

RESUMEN

Semidioses unamunianos;
Las figuras con funciones de dios en la obra ensayística, novelística y poética
de Miguel de Unamuno

Camille R. Plemmons, M.A.

Mentora: Frieda H. Blackwell, Ph.D.

Miguel de Unamuno, el filósofo de la Generación de 1898 de España, exploraba múltiples formas y características de Dios en sus obras ensayísticas, novelísticas y poéticas. Estos semidioses toman la forma del Dios cristiano y también de personajes que sirven como dios para otros personajes. Un análisis de los ensayos “La fe” (1900) y “Mi religión” (1910) contextualiza a las otras obras por proveer un fondo histórico y espiritual del autor. La novela *Niebla* (1904) presenta una visión única de Dios por las relaciones entre varios personajes que incluyen don Miguel y Augusto, y Augusto y su perro. Finalmente, unos poemas unamunianos demuestran un panorama de puntos de vista de Dios. Se ve el dios cariñoso en “Elegía en la muerte de un perro” (1905), el dios no-existente de “La oración del ateo” (1910) y el Dios cristiano ortodoxo de unos poemas de la colección *El Cristo de Velázquez* (1920).

ABSTRACT

Unamunian Demigods;
Godlike Figures in the Essays, Novels, and Poetry of Miguel de Unamuno

Camille R. Plemmons, M.A.

Mentor: Frieda H. Blackwell, Ph.D.

Miguel de Unamuno, the philosopher of Spain's Generation of 1898, explored various versions of God throughout his essays, novels, and poetry. These demigods appear in the form of the Christian God, as well as characters that serve as godlike figures for other characters. An analysis of the essays "La fe" (1900) and "Mi religión" (1910) contextualizes the other works studied by providing Unamuno's historical and spiritual background. The novel *Niebla* (1904) presents a unique perspective of God through various relationships including that of Don Miguel and Augusto, and Augusto and his dog. Finally, several of Unamuno's poems demonstrate a spectrum of visions of God. A caring god appears in "Elegía en la muerte de un perro" (1905), a non-existent god in "La oración del ateo" (1910), and Unamuno's most orthodox version of the Christian God in a selection of poems from the collection *El Cristo de Velázquez* (1920).

Semidioses unamunianos; Las figuras con funciones de dios en la obra ensayística,
novelística y poética de Miguel de Unamuno

by

Camille Plemmons, B.A.

A Thesis

Approved by the Department of Modern Languages and Cultures

Michael Long, Ph.D., Chairperson

Submitted to the Graduate Faculty of
Baylor University in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree
of
Master of Arts

Approved by the Thesis Committee

Frieda H. Blackwell, Ph.D., Chairperson

Jan E. Evans, Ph.D.

William F. Cooper, Ph.D.

Accepted by the Graduate School

May 2019

J. Larry Lyon, Ph.D., Dean

Copyright © 2019 by Camille R. Plemmons

All rights reserved

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	vi
DEDICATORIA	vii
CAPÍTULO UNO	1
Introducción: El mundo de Miguel de Unamuno	1
CAPÍTULO DOS	15
Las representaciones de dios en las obras ensayísticas de Miguel de Unamuno.....	15
CAPÍTULO TRES	29
Dios y sus formas en <i>Niebla</i>	29
CAPÍTULO CUATRO	44
El perro, el ateo y el Cristo: Los semidioses en la poesía unamuniana	44
CAPÍTULO CINCO	62
Conclusión: Los semidioses unamunianos y el logro de la vida eterna.....	62
BIBLIOGRAFÍA	69

AGRADECIMIENTOS

Con mucha gratitud, quisiera reconocer las contribuciones de la Dra. Frieda Blackwell, mi mentora, quien me aconsejó con paciencia a lo largo del proceso de escribir esta tesina. También quisiera reconocer a la Dra. Jan E. Evans, cuyas investigaciones proveyeron mucho del fondo histórico, y el Dr. William F. Cooper, quien me informó sobre los filósofos que influyeron a Miguel de Unamuno.

DEDICATORIA

A mi madre, mi padre, y mi hermana, Leah, quienes nunca dejan de apoyarme y darme ánimo. A mis mejores amigas, Catherine y Evgenia, con quienes puedo contar sin importar la distancia entre nosotras.

CAPÍTULO UNO

Introducción: El mundo de Miguel de Unamuno

En su ensayo titulado “Mi religión,” Miguel de Unamuno afirma; “Yo he buscado siempre agitar y a lo sumo sugerir más que instruir. Si yo vendo pan, no es pan, sino levadura o fermento” (14). Al “agitar,” Unamuno explora las características de Dios, la religión, y su lucha entre la fe y la razón en la mayoría de sus obras. Unamuno pinta varias imágenes de Dios, o lo que se puede llamar un “semidiós.” Puede ser un personaje de la historia o puede ser simplemente un punto de vista de Dios, o la manera en que Dios existe en la mente de un individuo. Cuando un semidiós aparece en la forma de un personaje, es una figura o una persona que sirve como un dios para otro personaje dentro de cierto contexto, sin importar si esa figura o persona sea realmente todopoderoso o divino. Estos semidioses aparecen en unos ensayos, unas novelas y la poesía de Unamuno, los que incluyen “Mi religión” (1910) y “La fe” (1900), la novela *Niebla* (1914) (o la *nivola*, como Unamuno la llamaba), los poemas “Elegía en la muerte de un perro” (1905), “La oración del ateo” (1910) y unos poemas seleccionados de la colección *El Cristo de Velázquez* (1920). Así esta tesis, por una lente religiosa, ofrece unas nuevas revelaciones sobre la visión de Dios que surge de estos semidioses, o personajes y representaciones de Dios, en obras ensayísticas, novelísticas, y poéticas de Miguel de Unamuno.

Miguel de Unamuno se considera parte de la Generación de 1898, un grupo de escritores, de los cuales Unamuno era el filósofo. El grupo incluía también a Pío Baroja,

Azorín (José Martínez Ruiz) y Antonio Machado, entre otros. La formación de la Generación de 1898 fue el resultado de cambios sociales y políticos en España y también una tendencia literaria que empezó a alejarse del modernismo y que a la vez rechazó el naturalismo y el realismo. Para entender las circunstancias que inspiraban la formación de tal generación, hay que mirar hacia las primeras décadas del siglo XIX. Durante los años antesala de la muerte del rey Fernando VII, había incertidumbre en cuanto a su heredero porque ninguna de sus cuatro esposas había producido ningún hijo – solo una hija, Isabel. Poco antes de su muerte en 1833, para prevenir que el hermano de Fernando VII, Carlos, tomara el trono, Fernando cambió la ley Sálica que prohibía que la hija de un rey sucediera al trono (Phillips 282). Carlos y sus seguidores empezaron la primera de las tres guerras Carlistas, las que causaron mucho de la inestabilidad que caracterizaba el gobierno español durante el siglo XIX. Las Guerras Carlistas, las que se lucharon esporádicamente entre los años 1833 y 1878, también ejemplificaban la lucha en cuanto a la religión durante este periodo.

Los liberales (los que apoyaban a Isabela como pretendiente al trono) querían que la iglesia tuviera un papel limitado en la educación, pero muchos españoles (incluso los que apoyaban a Carlos) deseaban un papel más fuerte para la iglesia. Phillips explica esa opinión así; “many segments of Spanish society, emerging from the turmoil of the Napoleonic period and facing the unsettling social and economic changes of early industrialization, clung to religious traditions as their best hope in a hostile world” (283). El debate entre las que querían que la iglesia tuviera control sobre la educación y las que preferían un sistema de educación más secular continuaba hasta los últimos años del siglo XIX. Según Phillips, “The issues were particularly acute in Spain... because of the

continued power and influence of the Catholic Church” (302). Es por eso que la religión y la evaluación de su papel en la sociedad española se desarrollaba como tema principal en muchas de las obras de la Generación de 98. Los escritores de ese grupo buscaban una solución al problema de la religión y la institución de la iglesia en España por analizarla en sus obras.

