

ELEONORA BASSO

PONENCIA PRESENTADA EN EL IV CONGRESO
INTERNACIONAL
"ORBIS TERTIUS" DE TEORIA Y CRITICA LITERARIAS.
LA PLATA (ARGENTINA), 1999.

FIGURAS DE LA OTREDAD EN DOS ESCRITORES
ESPAÑÓLES: UNAMUNO Y A. MACHADO

Los autores tratados sintonizan con una de las inquietudes nucleares de la reflexión y de la sensibilidad modernas: el "problema del otro", que pone en entredicho el principio de identidad de ser y pensamiento y el concepto de sujeto unitario de la tradición filosófica idealista.

En ambos, la comunidad de experiencias históricas y estímulos intelectuales -en particular los vinculados al pensamiento existencialista o sus inmediatos antecedentes- da lugar a una tematización de la otredad en términos ontológicos y gnoseológicos, con zonas de coincidencia (desconfianza de la razón, preocupación ética, opción por la literatura para aprehender y explorar la condición temporal del hombre) y derivaciones divergentes referidas al amor y a la comunicación intersubjetiva, entre otros aspectos.

I. En la reflexión de Unamuno, el problema básico de sentar la existencia y el conocimiento del otro y la posibilidad de comunicación con él, pasa por una experiencia de ensimismamiento en la que el yo percibe su propia nada. Ello conduce a la "intuición de la propia sustancialidad" como voluntad irrestricta de ser, de "serlo todo y por siempre", dicho con otra fórmula unamuniana, su "hambre de Dios". En esto consistiría lo que llama, a modo kantiano, el yo "nouménico", opuesto al "fenoménico" o aparential que el mundo y los otros forjan.

La experiencia de la propia indigencia y limitación, y la

amorosa autocompasión que ella despierta fundarían el reconocimiento del otro en el dolor común. “No amamos a nuestros prójimos porque no creemos más en su existencia sustancial”- escribe Unamuno. “No creemos en la existencia de nuestros prójimos porque no creemos en nuestra existencia, en la existencia sustancial, quiero decir”¹. O sea que la existencia del otro se funda, transcortesianamente -como señala Laín Entralgo (149)- en la conciencia de sí. Existe un fundamento firme del sujeto, un “verdadero yo” o “yo puro” no atravesado por la otredad. Esta sólo afecta a las máscaras que asumimos o se nos imponen en la vida social, lo que Unamuno llama también el “yo histórico”.

Veamos cómo el autor describe en *Del sentimiento trágico de la vida* la operación introspectiva que conduce a la intuición del “yo profundo”:

“Según te adentras en ti mismo y en ti mismo ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad...Y al tocar tu propia nadería, al no sentir tu fondo permanente, al no llegar a tu propia infinitud, ni menos a tu propia eternidad, te compadeces de todo corazón de ti propio y te enciendes en doloroso amor a ti mismo...” (1950, II, 571).

El párrafo evoca la escena de Narciso ante la fuente: el percibirse como mera superficie y contingencia, el doloroso amor a sí mismo. Pero la fuente está elidida, ya que Unamuno no sospecha de ningún espejismo en el deseo que lo lleva a reponer inmediatamente un fondo sustancial.

Las trampas del solipsismo y el reverso destructivo de la fascinación narcisista se harán patentes en la ficción del doble especular, que el autor reitera y pone en conexión con otro de sus motivos recurrentes: el de Caín y Abel. Este, a su vez, ilustrará la concepción, central en su pensamiento, de la existencia como *agonía*, en su sentido etimológico de ‘lucha’.

El empleo de la figura del doble para definir las relaciones

¹ “Plenitud de plenitudes y todo plenitud”. Citado por Laín Entralgo (149).

intra e intersubjetivas encuentra su formulación más exasperada y ambiciosa, en cuanto a alcances filosóficos, en su obra teatral *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo* de 1926.

