста: савршено унамуновски став.

Писање, а још више поновно превођење књиге *Како се прави роман* за Унамуна је био још један покушај личног спасења. Трагајући за „овековечењем тренутности”, Унамуно кроз превођење, тумачење и коментаришање свог текста хоће да себи створи садашњост. Стварајући лик У. Хуга де ла Расе, Унамуно ствара сина свога деде и своје бабе. Ствара свога оца, који је – како текст одмиче, то постаје све јасније – у ствари сам Унамуно. Необична је и прича о Унамуновом оцу. Упркос томе што се о Унамуновом животу много зна, мало је тога што се зна о Феликсу Унамуну. Феликс Унамуно се у својој тридесет и седмој години оженио својом сестричином, Саломе Хуго, много млађом од себе, и с њом имао шесторо деце. Унамунов деда по мајци, Хосе Антонио Хуго, био је ожењен сестром Феликса Унамуна. Она је Мигелу била истовремено тетка и баба. Мајка му је била... мајка и сестра? Замршени су то породични односи, али у сваком случају, на крају је и син одлучио да постане сам себи отац.

Унамуно у много прилика говори о својој супрузи, Конћи, проглашавајући је за „своју истинску мајку”, говори и о својој бројној деци, односно, о свом очинству, али ретко када говори о своме оцу, кога се, како каже „једва и сећа”. Унамунов отац умро је

1870. године: „Умро је када сам ја тек био напунио шест година, и свака слика о њему избрисала ми се из сећања и била замењена – можда пребрисана – уметничким или вештачким сликама, сликама с портрета; између осталог, ту је и дагеротип из времена када је он био момак, и он само син”, присећа се Унамуно док пише *Како се йрави роман* (Унамуно 2005: 77). Оца Унамуно више прећуткује него што говори о њему. Захваљујући истраживачима, сазнали смо да је био трговац, да је неко време живео у Мексику, да је по повратку у Билбао у том граду имао пекару, и да је био градски већник. Знамо да је умро у четрдесет и седмој години, и то, како је забележено у црквеним књигама, од туберкулозе. Међутим, тек 1996. године први пут је читаоцима постао доступан Унамунов запис *Почейсна шайна мој живоша*, где пише о самоубиству оца. У роману *Маїла*, у незавршеној драми *Викторија*, у приповеци *Једна жена*, Унамуно описује самоубиство оца. Тој се теми, дакле, у више махова враћао. Текст, први пут публикован 1996. године, може бити прича, а може бити и аутобиографски запис. То не знамо поуздано, али Унамунов књижевни поступак, који укључује и аутобиографију колико и аутофикцију, јасан је путоказ за тумачење тог записа.

Вратимо се, међутим, чињеници да је текст *Како се йрави роман* у ства-

ри превод. Превод превода. Превод који је аутор изворног текста направио на свом матерњем језику, с превода свог текста на француски. Унамуно је записао како је у раној младости, читајући разне писце, пуштао да га сваки од њих убеди, веровао да је сваки у праву: уместо да, вели, попут других, из тога што различити аутори говоре различите ствари закључи да се ништа не може поуздано сазнати, он је закључивао да су сви они у праву, да су сва гледишта ваљана. Бирао је противречност, сукоб унутар себе, борбу, односно агонију, парадокс. Када пише о томе како је свој текст преводио с француског превода Жана Касуа, Унамуно каже, постоје разлике, али се оне никога не тичу, осим можда неких будућих истраживача. Да ли смо ми ти будући истраживачи, будући читаоци на које Унамуно као да и није превише рачунао? И шта би пажљиво изучавање разлика између превода, који је овде изворник, и оригинала, који је овде превод, могле рећи, осим што речито уписују унамуновски парадокс у само полазиште читања? Унамуно је свој превод сопственог текста сачинио и као полемички текст. Текст је могао постати само полемика са Жаном Касуом, јер, како се слагати с неким ко осећа да му је позвање да вас разумете, да докучи сваку вашу, и последњу мисао, и да вас потом тумачи другима? Али и полемика са самим собом у

различита времена – две године нису протекле узалуд, и Унамуно који је живео у Паризу није више Унамуно који живи у Ендаји. Политичке расправе да и не спомињемо. Било којег аспекта овог Унамуновог текста да се дохватимо, помислимо ли да смо почели да одмотавамо клупко, погрешимо. Што се више трудимо да кроз анализирање дођемо до неког омеђеног тумачења, то текст постаје замршенији, то се више опире. Остаје нам само да се играмо сличностима и разликама, кроз бескрајно анализирање. То јест, да преводимо даље.