España se involucraba en guerras fuera de la tierra española también durante el siglo XIX para fomentar la unidad nacional, ocupando Santo Domingo y luchando con Perú (Phillips 292). Después de varias décadas de luchas entre los partidos políticos que instalaron varios líderes y diferentes formas de gobierno, incluso una república que solo duró once meses durante 1873, España se encontraba con María Cristina de Habsburgo como autoridad del país durante los últimos años del siglo (Phillips 301-2). María Cristina reinaba como la regenta durante ese tiempo porque se había quedado embarazada antes de la muerte de su esposo, Alfonso XII, y su hijo, Alfonso XIII, nació meses después de que María Cristina había asumido a la regencia. Alfonso XIII subió al trono en 1902 después de esa regencia que duró quince años. La Guerra de Cuba, la culminación de las rebeliones de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX, fue el último golpe que por fin derrotó a la sociedad inestable de España. En la guerra de Cuba, España perdió sus últimos territorios de ultramar; no solamente Cuba, que consiguió su independencia, sino también las Filipinas, Guam y Puerto Rico, los cuales fueron adquiridos por los Estados Unidos. Por eso, España ya no era el imperio internacional que había sido antes, y la pérdida de ese estatus era una vergüenza para todo el país. José Varela Ortega explica la reacción del país después de la guerra así;

“The Disaster came as a blow to a demobilized and almost indifferent public opinion; it was felt as a tocsin, a stimulant. The result was the creation of a

continuing drive towards modernization and progress, which permeated public opinion in general and the intelligentsia in particular. Even the ‘generation of ‘98’, who leaned towards paradox-filled rhetoric and who emphasized ‘Spanishness’, eventually favoured profound changes. [...] To modernize Spain, to catch up with the most advanced European countries, thereafter, became a national obsession.” (340)

Los españoles sufrían una crisis de identidad; primero, se preguntaban sobre las causas de su decadencia, y entonces se preguntaban, “¿Qué significa ser español?” Esta pregunta era la esencia del casticismo. España había establecido una identidad separada de la identidad europea, y los ciudadanos tenían un gran orgullo de su país. Después de que perdieron la Guerra de Cuba, sin embargo, la población se enteró de los problemas de su país y tenían que buscar una solución.

En su colección de ensayos titulado *En torno al casticismo*, Unamuno define el casticismo así; “[el casticismo] es el desquite del viejo espíritu *histórico* nacional, que reacciona contra la europeización” (parte V, 1). Para Unamuno, el espíritu de España tenía raíces que se podía rastrear desde orígenes en la historia – orígenes que indicaban la eminencia de España aparte de los otros países europeos. Entonces, más de ser la cuestión del significado de ser español, el casticismo también consistía en diferenciarse del resto de Europa. A diferencia de muchos miembros de la Generación de 1898, Unamuno aceptaba la idea de la europeización de España, por lo menos durante un periodo de su vida. Una de sus voces narrativas explica su punto de vista en *En torno al casticismo*; “Quisiera sugerir con toda la fuerza al lector la idea de que el despertar de la vida de la muchedumbre difusa y de las regiones tiene que ir de par y enlazado con el abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria. Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos el pueblo” (parte V). A sus contemporáneos, los otros noventayochistas, les interesaba la idea de estar a disposición de la europeización, pero

poco a poco se alejaban de esa ideología a favor de los cambios de valores de la gente española (Shaw 11). Dado que los noventayochistas solían preferir un acercamiento más individualista y que generalmente rechazaban las ideologías del pasado, tiene sentido que no quisieran conformarse con el resto de Europa por dejar que europeizara a su patria.

El “problema de España” forma el punto de partida de muchas obras de la Generación de 1898, y casi todos los miembros del grupo tenían su propia idea en cuanto al problema específico de España y sus causas. María Pilar Rodríguez define “el problema de España” como “la situación de postración y abatimiento económico y espiritual en la que quedó el país. Tal pérdida fue consecuencia... de una serie de derrotas navales, bélicas, y diplomáticas” (4). Esta definición se enfoca en las causas sociales y políticas de la Guerra de Cuba, pero el problema empezó unas décadas antes de la guerra, y la decadencia del país fue el resultado de una combinación de factores, como las otras guerras fuera del país y la inestabilidad política durante la segunda mitad del siglo XIX. Los españoles echaron la culpa de esta decadencia en varias instituciones, como explica José Varela Ortega; “Authoritarians tended to agree with the Bishop of Salamanca, who blamed the evils of liberalism, while Liberals held the Monarchy and the Church responsible for the disaster, arguing, like Segismundo Moret, that clerical control of the educational system retarded progress” (330). Esta explicación demuestra de nuevo la lucha causada por el papel cambiante de la iglesia en España. Entonces, los españoles estaban de acuerdo de que algo se había roto dentro de su sociedad, pero cuando se enfrentaron con la necesidad de remediarla, se sentían enojo, miedo y confusión a causa de la herida en su orgullo nacional dejado por la guerra. Este ambiente social y político,

aunque al principio parecía pura tragedia, produjo las condiciones perfectas para un movimiento literario nuevo.

En el choque nacional causado por la guerra, unos intelectuales y escritores españoles decidieron rebelarse contra el gobierno, que, desde su punto de vista, tenía la culpa de la decadencia de España (Shaw 2). De este grupo de pensadores desafiantes surgió la Generación de 1898. Se define por un espíritu rebelde que es aparente en todas las obras que produjeron mientras que los escritores buscaban la solución que todo su país andaba buscando después de la guerra. Las obras de los miembros de la Generación de 1898 variaban en términos de género, como los miembros produjeron obras de poesía, novelas, ensayos y más. Para describir sus características de una manera bastante simple, todas las obras tenían en común que fueron inspiradas por una crítica de la sociedad y el gobierno de España. Donald Shaw empieza su esfuerzo de definir el grupo así; “a group of innovatory young creative writers who at one time or another took an interest in the regeneration of their country” (4). Al principio, una característica prominente de la Generación de 1898 era la reacción contra el modernismo.

Mientras los noventayochistas se preocupaban con el problema de España, los modernistas como José Martí y Rubén Darío mantenían un punto de vista más cosmopolita (Shaw 5). Los escritores modernistas se enfocaban en la imaginación y la fantasía en vez de la realidad. Entonces, los modernistas habían escogido sus propios temas que solían incluir en sus obras, pero, a diferencia de los miembros de la Generación de 1898, no intentaban cambiar su manera de escribir estas obras. Sus novelas permanecían novelas mientras que las novelas de Unamuno se convirtieron en *nivolas*. En cuanto a las obras de la Generación de 1898, se realizaron en la forma de

prosa y poesía y aún drama, pero también los miembros escribieron ensayos. En estas obras se ve una especie de lucha ideológica, especialmente de la identidad y de la religión, y a causa de la situación financiera de los escritores, las obras solían enfocarse en los problemas de la clase media (Shaw 12). Mayormente, la generación se enfocaba en los valores de España y cómo podían cambiarlos para mejorar todo el país. Se ven estos elementos en todas las obras de Unamuno que se examina en el estudio presente, aunque Unamuno se diferenciaba un poco de los otros miembros del grupo a causa de la gran influencia de la filosofía en sus obras.

Dentro de la Generación de 1898, había varios puntos de vista con respecto al “problema de España.” Todas estas opiniones coincidían en la observación que España experimentaba algún tipo de decadencia. Este hecho tenía que ser verdad para dar paso a su derrota en la Guerra de Cuba. Sin embargo, los miembros del movimiento no estaban de acuerdo necesariamente ni en cuanto a la causa de la decadencia, ni en cuanto al remedio. Azorín, Baroja y Maeztu querían inspirar cambios prácticos por la aplicación de las ciencias, pero Unamuno quería solucionar los mismos problemas por “modificar la mentalidad de nuestro pueblo” (Shaw 9). Unamuno identifica el problema de España de la siguiente manera en *En torno al casticismo* (1895); “Hay una tradición eterna, legado de los siglos, la de la ciencia y el arte universales y eternos: he aquí una verdad que hemos dejado morir en nosotros repitiéndola como el Padrenuestro” (parte III, 5). Estas palabras aparecieron en su obra que se publicó tres años antes de la Guerra de Cuba, pero obviamente el problema había empezado a desarrollarse antes de que España perdiera su estatus como un imperio. Para los miembros de la Generación de 1898, aunque los individuos tenían ideas diferentes de la manera ideal de solucionar el problema de

España, ya sea un cambio de la mentalidad nacional o realizar cambios prácticos, todos apoyaban la ciencia como la clave. Sin embargo, más tarde Unamuno se dio cuenta de que la ciencia no puede resolver el problema de la inmortalidad.