Lo que se insinúa al principio como fenómeno esquizofrénico en su personaje protagónico, designado como "El Otro", se complica luego por la información de que el mismo tiene un hermano mellizo idéntico. Ambos se han separado luego de competir por el amor de una mujer, Laura, que se ha casado con uno de ellos, Cosme. Uno de los dos ha matado al otro, y en el plano "real" de la ficción -si hay tal- nadie acertará a descubrir quién es el muerto y quién el sobreviviente, ni siquiera éste mismo, que se reconoce como uno u otro y como "el otro" de cualquiera de ellos, y que termina suicidándose. El "misterio" se diluye para el espectador, desde que el sentido de la fábula, de un "hirsuto esquematismo" -en expresión de Elías Díaz (243)- viene explicitado machaconamente dentro de la misma obra, o sugerido por un simbolismo fácilmente traducible: el doble exterior es metáfora de la escisión del yo; y el doble interior es una introyección del otro exterior. Tan culpable y violenta es la parte eliminada de la consciencia -el muerto que se pudre en la bodega- como el yo que lo ha reprimido:

Otro. ¿Quién es el muerto? ¿Quién es el más muerto?
¿Quién es el asesino? (1959, 816)

.....

Si uno no mata al otro, el otro habría matado al uno. (817)

.....

¿Yo? Uno y otro, Caín y Abel, verdugo y víctima! (817)

La designación del protagonista entre las *dramatis personae* como "el Otro", indica que éste no es sólo el otro de Cosme y Damián, sino también del resto de los personajes; representa al *otro* como categoría ontológica. La ejemplaridad del "misterio" se prodiga en sentencias: todo asesinato es un suicidio, "dar la vida es dar la muerte", "la cuna es tumba y la tumba es cuna", "el uno es el otro", el odio es indiscernible del amor, todo viene a coincidir con su contrario.

La visión del doble entraña para el protagonista una

experiencia de lo siniestro cuyos componentes coinciden con algunos de los señalados por Freud al analizar este fenómeno. Así relata el Otro a su cuñado el primer enfrentamiento con su doble:

Estaba [...] aquí conmigo cuando me anunciaron al otro, y me vi entrar a mí mismo por ahí, por esa puerta [...] Me vi entrar como si me hubiese desprendido de un espejo, y me vi sentarme ahí donde tú estás [...] Y se me quedó mirando a los ojos y mirándose en mis ojos [...] Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor desvivir, hacia atrás, a redro-tiempo, como en una película que se haga correr el revés [...] Y desfiló mi vida y volví a tener, y diez, y cinco, y me hice niño, niño!, y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna...desnací..., me morí...Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos...(1959, 803).

La equiparación de la muerte con un “desnacer” reitera la simetría especular, esta vez en el eje del tiempo.

Al indagar las representaciones que suscitan la sensación de lo siniestro u ominoso (Unheimlich), Freud considera la figura del doble y lo vincula al retorno de lo reprimido y a la amenaza de regresión a las etapas superadas en la evolución del yo. El carácter ominoso -señala- “sólo puede obedecer a que el doble es una formación perteneciente a épocas psíquicas primitivas y superadas [...] El doble se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones” (2495), y ubica su génesis en el “terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo” (2494), “época en que el yo no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo” y en la que el yo proyecta fuera de sí todo lo que experimenta como peligroso, poniendo en un doble malévolo la parte de destrucción que no puede contener.

Resulta significativo que la última imagen que el otro retiene, en su imaginario regreso, sea la del pecho materno. La “identificación primaria”, vínculo preobjetal que está en la base del narcisismo, es asociada por Freud a la fase oral de la

organización de la libido, donde lo que uno incorpora es aquello en lo que se convierte, donde no se trata todavía de tener, sino de ser. (“*Edo, ergo sum*” dice Augusto, el protagonista de *Niebla* [288], cuando trata de redimirse de su inconsistencia de mero ente de ficción). En la obra que venimos considerando, este pecho materno dador de alimento tiene su doble positivo en el Ama, madre vicaria que amamantó y amortajará, y su doble maléfico en las esposas, furias lujuriosas que buscan apropiarse el falo masculino y que pueden ponerse en línea con las Judiths y Salomé castradoras que abruman el imaginario finisecular.

En el conflicto del protagonista detectamos la ambivalencia entre el deseo de retorno al paradisíaco seno materno y el temor a esa reabsorción, pues conllevaría una pérdida de la individuación, que el fantasma del doble evidencia como precaria.