Када говоримо о Унамуну превођиоцу, наилазимо на прву препреку: како да дефинишемо његов преводилачки рад? Унамуно је писао да преводи из задовољства, али и да је преводјење за њега начин концентрисаног учења: „Преведећи човек много научи. Нема ничега кориснијег за концентрисање”² (Фернандес Лараин 1965: 233), писао је свом пријатељу. Али са преведеним књигама увек му се дешавало нешто слично ономе што му се десило, на пример, са Сервантесовим *Дон Кихотом*. Књиге које је преводио постајале су различитим путевима учеснице у текстовима које је писао, а сам чин преводјења, чин апсорбовања: „Као вежба, преводјење је изванредно, зато што ме приморава да осећања и идеје других

прихватим као своје”³ (Фернандес Лараин 1965: 284). Међутим, преводјење је, како то обично бива, и за Унамуна често имало сасвим конкретну материјалну сврху. Године 1890. писао је пријатељу како већ десет година преводи с немачког; 1893. године, јавља да је почео да преводи и са енглеског, и то књигу коју је, сећам се, и Лаза Костић превео на српски, *Последњи дани Помпеја* Едварда Булвера Литона, као и понеки стих из Шекспирових драма, и Шелијеве песме... Око 1900. године почео је да учи нордијске језике. Већ је знао француски и италијански, поред латинског и старогрчког, што је било необично богато за шпанског интелектуалца с краја 19. века. Последњу деценију 19. века професор Универзитета у Саламанки тешко је финансијски преживљавао. Бројна породица, куповина књига, објављивање својих књига за сопствени рачун: „Исцрпљен сам послом”, пише пријатељу фебруара 1894. године, „предавањима и мојим читањима придружио сам и преводјење, па сам непрестано нечим заокружен”⁴ (Фернандес Лараин 1965: 235). У тим условима преводио је различите књиге, али пре свега пада у

3 «Como ejercicio (traducir) es admirable, pues me obliga a hacer míos sentimientos e ideas de otros.»

4 «Estoy agobiado de trabajo a mi cátedra, mis lecturas y trabajo en telar, se une la tarea de traducción, de que me dan constante labor.»

2 «Traduciendo se aprende muchísimo. No hay cosa igual para fijarse...»

очи изостанак књижевних дела. Истраживачи су открили петнаестак књига које је превео. Почетком двадесетих година двадесетог века, у време када је писао *Како се ѝрави роман*, спремао се да преводи Софокла, али тај подухват остао је неостварен. Превео је, међутим, *Медеју* Лукија Енеја Сенеке, која је 1933. године постављена у римском театру у Мериди, а *Медеју* је играла Маргарита Ширгу. Преводио је *Прве ѝринциѝе* Херберта Спенсера, *Историју француске револуције* Томаса Карлајла... (уп. Фернандес Лараин 1965: 163, 165) У време када је био тесно повезан са Шпанском социјалистичком партијом, прихватао је да преводи расправе из економије и социологије, размишљајући о променама до којих мора доћи у шпанском друштву. Почетком 20. века, ови преведени текстови били су тесно везани за његову мисао, коју је касније преправила религиозна тескоба. Текстови које је Унамуно преводио далеко су од његових професионалних интересовања, али свеједно, постоје редови у књизи *Како се ѝрави роман* који указују на то да је Унамуно читао Бодлера у Бенјаминовом преводу на немачки, објављеном 1923. године, и да га је привукла Бенјаминова мисао из преводиочевог предговора књизи, нама данас изузетно познат и значајан Бенјаминов текст „Задатак преводиоца” (уп. Бенјамин 2020). Унамуно у овом тексту размишља и на тему надживљавања и преживљавања оригина-

ла у преводу, и развија даље своју мисао о томе. Теме превођења Унамуно се подухватио због околности у којима је ова његова књига настајала, али осим што по посредним знацима можемо прихватити могућност да је читао и Бенјаминов текст о превођењу, још се можемо упитати, није ли тема превођења и језика имала одређено важно место у размишљањима о књижевности, али и о филозофији, управо у то време, у првим деценијама двадесетог века? Неколико година после ове Унамунове књиге, чија је једна од кључних тема и превођење – несумњиво у тесној вези са изгнанством, али ту веза, чини ми се, није сасвим непосредна ни једноставно објашњива – Хосе Ортега и Гасет написао је свој чувени есеј *Бега и сјај ѝревођења*, 1930. године (уп. Ортега и Гасет 2004). Које су околности наводиле европске мислиоце да тако интензивно размишљају о превођењу? Сва тројица су били и преводиоци, и то је нешто што прво пада у очи. И сва тројица повезали су у својим есејима превођење непосредно са сопственим животним искуством.