Además de su espíritu rebelde, la Generación de 1898 también se distinguían de las generaciones previas por su nuevo estilo de escribir. Donald Shaw describe así la actitud del grupo desde el punto de vista de Azorín; “What struck him most about his companions was their disinterested, semi-Romantic idealism and their rebellious spirit of protest” (3). Su rebelión no consistía solamente en las reformas sociales y políticas – se rebelaban también contra el estilo tradicional del arte en España para crear sus propios estilos. Unos miembros realizaron su rebelión en reinventar la interpretación tradicional del arte español, y otros elegían rechazar la tradición totalmente a favor de inventar sus propias maneras nuevas de crear el arte. El ejemplo famoso de Unamuno de este tipo de rebelión era su uso del nombre *nivola* para sus novelas. En la *nivola Niebla*, Unamuno define esta variedad de la novela por el personaje de Víctor, “Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género” (81). Esta declaración resume la actitud de la Generación de 1898 – no solamente rebelaron contra la tradición literaria de España, sino inventaron sus propios géneros para que las reglas que reinaban antes no pudieran controlar su arte. El comentario de Víctor también explica la actitud del grupo hacía el problema más amplio de España. Desde su punto de vista, era obvio que las tradiciones sociales no iban a resolver el problema nacional, así que las nuevas generaciones se responsabilizaron de construir caminos totalmente nuevos que guiarían a la curación nacional de su patria.

En términos de la teología de Unamuno y su manera de discutir el papel de Dios en las vidas de los seres humanos, muchos críticos han notado sus ideas centrales y cómo se desarrollan en sus obras. Unos teóricos han intentado enfatizar que la lucha ideológica de Unamuno le servía como una inspiración para lograr lo más que pudiera en su vida. Fernández-Medina ha observado este concepto del modo siguiente; "In a paradoxical fashion, Unamuno believed that the individual confronted his nothingness (through reason) to transcend spiritual doubt (through faith) to affirm the possibility of God. Yet the individual's ultimate realization that this cycle was marred by contradictions – the fact that God's existence was, in the end, always in doubt – urged him to perfect the self, to find something meaningful in the world" (Fernández-Medina 112). También, Unamuno creía que cada persona debía interactuar con el mundo real y vivir en el presente para tener una existencia gratificante espiritualmente (Fernández-Medina 112). En el ensayo "Death and God in Unamuno: Towards a Theory of Creative and Symbolic Imagination," Stephen J. Summerhill ejemplifica el tipo de estudio religioso y literario que se enfoca en la manera de que Unamuno escribía en cuanto a Dios. Summerhill analiza los temas de Dios y la muerte en esta obra, y su estudio emplea varios ejemplos de los símbolos de Dios en las obras de Unamuno (64).

Esta tesis, a diferencia, analiza las relaciones entre los personajes de las obras que se parecen a una relación entre un dios (ya sea Dios, el Dios cristiano con mayúscula, o simplemente un dios) y un individuo. Entonces, el estudio presente ofrece un punto de vista nuevo en cuanto a Dios como es representada en las obras de Unamuno por medio de analizar las representaciones de personajes parecidos a dios y personajes parecidos a los súbditos de dios. Otros críticos han notado los símbolos de Dios en estas obras, pero

este estudio intenta revelar unas ideas nuevas por un análisis que se enfoca en los semidioses, y para estos propósitos, los semidioses se definen como personajes que mantienen relaciones con otros personajes que parecen a una relación entre un dios y un súbdito. El semidios puede ser una referencia explícita hacia el Dios cristiano, como en *El Cristo de Velazquez*, o puede ser una representación más simbólica, como Augusto con su papel parecido a dios con Orfeo en *Niebla*. Estos semidioses, como este estudio revela, ofrecen una perspectiva importante de la relación entre dios y los humanos, ya sea una relación devota y ortodoxa o una confusa e insegura.

Como ya hemos dicho, muchas obras de la Generación de 1898 tenían que ver con la religión de una manera u otra porque la religión era una gran parte del problema de España – ya sea el problema en sí o una parte de un problema más profundo. Casi todas las obras de Unamuno, de una manera u otra, se tratan de asuntos religiosos y revelan el punto de vista único que tenía Unamuno en cuanto a la religión y a Dios. La lucha entre su deseo de creer en Dios y su escepticismo se ve en muchas obras unamunianas, y las diferentes voces narrativas que usa tienen sus propias maneras de expresar esta lucha. En el estudio presente se examina a los dioses o los semidioses de Unamuno. A través de sus varias obras – incluso la poesía, las novelas, y los ensayos – las voces narrativas creadas por Unamuno se enfocan en varios semidioses de la Cristiandad, tanto los tradicionales como los heterodoxos.

Este estudio analiza ciertas obras de Unamuno que caben dentro de tres categorías que forman el punto de partida, el análisis prosaico y el estudio poético; los ensayos, la *novela*, y la poesía, respectivamente. El primer capítulo examina los ensayos de Unamuno, empezando con “Mi religión” (1910). En este ensayo se ve una enumeración

de las creencias religiosas de Unamuno – o por lo menos las de la fachada del autor de Unamuno de aquel momento en el cual se escribió ese ensayo. La voz ensayística de Unamuno trata de explicar sus creencias religiosas, y nos da unos ejemplos de los errores que hace la Iglesia tradicional en cuanto al carácter de Dios. Las deficiencias de la Iglesia forman el razonamiento para la falta de fe de Unamuno, y nos pinta una imagen de lo que Dios no debe ser. También demuestra que el narrador probablemente sería entre los que apoyaban una separación entre la iglesia y el gobierno de España. Este ensayo unamuniano no sirve para explicar las otras obras – más bien, complementa a las otras por reforzar las ideas expresadas por las otras voces narrativas de las obras más literarias de Unamuno. “Mi religión” enfatiza ciertos semidioses que aparecen en otras obras y así se propone que el ensayo en sí tiene sus propios semidioses. El ensayo entero tiene muchos paralelos con un cierto capítulo de la novela *Niebla* en el cual el personaje de Víctor explica su falta de fe (o, más bien, su lucha de tener fe o no). Parece que, en el momento de escribir el ensayo, Unamuno aceptó que la lucha que describió entre la fe y la falta de fe iba a durar toda su vida; así que, es prudente asumir que sus creencias vacilaban antes y después de escribirlo. Entonces el ensayo no es una explicación definitiva de la religión de Unamuno; a lo más, es una imagen de sus ideas de la religión de un solo periodo de su vida. Para los propósitos de esta exploración, es preciso acordarse de este dato.

En otro ensayo de Unamuno que se llama “La fe” (1900), lo que también se analiza en el primer capítulo de este estudio, la voz narrativa examina la fe cristiana desde los comienzos de la iglesia temprana hasta la función de la religión en el mundo moderno. Se diferencia mucho a “Mi religión” porque la voz narrativa expresa más fe

que escepticismo, aunque ofrece críticas semejantes en cuanto a la religión organizada. “La fe” se trata más de la fe en general, y se enfoca en Jesús. El narrador describe el semidiós de la obra así; “Dios, en nuestros espíritus, es Espíritu y no Idea, amor y no dogma, vida y no lógica” (55). Por esta descripción, el narrador se aleja del dogma propagada por la Iglesia – esta versión de Dios, Dios mismo y no necesariamente el Dios de la iglesia. Esta presentación es diferente porque no se limita a las reglas de la iglesia. Este ensayo repite la afirmación que, para conseguir una fe sólida, uno tiene que dudar y hacer preguntas. “La fe” difiere de “Mi religión” porque éste se enfoca en el valor de la duda y el narrador admite que tiene dudas, lo que hace difícil decir explícitamente que es cristiano, mientras que aquél se enfoca en la fe que el narrador sí tiene. Por lo tanto, a diferencia de la voz de “Mi religión,” parece que este narrador se identifica como cristiano definitivamente. Entonces estas obras presentan semidioses distintos que demuestran la amplitud de las representaciones de Dios en las obras de Unamuno.

El segundo capítulo se enfoca en la escritura novelística de Unamuno – específicamente, la *nivola* que se llama *Niebla*. Esta *nivola* contiene los ejemplos más obvios de los semidioses de Unamuno, porque unos personajes tienen relaciones que se parecen a la relación entre un dios y su súbdito. En este libro, Augusto, el personaje principal, sirve como un Dios para su perro, Orfeo, pero también se encuentra bajo el control del semidiós de don Miguel, su autor o creador, controlador de su vida, ladrón de su libre albedrío. A lo largo del libro Augusto le da discursos a Orfeo, los que revelan sus pensamientos más privados y expresan el valor que se siente hacía Orfeo. En el epílogo del libro, Orfeo ofrece un tipo de elogio para su amo y describe su relación desde su punto de vista. En la relación entre Orfeo y Augusto, el uno da la existencia al otro por el

acto de soñar – es decir que Augusto a veces se siente que solo existe porque Orfeo confía en él como un dios. El capítulo 31, en el cual Augusto habla con don Miguel, sirve como el enfoque principal del análisis de este libro, porque don Miguel forma un semidiós muy pesimista, o un punto de vista de Dios que lo interpreta como muy tirano y caprichoso. Don Miguel tiene poder absoluto sobre Augusto, y por eso Augusto no tiene el libre albedrío. Cuando Augusto visita a don Miguel, quiere suicidarse, pero su autor le dice que no puede hacerlo sin que él (don Miguel) le dé permiso, y de todos modos sería imposible porque Augusto no existe. Durante la conversación entre el autor y su personaje, los dos se preguntan en cuanto a su propio libre albedrío y también su existencia – entonces, la relación entre don Miguel y Augusto no es una relación ortodoxa entre un dios y su súbdito. Es, más bien, una relación tóxica. Además de esa relación bastante pesimista, la novela incluye otras representaciones heterodoxas de Dios, como el dios anarquista del tío de Eugenia, el enfoque romántico de Augusto.