Si el reconocimiento especular, según Lacan, constituye la primera articulación del yo, por brindar una imagen unificada del propio cuerpo, al establecerse ésta a través de la mirada del Otro (del Amo), es también una experiencia de alienación, de merma del ser -según su concepción. De ahí la relación conflictiva, ambigua con el propio reflejo: complaciente y sospechosa, fusional y repulsiva (Tevoz, 28). La imagen especular opera como una suerte de molde de lo simbólico, que advendrá con la Ley o “Nombre del Padre”(castración mediante).

El protagonista de *El Otro* se niega a identificarse como Cosme o Damián, se queja con el Ama de “no ser sino un nombre”, elemento permutable en la economía signica, que funciona en base a negatividades. Observamos que en la obra falta la figura paterna. Tal vez debamos suponer que el padre imaginario, persecutorio, ha sido desplazado a la figura del hermano rival. Pues no se trata sólo de una estructura dual. Los hermanos han competido por el amor de una mujer (Laura). Se diría que el conflicto de amor-odio, es garantía de supervivencia, lo que permite conjurar el peligro de ser reintegrado por la madre o de sucumbir al padre magnificado y terrible. Este padre imaginario aparece mentado por el otro como Dios, cuyo doble es el Destino -según el mismo personaje-, lo cual supone una despersonalización de Dios, en la forma de una ley inapelable y ciega, sin legislador ante quien rebelarse. Esta lógica estaría en

relación con el recurso de Unamuno al mito de Caín y Abel como paradigma explicativo de toda conflictividad social, y con su idealización de la guerra. Es de notar que el autor, en sus múltiples evocaciones del mito, no hace hincapié en que la tragedia tiene su origen en la arbitrariedad de Dios, que al aceptar a Abel y rechazar a Caín viola su propia ley de primogenitura.

En *Abel Sánchez* Unamuno elabora novelescamente el tema de la envidia cainita, que considera la principal lacra moral del alma hispánica. En una de las tantas situaciones abismáticas que configura el relato, su protagonista, Joaquín Monegro (Caín) pronuncia un discurso de homenaje a su amigo Abel, que ha sido premiado por un cuadro cuyo tema es precisamente Caín y Abel. Allí dice lo siguiente:

Y ved la figura de Caín -decía Joaquín dejando gotear las ardientes palabras- del trágico Caín, del labrador errante, del primero que fundó ciudades, del padre de la industria, de la envidia y de la vida civil, vedla! Ved con qué cariño, con qué compasión, con qué amor al desgraciado está pintada. Pobre Caín! Nuestro Abel Sánchez admira a Caín como Milton admiraba a Satán, está enamorado de su Caín como Milton lo estuvo de su Satán, porque admirar es amar y amar es compadecer. Nuestro Abel ha sentido toda la miseria, toda la desgracia inmerecida del que mató al primer Abel, del que trajo, según la leyenda bíblica, la muerte al mundo. Nuestro Abel nos hace comprender la culpa de Caín, porque hubo culpa, y compadecerle y amarle...Este cuadro es un acto de amor! (1977, 68-69).

No nos detendremos a comentar la novela. Nos interesa ahora el simbolismo de la leyenda aplicada a la historia, que Unamuno retoma en otros textos. Como ha señalado Nelson Orringer, en la conciencia del protagonista de *Abel Sánchez* coliden diferentes perspectivas ideológicas: la heroización romántica del personaje demoníaco, ya prefigurada en el trágico Satán de Milton; la concepción liberal protestante del papel de la violencia en el origen de la civilización, de donde procede la idea de Ritschl de Caín como fundador del Estado; la

doctrina católica ortodoxa de la envidia como pecado, y otras teorías modernas que reivindican la envidia como legítimo deseo de superación, y que Unamuno vincula al deseo de inmortalidad, principio, para él, de toda conducta humana.

Caín “fundador de ciudades, de la vida civil y de la industria” parece representar la modernidad liberal burguesa, todavía luchando por su consolidación en la España finisecular. Mientras que Abel, que “lo espera todo del cielo” para hacer crecer sus rebaños -como leemos en otro texto- cuadra como figura del antiguo régimen aristocrático, sustentado en una economía pastoril. Otra oposición, correlativa a esta es la del científico (Joaquín-Caín) versus el artista (Abel), es decir, entre el que apuntala el progreso técnico-material y el dedicado al ocio contemplativo, o a la producción de objetos que la mentalidad burguesa sólo cotiza como signos de poderío económico. La interpretación del cuadro de Abel por Joaquín revelaría una ilusión de reconciliación a partir de la piedad del encumbrado Abel por la desgracia de su hermano, culpable, sin embargo, ya que no lo mueve otro deseo que el de convertirse él mismo en Abel.