Књигу *Како се ѝрави роман* почела сам да преводим 1997. године. Коначно сам завршила и објавила свој превод 2006. године. Читала сам књигу, почела да размишљам о њој и о томе да је преведем, бар још шест или седам година раније. Да ли и превод који направимо може да буде део наше аутобиографије, аутофикције, его-историје, или

макар дневника? Нема сумње, може да буде. *Како се прави роман* за мене је, откако сам је први пут прочитала, била и остала велика књига. У извесном смислу, можда највећа коју је Унамуну написао. Испрва, најјаче ме је привукло оно политичко у њој. Почела сам да је преводим у време када ми је политичка страна овог текста и даље била најзначајнија. У том духу сам превела први део текста, онај написан у Паризу. Верујем да је то било добро за ову књигу, која заиста има два дела. Преводила сам их с неколико година размака, више, много више година него што је Унамуну било потребно да је напише и преведе, и дода коментаре. Када је дошло време, тек када је дошло моје време да преведем други део ове књиге, то сам и учинила. Тон првог и тон другог дела Унамунуовог текста у изворном преводу-коментару из 1925. и 1927. године као да су удаљени деценијама, можда и вековима. Моје превођење је, игром случаја, пратило ту дубоко расцепљену, а ипак једну и јединствену књигу, и њену историју. Два дела превода – да ли једног те истог? – сваки из свога времена, природно су се уклопили у ново јединство мог превода на српски. Уз незнатне исправке, које се, како рече Унамуну, никога у ствари и не тичу. Јер, у дневнику нема исправки. Нема исправки, могућна су само допуњавања. Оно што је записано некада, остаће записано. Живо слово се надовезује као нови поглед на нешто што је

било. Зато бих и ја, када би ме неко питао, одговорила попут једног преводиоца *Дон Кихота*, да, наравно, сви моји преводи јесу аутобиографски. Преводи су преводиочева аутобиографија. Чак и када прихвата случај – Унамуну би рекао, нарочито тада – када ради на туђи предлог, или ради новца, или из чисте муке, преводилац кроз превод испишује аутобиографију. Онако како заслужује књига *Како се прави роман*.

Листа референци

- Бланко Агинага 1978: С. Blanco Aguinaga, *El socialismo de Unamuno (1894–1897)*, en: *Juventud del 98*, Barcelona: Crítica, 57–116.
- Бенјамин 2020: В. Бенјамин, *Искусство и сиромаштво. Изабрани ојледи о искуству*, превео Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.
- Гарсија Бланко 1964: М. García Blanco, Unamuno, traductor y amigo de José Lázaro, *Revista de Occidente*, 2^a ep., 19, 97–118.
- Гарсија Бланко 1965: М. García Blanco, *En torno a Unamuno*, Madrid: Taurus.
- Ортега и Гасет 2004: Х. Ортега и Гасет, *Бег и сјај превођења*, превела Александра Манчић, Двојезичко издање, Београд: Рад / ААОМ.
- Перо-Корпе 2005: D. Perrot-Corpet, L'écriture 'agonique' de Miguel de Unamuno ou la transgression des frontières génériques comme enjeu vital: l'exemple de *Como se hace una novela* (1926), in: Merete Stistrup Jensen, Marie-Odi-

le Thirouin (ed.), *Frontières des genres: migrations, transferts, transgressions*, Lyon: Presses Universitaires Lyon, 126–139.

Серано 1986: C. Serrano, Sobre Unamuno traductor, en: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22–27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island), Madrid: Istmo, 581–590.

Унамуну 2006: М. Де Унамуну, *Како се џрави роман*, превела са шпанског Александра Манчић, Београд: Рад.

Унамуну 2018: М. de Unamuno, *El misterio inicial de mi vida*, Madrid: Editorial Eneida.

Фернандес Лараин 1965: S. Fernández Larraín (ed.), *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Santiago de Chile: Zig-Zag.

Aleksandra Mančić

Belgrado

Centro de investigación de literatura y artes

LITERATURA SEGÚN UNAMUNO:
CÓMO SE HACE UNA NOVELA, Y
CÓMO SE TRADUCE

Resumen

Observando la novela, siguiendo en primer lugar las teorías polifónicas desarrolladas por Mikhail Bakhtin, como el género más

abierto, capaz de recibir los elementos más heterogéneos, de ser una mezcla de los más diversos géneros, hoy la vemos convertida en un elemento estratégico, lugar desde el que se plantea la cuestión de los límites de la propia literatura. ¿Qué es un acto literario? ¿Dónde están los límites entre ficción y realidad? En este artículo planteamos estas preguntas a partir de la obra de Miguel de Unamuno, de difícil determinación de género, titulada *Cómo se hace una novela*. Unamuno cruza romance y autobiografía, privado y político, buscando formas de cruzar y fusionar ética y estética. La literatura se convierte así en una apuesta en la lucha contra la finitud de la vida humana, en la que también participa el lector. Esa lucha como una de las herramientas clave tiene la traducción, tanto en el sentido básico como en el sentido específico que le da Unamuno. El lector, junto con el autor, participa de un cierto tipo de traducción que se niega a aceptar los límites que dentro de la experiencia humana podrían separar la literatura de la autobiografía, o viceversa.

Palabras clave: Miguel de Unamuno; *Cómo se hace una novela*; literatura; novela; ficción; autobiografía; traducción; Walter Benjamin.