Como un reflejo de la relación entre Augusto y su perro Orfeo, se ve una relación semejante en el poema “Elegía en la muerte de un perro.” Este poema se analiza en el tercer capítulo de este estudio que se enfoca en la poesía de Unamuno. El poema ofrece el punto de vista del dueño del perro, que se siente la gravedad de su propia mortalidad a causa de la muerte de su mascota y amigo. En este sentido, ofrece el otro punto de vista para contrastar y complementar los pensamientos de Orfeo después de la muerte de su amo. Por eso, se ve otra perspectiva en cuanto al mismo tipo de semidiós que se representa en *Niebla*. La voz narrativa de “Elegía en la muerte de un perro” no sabe adónde va el perro después de su muerte. Hay un elemento de escepticismo en ese poema – es casi una crisis de la existencia para el narrador. Aún más escéptico es el narrador de

“La oración del ateo,” quien ni cree que Dios existe. Al otro lado, este estudio analiza la poesía de *El Cristo de Velázquez*, lo que ofrece una visión del Dios de la Cristiandad que parece mucho más segura y que se enfoca en la gloria de Jesús y su sacrificio. Estos poemas demuestran la fe ortodoxa y un semidiós, o un tipo de Dios, más tradicional que lo que se ve en “Elegía en la muerte de un perro.”

En las obras novelísticas, ensayísticas, y poéticas de Unamuno se ve una variedad de perspectivas en cuanto a Dios – entre la perspectiva humana y la de los animales, y el punto de vista de la religión versus el de la lucha con la duda. Cada obra intenta responder a unas preguntas en cuanto a dios, y cada obra responde de una manera distinta. Los semidioses de las obras revelan un concepto de dios multifacética y dinámica, ya sea un buen dios o un mal dios. Para crear a estos semidioses, Unamuno utiliza maneras únicas de escribir y de formar sus obras, como se espera de un miembro de la Generación de 1898. Para darles existencia a través de escribirlos, Unamuno manda a los semidioses al mundo para cumplir su meta de agitar los pensamientos del lector. Los capítulos siguientes explican una de las múltiples agitaciones posibles de los pensamientos de un lector, guiada por los personajes que se parecen a dioses y sus relaciones con los demás. Con este enfoque en los semidioses, este estudio revela un punto de vista nuevo en cuanto a la religión en las obras de Miguel de Unamuno.

CAPÍTULO DOS

Las representaciones de dios en las obras ensayísticas de Miguel de Unamuno

Al leer las obras ensayísticas de Miguel de Unamuno, el lector observa un panorama de visiones de dios. Los ensayos “La fe” (1900) y “Mi religión” (1910) demuestran los dos lados de la fe de Unamuno – la lucha de creer y sus momentos de lograr hacerlo. En “La fe” se ve lo positivo de la fe cristiana, y los aspectos que valen la pena creer. Al otro lado, “Mi religión” demuestra el escepticismo de una voz narrativa de Unamuno y sus críticas en cuanto a la religión cristiana y los que la practican. Los dos ensayos tienen unas ideas en común, pero las presentan desde dos puntos de vista diferentes. Como ya se ha establecido, no se puede confundir ni las experiencias ni la voz del autor con los de sus narradores ensayísticas. Sin embargo, los ensayos suelen reflejar las opiniones y las experiencias personales de los autores más precisamente que las obras más literarias. Por eso, y porque los ensayos de Unamuno parecen expresar opiniones más o menos explícitamente, se puede usar los ensayos como explicaciones para los mismos mensajes que las obras más literarias expresan de maneras más metafóricas. Los ensayos “La fe” y “Mi religión” se enfocan en la religión y los semidioses que aparecen en la forma de las varias representaciones de Dios; aunque los dos ensayos comparten muchos temas, uno presenta principalmente lo positivo de la religión, el otro presenta mayormente lo negativo de la religión, y los dos demuestran cómo los semidioses funcionan para enfatizar estos rasgos.

Se escogieron estos ensayos para analizar porque marcan diferencias grandes en el punto de vista religioso que expresa Unamuno después de un lapso temporal. Los narradores de los dos ensayos presentan ideas semejantes, pero de maneras bastante diferentes y con evidencia distinta. Los dos ensayos representan dos polos opuestos del pensamiento religioso de Unamuno durante una década de su vida. “La fe” (1900) representa el lado fiel y comparativamente ortodoxo del pensamiento unamuniano, mientras que “Mi religión” (1910) representa la duda y la lucha de creer. Por medio de leer y examinar estos ensayos, se puede delinear la progresión del pensamiento religioso de Unamuno. Por supuesto, no se puede asumir que las opiniones verdaderas de Unamuno coincidieran perfectamente con las que expresa por un portavoz, o la voz narrativa del ensayo. Sin embargo, los ensayos son quizás el medio más directo que existe para adivinar los pensamientos religiosos del autor. En las obras literarias como las novelas, hay otro nivel de separación entre el autor y las opiniones y pensamientos expresados – el autor puede dejar que el público asuma que las opiniones sean de los personajes y no del autor mismo.

En la poesía, el autor puede alejarse aún más por el uso de metáforas e imagería que esconden el mensaje que parece transmitir, para que el lector tenga que encontrarlo por medio de sus propias emociones o indagaciones. Como “La fe” y “Mi religión” ambos contienen meditaciones y lenguaje literario, se puede llamarlos ensayos poéticos o meditativos. No son, de ninguna manera, obras científicas sin emoción, pero tampoco son tan literarios como las novelas o la poesía. Por lo tanto, estos ensayos meditativos o poéticos de Unamuno sirven para proveer el contexto ideológico de las otras obras que se va a analizar en esta tesis. Es por eso que el análisis literario va a empezar con una

examinación de la producción ensayística de Unamuno, porque estas obras, “La fe” y “Mi religión,” ofrecen una vista previa a los pensamientos que se desarrollaron en la presentación de los semidioses de las obras más literarias de Unamuno.

Para proveer un poco de contexto antes de discutir los ensayos mismos, es preciso mirar los eventos de su vida durante el tiempo en el cual estaba en el proceso de escribirlos, y también los eventos anteriores a su escritura que dieron forma a su fe. Unamuno asistió a la Universidad de Madrid entre 1880 y 1884, y durante sus estudios estudiaba filosofías que contradecían la fe católica de su niñez, como el positivismo, darwinismo, y krausismo (Evans 12). Empezó a perder su fe y reemplazarla con un punto de vista más científica. En su libro *Diario íntimo*, dijo, “¿Qué persona ilustrada y nutrida de ciencia tiene fe?” (citado en Evans, 16). Al fin de su carrera como estudiante en la universidad de Madrid, Unamuno no asistió a su ceremonia de graduación, probablemente porque, como lo expresa un crítico, “at the time, all conferees were required to swear that they believed in God, were Catholics and upheld all of the dogmas of the Holy Roman Catholic Church” (Evans 13). Regresó a casa después de haber terminado con sus estudios en Madrid, y se casó con Concha de Lizárraga en 1891 (Evans 13). Concha dio a luz a diez hijos, pero el tercero, Raimundo, que nació en 1896, se enfermó de meningitis que más tarde se convirtió en hidrocefalia, y el hijo eventualmente se murió. Se especula que Unamuno creía tener la culpa por la muerte de su hijo, y que fue castigo por su soberbia (Evans 14). Esa pérdida devastadora le hizo considerar de nuevo la fe de su niñez, y empezó a luchar de nuevo en búsqueda de respuestas a las preguntas de Dios, la muerte, la existencia y la ultratumba.