¿Cómo se ubica el autor en esta contienda? La visión de la lucha de Caín y Abel, su utópica reconciliación, su reversibilidad de roles, sería sintomática de la posición ambigua del escritor contemporáneo, marginado de los ámbitos del poder (aunque a través del autootorgado título de “intelectual” pretenda influir en él), con la mala conciencia de un Abel sin mérito y la rebeldía de un Caín laborioso y excluido.

Otros textos de Unamuno no dejan dudas acerca de la extrapolación socio-política del mito bíblico que hace el autor, así como de su comprensión de los fenómenos colectivos en términos subjetivo-individuales y de sus íntimas contradicciones al respecto. En el poema “Civilitas” de *Rosario de sonetos líricos* (1910) se refiere a la envidia como “madre de la democracia”

.....pues la envidia era
es y será el más firme cimiento
de la hermandad civil, y ley primera,
del crimen fundador del testamento! (304-5)

En el artículo un periodístico *-La ciudad de Henoc-* al hablar de la guerra civil, dice:

La cual, según la leyenda judeocristiana empezó con el asesinato fraternal de Abel por su hermano Caín, que abre la lucha de clases. Abel era, según ese mito, pastor y Caín labrador; pero acaso sea más acertado decir que la raza o clase abelita, aquella de que Abel era símbolo, era la campesina y la cainita era la urbana, la ciudadana, la murada, pues fue Caín quien, según el relato bíblico, fundó la ciudad de Henoc. (1941, 13)

...toda guerra es civil y arranque de civilización.... (1941, 18)

Otros textos significativos:

...y la más ruda guerra civil es la que tengo que librar dentro de mí, pues llevo, como llevamos todos, frente al ciudadano de la Europa civil del siglo XX -o siquiera del XIX- un súbdito de la España filipina del Siglo XVI...²

Los que hayan leído mi novela *Abel Sánchez* sabrán que siento compasión admirativa, o admiración compasiva por Caín, que era progresista....(1950, IV, 798)

Porque no hay unidad viva si no encierra contraposiciones íntimas, luchas intestinas. Y la única guerra fecunda es la guerra civil, la de Caín y Abel, la de Esaú y Jacob, la guerra no ya hermanal, sino mellizal. (Hispanidad 243)

La guerra es escuela de fraternidad y lazo de amor; es la guerra la que por el choque y la agresión mutua ha puesto en contacto los pueblos y les ha hecho conocerse y quererse...(1950, IV, 680)

La guerra se convierte así en una categoría espiritual

² Carta dirigida a Ramón Basterra, el 20 de julio de 1917. Citado por Clavería, 236.

ahistórica, ajena a toda determinación concreta, especialmente material.

En la elaboración del tema del doble y del mito de Caín y Abel, hemos notado una común tendencia a neutralizar la otredad reduciéndola a un juego de relaciones abstractas y reversibles. El otro se define por su oposición al uno, con el cual, sin embargo se confunde. Lo otro es la copia invertida de lo mismo. Ello tiene su correlato en el estilo de Unamuno, donde la acumulación de paradojas y de oxímora deriva a menudo en un ejercicio lúdico conceptista, cuando no puramente verbal. Con la conflagración de opuestos se desconoce la diferencia, la realidad concreta y el cambio.

El revival barroco del mundo como teatro o como sueño, la vida del hombre como ficción propia, ajena o de Dios, motivos predilectos de Unamuno, no erosionan su creencia en un fundamento estable: "un mundo sustancial y eterno... mundo de la conciencia, sin espacio ni tiempo", como leemos en "Historia de *Niebla*" (1998, 91). O bien, como se formula en el Prólogo de *Tres novelas ejemplares*: "un yo último e íntimo y supremo, yo trascendente -o inmanente (...) acaso Dios" (1990, 55) Tal vez esta creencia, que tanto esfuerzo le costó mantener erguida, fuera la conjura de su angustiada experiencia de la nada, su reverso especular.

II. Cuando Machado tematiza la alteridad como problema filosófico, a través de su apócrifo Abel Martín, parte también de la percepción del vacío o indigencia del propio ser, pero esta experiencia es indiscernible de la tensión amorosa hacia el otro -el vacío es la revelación dolorosa de la ausencia del otro- cuya necesidad no se presenta, a la manera de Unamuno, como derivación secundaria del amor a sí mismo, sostenido por la fe en una plenitud sustancial del yo, según veíamos.

En la aspiración a lo otro a Machado no lo inquieta, como a Unamuno, el peligro de disolución del propio yo, sino, por el contrario, el temor a la incapacidad de trasponer los propios límites y quedar entrampado en la ilusión especular narcisista.

El narcisismo -y el onanismo como figura degradatoira del mismo- es motivo recurrente en la meditación machadiana. De ahí su permanente autovigilancia para erradicar cualquier brote de solipsismo, su desconfianza de toda argumentación conclusiva, su reivindicación de la duda, y aun la duda de la duda, como voluntaria ascesis en su búsqueda del conocimiento, integral a un programa ético:

“La conciencia -dice Abel Martín- como reflexión o pretengo conocer del conocer, sería sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo”.

La empresa metafísico-erótica de Abel Martín desembocará en el fracaso en su intento de alcanzar la otredad, y la amada se le revelará como proyección de sí mismo. (cito) “La conciencia...vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como ...como impulso hacia lo otro inasequible” “Porque Abel Martín -acota la voz enunciante principal- no ha superado en ningún momento el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad propiamente dicha como una apariencia, un vario espejismo...” El saldo del fracaso será el descubrimiento de una constitutiva heterogeneidad de la conciencia y del ser en general. Ello llevará a A. Martín y luego a su discípulo, Juan de Mairena, a la desautorización del pensamiento racional, esencialmente “homogeinizador” y por lo tanto desrealizador. Las ideas abstractas y genéricas aparecerán como “esquemas geométricos sobre la negra pizarra del no ser”. Es decir, se identificará la razón con la cuota de no ser o de nada del ser limitado, relativo y temporal que es el hombre. En revancha, se rescatará la poesía como forma de autoafirmación de la conciencia sobre la nada, como cauce de la experiencia vivida desgarrada en el tiempo. “La poesía es diálogo del hombre con el tiempo”, dirá Juan de Mairena, en una de las tantas formulaciones machadianas de esta idea, y también: “El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles: sólo el contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeinizador, a última hora, pensar de la nada, se opone el

pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador.” (1991, 99).

Finalmente, el divorcio del ser y el pensar, así establecido, mostrará servir de rodeo estratégico para restaurar la esperanza en la existencia objetiva del otro y en la posibilidad del amor.

“Confiamos/ en que no será verdad/ nada de lo que pensamos”, rezan unos versos incluidos en *De un canionero apócrifo*, atribuidos, en la 1ª versión del texto, a “Antonio Machado, apócrifo”. Y en un poema de *Canciones a Guiomar*, leemos:

“Todo amor es fantasía,
 él inventa el año, el día,
 la hora y su melodía
 inventa el amante, y más,
 la amada. No prueba nada
 contra el amor, que la amada,
 no haya existido jamás.”

Años más tarde insistirá Machado, por boca de Juan de Mairena:

“De lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del 2º término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como si, al fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes” (JM 49-50)

Abel Martín terminará exhortando a celebrar la nada, eso otro de que también estamos hechos, que nos limita, pero que nos permite ser y significar, ya que lo que no tiene fin carece también de sentido:

Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,
 y es el milagro del no ser cumplido
 brinda, poeta, un canto de frontera
 a la muerte, al silencio y al olvido

Versos a los que hacen eco otros de Juan de Mairena:

Con la copa de sombra bien colmada,
con este nunca lleno corazón
honremos al señor que hizo la nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón.

Aperturas hacia la otredad son, en la escritura de Machado, además del desdoblamiento en voces apócrifas, la ironía, la concentración poética, el fragmentarismo, la modalidad aforística, incluso la brevedad y oblicuidad epigráficas. Todas formas de espaciamiento, que suponen una deliberada búsqueda de la incompletud y una apelación al silencio. Todos reclamos tácitos, no imperativos, del tú lector.