Tres años antes de la publicación de “La fe,” en 1900 Miguel de Unamuno era catedrático en la Universidad de Salamanca. Sufrió un ataque de nervios durante la noche del 21 de marzo, y los síntomas se parecían al ataque de corazón (citado Evans 14). Este evento fue el resultado del estrés de su trabajo como catedrático, su lucha con la fe y, según Armand F. Baker, también de la muerte inesperada de su hijo (40). Esta combinación de eventos traumáticos causó una crisis religiosa para Unamuno. Dos veces en poco tiempo había enfrentado la muerte, y su fe sufría de la duda por el miedo que se sintió. Como revela en su libro *Diario íntimo*, se sentía un conflicto entre su intelectualismo (más bien, su reputación como intelectual) y su deseo de tener fe en el cristianismo (Evans 16). Se ve esta lucha a lo largo de su producción literaria. Vacila entre lo positivo y lo negativo, entre la confianza y la inseguridad, pero siempre sigue con su búsqueda de la fe. Unamuno escribió su ensayo “La fe” después de *Diario íntimo* (aunque éste no fue publicado durante su vida), y parece haber desarrollado un sentido de confianza en su interpretación de la religión en este ensayo. “La fe” demuestra, tal como *Diario íntimo*, su lucha de la fe, pero, de todos modos, la voz ensayística afirma unas ideas de la fe y reta al lector a que piense en el dogma cristiano, y a que se atreva a cambiarse de idea. Este ensayo demuestra lo positivo de la fe cristiana – la fe, no la doctrina ni el dogma.

A lo largo del ensayo de “La fe,” Unamuno hace múltiples afirmaciones en cuanto a qué es la fe cristiana, y la mayoría parece muy positiva. Su primera definición de la fe contradice un dicho tradicional que la define; “¡Creer lo que no vimos, no! Sino crear lo que no vemos... y vivirlo” (45). Continúa diciendo; “Esto es la fe viva, porque la vida es continua creación y consunción continua, y, por lo tanto, muerte incesante” (45).

Entonces, según la voz ensayística, la fe no es el hecho pasivo de aceptar como realidad eventos y afirmaciones de los cuales uno no es testigo. Más bien, la fe es el esfuerzo constante de realizar el reino de Cristo en este mundo, aunque no haya ejemplo en el mundo para seguir. La voz ensayística ofrece, una tras otra, varias definiciones conectadas de la fe; “La fe es la consciencia de la vida en nuestro espíritu” (45). Dos páginas después, dice “La fe es confianza ante todo y sobre todo” (46). Entonces la fe depende de que el fiel tenga consciencia y confianza, y que sea persistente en conseguir y mantener estas actitudes en cuanto a la fe. Lo interesante es que Unamuno expresa con frecuencia sus dudas en cuanto a la fe, o, por lo menos, a su propia fe. Como ya se ha visto con la crisis de 1897 que le causó el ataque de nervios, Unamuno se torturaba a sí mismo a causa de la lucha interior que se sentía por la fe. Sin embargo, parece que en el momento de escribir “La fe,” Unamuno consiguió crear una fachada de confianza, o hablar por un portavoz que expresaba más confianza de la que él tenía. Se nota que estas afirmaciones que comentan de lo que es la fe no se presentan en la forma de una pregunta. Se presentan como si fueran hechos de la realidad, seguros e inalterables.

El conflicto central de la obra es entre la *gnosis* y el *pistis*. Apropiadamente, dado que Unamuno empezó su carrera académica como catedrático de griego, las dos palabras vienen del griego. La voz ensayística reconoce ese conflicto desde el principio, pero aproximadamente por la mitad de la obra, lo define con estas dos palabras. “Gnosis” se refiere a creer lo que no vemos, y “pistis” se refiere a crear lo que no vemos y a la confianza en lo ideal (52). El *pistis* es la “verdadera fe, de la que con la esperanza y el amor se confunde” (50). La *gnosis*, entonces, es el dogma o la doctrina de la iglesia que la voz ensayística opone. En su *Diario íntimo* Unamuno reflexiona en esta oposición;

“siempre he combatido todo dogmatismo, alegando libertad, pero en realidad por soberbia, por no formar en fila ni reconocer superior ni disciplinarme” (780). Dado que mantuvo su posición contra el dogma en “La fe,” parece que Unamuno seguía luchando con su tendencia de no querer disciplinarse, o puede ser que por fin decidió que, para ser el mejor cristiano que podía, tenía que rechazar la doctrina y el dogma. La lucha entre el dogma y la fe independiente aparecerá en “Mi religión” también, así que puede ser que sin importar cuanta confianza se sintiera, Unamuno siempre mantenía un sentido de oposición hacia el dogma de la religión organizada.

En “La fe,” se refiere a Cristo como “Hijo de Dios,” “Divino Maestro,” e “Hijo del Hombre,” entre otros nombres (49). Las letras mayúsculas, en el plano superficial, obviamente indican cierto nivel de respeto y de asombro hacia el nombre de Dios, en la forma del padre y del hijo. Se nota que estos nombres se refieren a Cristo, y enfatizan sus características divinas y las humanas. El énfasis de la obra no está con Dios Padre, sino con Jesús Hijo. Probablemente se enfoca en Jesús porque Jesús también iba en contra de las normas religiosas de su tiempo. Jesús llegó a la tierra con el deber de realizar lo de que la gente solo había oído hablar, y por eso se puede decir que Jesús fue la encarnación del *pistis*. A lo largo de la historia de la iglesia, la gente religiosa que vivía antes de la primera llegada de Jesús operaba su fe según el gnosticismo. Esa gente tenía que creer en lo que no veía, porque no tenía el ejemplo concreto de la vida de Jesús. Por la vida y la muerte, Jesús dejó paso al *pistis*. El ejemplo de Jesús sirve como el ideal en el cual uno tiene que confiar. Más que nada, el contraste entre *pistis* y *gnosis*, aunque revela algo negativo en cuanto a la religión organizada, llama la atención a lo positivo de lo que puede ser el cristianismo sin los mandatos arbitrarios de la Iglesia. Aunque todavía existe

la lucha por creer, la voz ensayística parece gozar de la lucha y sentirse cierta gratificación por ella.

Aunque la voz ensayística de “La fe” critica a la *gnosis*, el ensayo todavía mantiene un tono positivo en cuanto a la religión (o, más bien, la fe). Hay algunas partes del ensayo que incluso parecen reflejar ideas bien ortodoxas de la fe cristiana. Al principio, dice que la fe en el “Padre de Cristo... Es la única fe que salva, y lo único que salva” (48). Esta idea hace eco de lo que dice la Biblia en Isaías 43:11, “Yo, yo Jehová, y fuera de mí no hay quien salve” (*Reina Valera*). Un poco más tarde, la voz ensayística de Unamuno dice que “sólo de obras de amor con el prójimo se nutre el amor á Dios” (54) lo que se parece mucho al verso de la Biblia que dice, “El que ama a Dios, ame también a su hermano” (*Reina Valera*, 1 Juan 4:21). La voz ensayística ofrece estos comentarios que están de acuerdo con la palabra de Dios, pero también afirma que la fe consiste en más que solamente los versos de la Biblia. Comenta que, “Dios, en nuestros espíritus, es Espíritu y no Idea, amor y no dogma, vida y no lógica” (55). Entonces, parece que la voz ensayística desea mezclar las enseñanzas de la iglesia con una actitud fiel y segura. La fe viva, para él, es más importante que cumplir con el dogma de la iglesia. Por lo tanto, la fe es más importante que la denominación del cristianismo a la cual el cristiano se suscribe. En la conclusión del ensayo, la voz ensayística discute la importancia de varias características en la fe; “Sinceridad para descubrir el ideal siempre y oponerlo a la realidad; tolerancia hacia las diversas creencias que dentro de la común confianza caben, misericordia hacia las víctimas del pasado y del presente incoercibles. Esta es fe” (70). Este ensayo, por lo tanto, representa lo positivo de la fe cuando uno logra un equilibrio entre las enseñanzas y la doctrina de la Biblia y la fe que surge de su corazón. Para

Unamuno, por lo menos en este ensayo, no se puede dictar cada detalle de la fe, pero cada persona puede tener su propia versión de la fe que sirve a Dios como debe.

Durante los años entre las publicaciones de los dos ensayos, Unamuno experimentó más cambios de su punto de vista en cuanto a la religión. En 1900, se hizo rector de la universidad de Salamanca. Mientras que ocupaba ese puesto, se responsabilizó de reformar el catolicismo de España. En una carta que Unamuno escribió a un amigo en 1903; “Desde hace algún tiempo, desde que pasé cierta honda crisis de consciencia, se va afirmando en mí una profundísima persuasión de que soy un instrumento en manos de Dios para contribuir a la renovación espiritual de España” (citado en Evans 18). Sin importar la vacilación que experimentaba en cuanto a sus propios sentimientos hacia la religión, Unamuno todavía quería emplear la religión, el cristianismo, para hacer curar a la gente española. Produjo una serie de “sermones laicos” que denunciaron “la fe del carbonero,” o la fe perezosa y ciega que critica en “La fe” y “Mi religión” (Evans 19). Stephen T. Davis explica así el concepto de la fe del carbonero: “Presumably Unamuno had in mind people of little education and maybe intelligence; the *carbonero* believes exactly what Holy Mother Church says, without doubt, scruple, or question” (Davis xii). Aunque es obvio que Unamuno sufría mucho por la duda y las preguntas que le acosaban, creía que era necesario hacer preguntas para lograr la fe viva, y quería compartir esta idea para reformar la fe de la gente española. Por unos años, según una carta citada en el libro de Evans, Unamuno creía que “[el protestantismo] es acaso la única que puede salvarnos de irreligiosismo y de la indiferencia y del olvido de la otra vida” (19). Sin embargo, en 1907, empezó a alejarse del protestantismo. Ríos Sánchez observa que adoptó la opinión católica en cuanto a la escatología, y así

enfaticaba el deseo de la inmortalidad y el esfuerzo de lograrla, en vez de la creencia protestante que la fe es lo único que salva y justifica (citado en Evans 19). Después de este giro hacia el catolicismo, Unamuno escribió su ensayo “Mi religión” que intenta explicar, por una voz literaria, su punto de vista hasta ese periodo de su vida.

El ensayo “Mi religión” (1910) tiene unas ideas básicas en común con “La fe,” pero ofrece una crítica más severa de la religión ortodoxa a la que le importa más la fidelidad al dogma que la fidelidad a Dios. De hecho, en “Mi religión,” dice explícitamente, “me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes... que niegan cristianismo a quienes no interpretan el Evangelio como ellos” (11). Lo que rechaza con este comentario no es una cierta confesión de la fe cristiana, sino la ortodoxia en toda forma, porque cada confesión tiene unos miembros que siguen el dogma. Para la voz ensayística, acatarse al dogma es una característica de la fe perezosa, y un poco de escepticismo es necesario para evitar esa pereza espiritual. La voz ensayística dice que, “la pereza espiritual huye de la posición crítica o escéptica... escéptico no quiere decir el que duda, sino el que investiga o rebusca, por oposición al que afirma y cree haber hallado” (“Mi religión” 9). Se puede decir que este consejo es la verdad para cualquiera creencia, incluso aparte de la religión. Es importante considerar cada lado de un debate para hacer más fuerte su propia opinión, y para posiblemente cambiar de opinión cuando uno se da cuenta de que está equivocado.

“La fe” caracteriza la religión como algo “que con el amor y la esperanza se confunde” (50). La caracterización de la religión y la fe en “Mi religión” es un poco menos positiva, y enfatiza más la lucha de creer. En la sección al principio de “Mi religión,” la voz narrativa ofrece su explicación más conocida de su religión;

...mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con Él luchó Jacob (10).

Cuando la voz narrativa menciona la lucha de Jacob con Dios, se refiere a Génesis 22:22-32. Este pasaje cuenta la historia de la lucha entre Jacob y un “varón” que le tocó la cadera para herirle, y que le dice a Jacob, “No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido” (*Reina Valera*, Génesis 32:28). A diferencia con Jacob, la voz narrativa sabe que no va a ganar la lucha contra Dios, ni quiere ganarla – acepta la lucha como parte de su religión. También, Jacob le pide al varón que le dé una bendición después de la lucha, lo que demuestra el concepto de Unamuno de que la lucha puede ser gratificante para la fe.

El concepto de que la lucha o la duda puedan fortalecer la fe parece contradecir la caracterización de la religión de “La fe.” La religión, por supuesto, puede ser las dos cosas a la vez – puede ser una lucha y también parecerse al amor y a la esperanza – porque incluso el amor y la esperanza requieren que uno luche a veces. En este sentido, aunque el punto de vista que se propone en “Mi religión” es más negativa, no es necesariamente el opuesto del comentario de “La fe.” Sin embargo, éste parece dar por hecho la existencia de Dios, mientras que aquél la duda. En “Mi religión,” la voz narrativa confiesa que, “Nadie ha logrado convencerme racionalmente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia,” pero también afirma que “quiero que Dios exista” (11). Algunos cristianos son convencidos de la existencia de Dios, pero para este narrador, dice que “no estoy convencido de ello como lo estoy de que dos y dos hacen

cuatro” (12). Esta duda parecería invalidar la fe para algunos cristianos, pero para la voz narrativa es solamente una parte de su fe con la que tiene que luchar.

El narrador de “Mi religión” acepta cierto nivel de duda en cuanto a la fe, y para él, la duda es necesaria, y por eso critica a los cristianos que no dudan. La voz narrativa dice;

No espero nada de los que dicen «¡No se debe pensar en eso!»; espero menos aún de los que creen en un cielo y un infierno como aquel en que creíamos de niños, y espero todavía menos de los que afirman con la gravedad del necio: «Todo eso no son sino fabulas y mitos; al que se muere lo entierran, y se acabó» (12).

Entonces, este narrador no critica solamente el dogma de la iglesia, sino también critica al ateísmo que se queda convencido de que Dios no existe. El dogma no se limita al campo de la religión, sino que puede ocurrir en otros campos – incluso los ateos pueden ser dogmáticos en sus creencias. Dado que el narrador espera sentirse por lo menos un poco de duda en cuanto a las creencias, sin importar la religión o la falta de religión de la cual éstas vienen, rechaza la pereza espiritual que asume que las creencias no pueden estar equivocadas. El hecho de que Miguel de Unamuno cambió de opinión después de unos años – obviamente vacilaba entre creencias protestantes y católicas – es testimonio de su capacidad de reexaminar sus creencias y cambiarlos si lo considera necesario. De acuerdo con su aversión al dogma, el narrador tampoco quiere hacerse parte de ninguna confesión en particular. De los que le preguntan en cuanto a su religión, dice, “buscan poder encasillarme y meterme en uno de los cuadrículados en que colocan a los espíritus, diciendo de mí: es luterano, es calvinista, es católico, es ateo, es racionalista, es místico, o cualquier otro de estos mote” (11). La fe, para él, es mucho más personal que eso, y por eso no puede conformarse con las creencias exactas de ninguna confesión.

“Mi religión” empieza con la pregunta, “¿cuál es la religión de este señor Unamuno?” (9). La voz narrativa responde a esta pregunta, pero no de la manera esperada. Al final, el ensayo se ha convertido en una manera de hacer pensar al lector – de “agitar,” para usar el verbo de Unamuno mismo (14). La voz narrativa no le ofrece paz al lector, y sus sugerencias no guían a una forma de fe muy cómoda. Por el contrario, si el lector considerara los consejos del ensayo, y si aceptara la duda y las preguntas en cuanto a la fe, probablemente le causaría estrés. Entraría en la misma lucha en la cual Unamuno se encontraba durante muchos periodos de su vida. La paradoja, sin embargo, es que, para el narrador, “esa lucha es mi alimento y es mi consuelo. Sí, mi consuelo. Me he acostumbrado a sacar esperanza de la desesperación misma” (12). Entonces, el narrador no busca la paz falsa, sino la inquietud gratificante.

La fe se profundiza cuando uno hace preguntas, y es por eso que el narrador huye de la “pereza espiritual.” Al final del ensayo, el narrador afirma; “Es obra de misericordia suprema despertar al dormido y sacudir al parado, y es obra de suprema piedad religiosa buscar la verdad en todo y descubrir dondequiera el dolor, la necedad y la inepticia” (15). A diferencia de “La fe,” que se enfoca más en los rasgos positivos de la fe, “Mi religión” se enfoca en el proceso de revelar lo negativo de la religión para cambiarlo. El narrador de “Mi religión” también propone la tolerancia hacia diferentes formas del cristianismo, pero explica un poco más el razonamiento para la tolerancia – porque nadie puede estar seguro de sus creencias en cuanto a la religión. Considerándolo todo, “Mi religión” es un poco menos positivo que “La fe” a causa de las críticas que ofrece, pero todavía quiere hacer desarrollar a la fe de cualquier persona que lo lea.