Tal vez Machado conocía ya las tesis de Heidegger acerca del lenguaje como morada del ser, y del silencio como su horizonte -como lo otro del mundo que le permite constituirse- cuando hace decir a Juan de Mairena: “Sólo en silencio que es, como decía mi maestro el aspecto sonoro de la nada, puede el poeta gozar del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor”, o cuando escribe en otro texto tardío que el “encanto melódico de la vida es el de “su acabamiento”.

La delegación apócrifa, no sólo señala el margen de no coincidencia que se reserva la voz autorial. También opera como alerta acerca de la imposibilidad de patentar la propia enunciación. Apunta a la ajenidad intrínseca, no optativa, de la palabra, a la indefectible grieta entre el sujeto y sus dichos, entre el signo, los significados y el mundo referencial. Lo sugiere Abel Martín, cuando dice que la poesía debe recurrir a incongruencias que figuren la inadecuación de la palabra al dinamismo del pensamiento y de la realidad concreta. Estas incongruencias han de evocar en el lector aquellas que el lenguaje no puede indicar directamente: “Los conceptos o formas captoras de lo real no han de ser rígidos...si han de adaptarse a la constante mutabilidad de lo real. Que esto no tiene expresión posible en el lenguaje, lo sabe Abel Martín”

Abel Martín dice haber extraído toda su metafísica de los siguientes versos, los primeros que compuso:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

No extraña su insistencia en el motivo del espejo como reproductor de ceguera si pensamos que la metafísica se ha conceptualizado en términos de operación óptica y ha identificado la idea con la imagen.

Su segunda composición dice así:

Gracias Petenera mía
por tus ojos me he perdido,
era lo que yo quería.

Aquí la mirada y el deseo de otro, en sentido subjetivo y objetivo, ya que la Petenera mira y es mirada, no conlleva la esclavitud del yo, sino su liberación, una gozosa pérdida.

Cuando las ilustra sesudas y algo abstrusas lucubraciones de su alter ego con coplas populares como ésta, Machado no sólo se está curando de solemnidad y subrayando burlescamente la densidad conceptual de su poesía. Está poniendo en juego un recurso clave del humor cervantino: la incompatibilidad de contextos y lenguajes, donde lo convencional se exhibe como tal, tornándose vulnerable, pero también se revigora en el contraste y nos asoma al trasfondo de lo evidente, al misterio de lo demasiado conocido. Como sucede con todo enunciado irónico, lo que se libera no admite formulación directa sin ser destruido.

Machado aprendió de Sócrates el potencial dionisiaco de la razón, por eso pone a Eros en el origen del conocimiento. Su ironía desestabiliza la razón e impugna la creencia, descubre el fondo de creencia de todo sistema racional, y el desamparo de la creencia, en el mundo moderno, si es librada a la sola sinrazón. Su práctica consiste en ir "de lo uno a lo otro", como lo refleja su consigna, también irónica, de crear una "metafísica de poeta".

Bibliografía Referida

- Clavería, C. "Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno". En *Miguel de Unamuno*, ed. A. Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1980.
- Díaz, Elías. "Miguel de Unamuno". En *Historia y crítica de la Literatura Española*, ed. F. Rico, Vol. 6, Cap. 6 (Introducción). Barcelona: Crítica, 1980.
- Freud, S. *Obras Completas*. Vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Lacan, J. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En *Escritos II*. México: Siglo veintiuno, 1993.
- Lain Entralgo, P. *Teoría y realidad del otro*. Vol. I. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Machado, A. *Nuevas canciones. De un cancionero apócrifo*. Madrid: Castalia, 1971.
- _____ *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid: Castalia, 1991.
- Thévoz, M. *Le miroir infidèle*. Paris: Minuit, 1996.
- Orringer, N. "Civil War within: The clash between sources of Unamuno's *Abel Sánchez*". *Anales de Literatura Española Contemporánea* (1986), 295-318.
- Unamuno, M. *Abel Sánchez. Una historia de pasión*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977
- _____ *La ciudad de Henoc*. México, Séneca, 1941.
- _____ *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____ *Obras Completas*. Madrid: Aguado, 1950.
- _____ *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1959.
- _____ *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.