A pesar de las diferencias entre los dos ensayos, tienen en común unas ideas que su autor se mantuvo a lo largo de los diez años entre las publicaciones de los dos. Desde el punto de vista estilístico, los dos utilizan las preguntas retóricas. Cuando la voz ensayística de “La fe” las usa, inmediatamente después, la contesta. Por ejemplo; “¿Eres débil? Confía en tu debilidad, confía en ella, y ocúltate, bórrate, resígnate; que la resignación es también fe” (46). Repite este análisis en “Mi religión,” afirmando que, aunque la duda y la debilidad suponen un reto en la fe de Unamuno, las acepta y las usa para fortalecer la fe. Como ya se ha dicho, el narrador de “Mi religión” dice que la lucha es su consuelo (12). Se asume que las preguntas retóricas de “Mi religión” vienen de los que quieren saber de la religión de Unamuno. El ensayo empieza, de hecho, con la pregunta del amigo chileno de “¿cuál es la religión de este señor Unamuno?” y el narrador utiliza el resto del ensayo para intentar responder (9). Otras preguntas semejantes incluyen “este señor, ¿qué es?” y “¿qué solución traes?” (14). Inmediatamente después de estas preguntas siguen las respuestas, como en “La fe.” Entonces, los dos utilizan las preguntas retóricas para desarrollar su propósito, pero las de “La fe” vienen del narrador y se dirigen al lector, mientras que los de “Mi religión” vienen de voces anónimos y se dirigen al narrador. Por eso, “Mi religión” es más bien un lado de un debate, y “La fe” es simplemente un comentario sobre la fe cristiana.

Los dos ensayos también motivan al lector que acepte la duda o el escepticismo. En “La fe,” la voz narrativa parece bastante segura a pesar de su debilidad, o, posiblemente, a causa de su debilidad. De hecho, la afirmación de que uno debe confiar en su debilidad (46) está de acuerdo con lo que dice la Biblia en 2 Corintios 12:10: “Por lo cual me gozo en las flaquezas, en afrentas, en necesidades, en persecuciones, en

angustias por Cristo: porque cuando soy flaco, entonces soy poderoso” (*Reina Valera*). En las oraciones siguientes, después de la afirmación en cuanto a la debilidad, la voz ensayística de “La fe” le manda al lector; “Espera, porque la fe consiste en esperar y querer” (47). Esta afirmación es probablemente la inspiración que pretende empujarlo a la acción de crear lo que no vemos (el *pistis* mencionado en “La fe”). El deseo y la esperanza hacen que el cristiano mantenga la fe. En “Mi religión,” la duda se convierte en algo más práctico y productivo. El narrador dice que “la pereza espiritual huye de la posición crítica o escéptica... escéptico no quiere decir el que duda, sino el que investiga o rebusca, por oposición al que afirma y cree haber hallado” (9). Para este narrador, la duda no necesariamente da paso a la incertidumbre, porque investiga a propósito para llegar a una respuesta. En los dos ensayos, para los narradores, es importante hacer preguntas y no dar por hecho las enseñanzas de la Iglesia, o, mejor dicho, de ninguna iglesia ni confesión – más bien, uno tiene que dudar e investigar para lograr una fe más profunda.

Como ya se ha visto en “La fe” y “Mi religión,” la incertidumbre en cuanto a la fe, la existencia de Dios, e incluso la muerte forman temas importantes en las otras obras de Miguel de Unamuno que se analizan en esta tesina. La lucha incesante para tener la fe en la vida de Unamuno le causó sufrimiento y, a veces, consuelo, y se ven estas experiencias a través de sus personajes literarios en obras publicadas después de estos dos ensayos. Aunque estos ensayos no comentan muy explícitamente en cuanto al carácter de Dios, demuestran las creencias religiosas que dan forma a los semidioses de las otras obras y la importancia del debate sobre la existencia y carácter de Dios para este autor.

CAPÍTULO TRES

Dios y sus formas en *Niebla*

La religión plantea muchas preguntas en la mente de los que piensan en ella. Se puede preguntar sobre la existencia de un Dios o de múltiples dioses, la actitud de un dios hacia los humanos, la existencia de los humanos como resultado de un dios, y mucho más. Miguel de Unamuno luchaba toda su vida con estas preguntas, y como ya se ha comentado, su lucha se manifestaba en sus obras literarias que expresaban sus pensamientos a lo largo de su vida. Como el filósofo de la Generación de 1898, por supuesto pensaba mucho en “el problema de España” y el Casticismo, unos asuntos de su edad para los que mucha gente recorría a Dios para resolver. Probablemente el mejor conocido de sus obras sobre sus luchas existenciales y religiosas se encuentra en su obra narrativa, *Niebla*. A causa de las cuestiones de la existencia y la identidad de Dios, la historia de *Niebla* (1904) por Miguel de Unamuno tiene un tono de incertidumbre a lo largo de la narrativa. En esta *nivola* (un género literario inventado por Unamuno), el autor crea semidioses, o personajes que funcionan como dioses en relación con otros personajes. Existe una trinidad de formas de Dios en *Niebla* – Augusto, don Miguel, y Dios mismo – por las que Unamuno explora el tema de la identidad de Dios.

Hay mucho debate teórico sobre las creencias religiosas de Unamuno en cuanto a sus obras, porque luchaba con este asunto durante toda su vida y sufría de la desilusión al no llegar a creer. Summerhill explica la conexión que ya hemos mencionado entre Dios, la imaginación y la existencia así; "God for Don Miguel, is essentially a meaning in

imaginary form, a meaning which has been invented by consciousness in dialectical reaction against the earlier image of death, and in response to consciousness' longing for permanence" (Summerhill 59). Don Miguel se parece a Miguel de Unamuno (de carne y hueso) en el sentido de que los dos son autores, y, por eso, tienen poder casi divino sobre sus personajes. Por el uso de don Miguel como semidiós, Unamuno demuestra la función del autor como dios de sus personajes, y sugiere que Dios existe como el resultado del miedo de la muerte que existe inherentemente en la naturaleza humana. Las creencias religiosas de Unamuno eran bien conocidas por sus contemporáneos. Antonio Machado, escritor y amigo de Unamuno, reveló lo siguiente sobre la lucha interior de Unamuno, lo que se parece mucho a la de Augusto; "Mucho me recuerda Unamuno, en sus escritos, a nuestros mejores místicos... por el deseo de envolver y dominar espiritualmente y por el mucho pelear interior que no le deja punto de reposo" (citado en Fernández-Medina 113). Este "pelear interior," sin duda, era la inspiración para la cuestión de la existencia que acosa la mente de Augusto a lo largo de la novela.

Miguel de Unamuno tenía muchas dificultades en cuanto a la religión. Como ya se ha discutido, era cristiano muy devoto hasta que fue a la universidad y encontró filosofías como el positivismo y el darwinismo, y sufrió una crisis religiosa que dio paso al ataque de nervios de 1897. Como no se puede separar el autor de su obra, es preciso tener en cuenta, como ya se ha dicho, los pensamientos religiosos de Unamuno antes de analizar sus obras. Por la religión, Unamuno se enfrenta con los asuntos del existencialismo y la muerte, como observa Summerhill; "The issues of death and God have, of course, long been seen as important in Unamuno criticism, for as Don Miguel himself makes abundantly clear, the dilemma of personal immortality about which he

was so concerned hinges upon a radical awareness of death, and a consequent reaction against it in search of God" (48). A juzgar por lo que escribió en cuanto a la religión, Unamuno no creía en Dios con mucha confianza, pero quería creer en Dios. Como observa Evans, Unamuno se dio cuenta de que la lógica no podía probar la existencia de Dios, pero la existencia del amor puede indicar una pista de Dios (16). Unamuno creía que no se podía probar la existencia de Dios, ni su no existencia, como ya se ha visto en su ensayo "Mi religión."

Hay un esquema básico de dioses de diferentes niveles de poder en la novela; Dios sobre Unamuno, Unamuno sobre don Miguel, don Miguel sobre Augusto, y Augusto sobre Orfeo. La narrativa de la novela, especialmente en los prólogos y el epílogo, ofrece el punto de vista de casi cada uno de estos dioses, con la excepción de Dios mismo. Hay unas afirmaciones sobre Dios que mantiene su presencia omnisciente a lo largo de la novela. Al principio, como introducción a la idea de Dios, Augusto dice que "Aquí, en esta pobre vida, no nos cuidamos sino de servimos [*sic*] de Dios; pretendemos abrirlo, como un paraguas, para que nos proteja de toda suerte de males" (*Niebla* 3). La novela empieza con esta visión de Dios que parece ser la visión común de la sociedad de Augusto; que no se tiene una relación con Dios como un guía moral, sino que se usa a Dios como una herramienta. La novela empieza en la primera página desde este punto de indiferencia hacia Dios.

El lector recibe posiblemente la perspectiva más interesante en cuanto a Dios del tío de Eugenia, don Fermín, el anarquista. Insiste que su anarquismo es del tipo idea mística que tiene mucho que ver con Dios, y que "Dios es también anarquista. Dios no manda, sino...obedece" (*Niebla* 29). Parece muy interesante que don Fermín crea en un

Dios, porque el anarquismo no depende de ninguna figura de autoridad, pero puede ser que es por eso que él insiste en que su anarquismo es místico. El término “anarquismo místico” parece sugerir que el anarquismo deja paso a una relación más íntima con Dios, y eso puede ser porque, como este ha dicho también, Dios es anarquista. Don Fermín no tiene la oportunidad de hablar mucho durante la *nivola*, así que lo que dice nunca se acompaña por mucha explicación. Una de las primeras observaciones que le hace a Augusto es; “Rigen a los hombres y a sus cosas enigmáticas leyes, que el hombre, sin embargo, puede vislumbrar... ¿Quién conoce los caminos de la Providencia?” (*Niebla* 26). Parece que, para don Fermín, no se puede saber los planes de Dios ni, por eso, las leyes que gobiernan a este mundo. Su versión de Dios es anarquista, y además impredecible. De todos modos, parece que esta versión de Dios le satisface a don Fermín, por lo menos hasta el punto de que él todavía cree en Dios. Desde otra perspectiva, don Miguel ofrece una opinión muy deprimente de Dios cuando le explica a Augusto, al fin de la novela, por qué ha decidido matarlo; “Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata” (*Niebla* 155). Parece que don Miguel todavía cree que hay algún dios que existe, pero que a este dios no le importan los seres humanos ni sus vidas y que es caprichoso en las decisiones que toma. Este comentario también puede ofrecer una explicación para la decisión de don Miguel de matar a Augusto – una vez que Augusto expresa el deseo de suicidarse, don Miguel no sabe qué hacer con él, y decide matarlo.

En *Niebla*, los personajes de Víctor y don Avito actúan como unas portavoces para las creencias religiosas, o falta de creencias religiosas, de la voz narrativa de la obra. Don Avito también tenía problemas con su fe después de la muerte de un hijo, detallado en la novela así; “Desde que mi pobre Apolodoro, mi víctima... murió, es decir, se mató,

no hay ya presente posible, no hay ciencia ni realidad que valgan para mí” (*Niebla* 59). Como Unamuno, don Avito tampoco sabe si cree en Dios o no debido a su experiencia con la muerte. Don Avito explica que, “No sé si creo o no creo; sé que rezo” (*Niebla* 59). Predmore observa así, "That Unamuno wanted desperately to believe in God and in personal immortality cannot be doubted, but to want is not necessarily to be able" (598). Como los personajes de su libro, Unamuno deseaba creer en Dios y sentirse seguro de su presencia y su existencia, pero parece que nunca podía llegar a este punto. Don Avito también ofrece un punto de vista en cuanto a la iglesia cuando habla con Augusto acerca de la pérdida de la esperanza que ha experimentado. Don Avito explica; “he ido a parar a ese hogar de todas las ilusiones y todos los desengaños: ¡a la iglesia!” (*Niebla* 59). Don Avito, en este momento, ha perdido su confianza en la ciencia, o todo lo de la “realidad,” o lo “presente” (59). La iglesia es un lugar seguro y cómodo para él durante este tiempo, pero también su regreso a la iglesia es el resultado de un rechazo de la realidad. Es algo que le calma, pero le cuesta el juicio. Esta observación es un arma de doble filo en cuanto a la iglesia. El personaje de Víctor habla en términos más filosóficos de la religión, pero sus opiniones de la fe también son similares a las de Unamuno; "Y es la duda lo que de la fe y del conocimiento, que son algo estático, quieto, muerto, hace pensamiento que es dinámico, inquieto, vivo" (*Niebla* 125). Así que el autor, Unamuno, refuerza su autoridad sobre el texto, porque demuestra que es capaz de hablar a través de cualquier personaje, no necesariamente a través de don Miguel.

Como ya se ha observado, parece que la lucha ideológica de Unamuno le inspiraba a lograr lo más que pudiera en su vida. Aunque la existencia de Dios siempre se quedaría en duda, para tener una existencia agradable, los seres humanos tienen que

aprovecharse de las oportunidades que tienen y apreciar cada momento (Fernández-Medina 112). No se debe gastar todo el tiempo preocupándose en la existencia o no existencia de dios, porque no hay respuesta a esa pregunta eterna, ni hay ninguna posibilidad de encontrar una respuesta. Realmente esta perspectiva es la que Augusto busca, pero nunca la encuentra porque está atrapado dentro del miedo de no existir y de morir. Lo que separa a Augusto de una vida agradable es que se queda en su monólogo interior y no interactúa suficientemente con el mundo real. Augusto deja que los semidioses de su vida mantengan tanto control e influencia sobre su vida que él ya no tiene ni el poder ni el libre albedrío, y es por eso (además de su rechazo por parte de Eugenia) que se siente desesperado al final de la novela. Augusto y su experiencia con el semidiós de don Miguel demuestra que es más importante estar presente que vivir aturdido por poderes más allá de nuestro conocimiento.

Entonces, para analizar más las opiniones de los personajes en cuanto a Dios, es preciso entender las características de Dios en este texto de Unamuno. Por examinar el texto, al lector le parece que, para Unamuno, había una conexión muy fuerte entre Dios, la existencia, y la imaginación. Múltiples veces a lo largo de la novela, se encuentra la idea de que la existencia depende de que un ente sueñe con su Dios, y que este sueño se mantenga. Summerhill explica la importancia de la imaginación así;

...it has frequently been noted that the God whom Unamuno finds in his thought is imaginary. And yet, awareness of this fact has typically led criticism into theological debates about whether or not Don Miguel really believed in God, whereas it would have been much more important to establish the implications about imagination suggested by such a position" (Summerhill 49).

El punto de partida, entonces, no debe ser las creencias específicas de Unamuno sobre la existencia de Dios, sino el papel de la imaginación en crear su existencia. Augusto tiene

dos ideas posibles en cuanto al papel de la imaginación; puede ser que sea Dios que sueña y que la adoración de los humanos en la tierra le mantiene soñando, o que somos (los seres humanos) los que soñamos y el sueño de Dios que compartimos construye la realidad. Augusto explica la primera posibilidad a Víctor; “¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él canticos e himnos, para adormecerle, para cunar su sueño? ¿No es acaso la liturgia de todas las religiones un modo de brezar el sueño de dios y que no despierte y deje de sonarnos?” (*Niebla* 82). Augusto depende de que el sueño se mantenga porque la existencia, para él, es algo frágil e inseguro. Si Augusto cree que existe porque los demás le están soñando, entonces claro que Dios existirá si todos los humanos le soñamos.

Bajo el control de Dios mismo, se encuentra a don Miguel, dios de la narrativa nivolesca. Hasta la última parte de la novela, don Miguel no se mete mucho en la acción del argumento, pero hay una escena en la cual interrumpe la conversación entre Víctor y Augusto. Víctor habla de la novela (más bien, la *nivola*) que piensa escribir, y dice; “Suelo dudar lo que les he de hacer decir o hacer a los personajes de mi nivola, y aun después de que les he hecho decir o hacer algo dudo de si estuvo bien y si es lo que en verdad les corresponde” (*Niebla* 125). Como Víctor no ha escrito mucho de su *nivola*, todavía no tiene confianza en lo que hace con los personajes. Es decir, no se ha dado cuenta de que es realmente el dios de su *nivola* y no tiene que dudarse. Víctor, como dios de su *nivola*, no encarna la figura del dios caprichoso que hace lo que quiera con sus personajes. Don Miguel es este tipo de dios caprichoso, y por eso, para él no hay problema con interrumpir la conversación entre sus personajes. Don Miguel comenta

sobre la conversación entre Augusto y Víctor, diciendo, “Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos” (*Niebla* 126). Don Miguel sugiere que la duda de los personajes, y sus esfuerzos de pensar bien en lo que hacen antes de hacerlo, prueban que necesitan un ser superior. Además, su uso de la palabra “diablos” sugiere que Augusto y Víctor son seres con tantos fallos que no pueden alcanzar el nivel de poder de un dios. Por eso, don Miguel se aleja de sus personajes figurativamente y ejerce su poder sobre ellos, como el semidiós caprichoso que es.

La interacción entre el narrador (quien tiene los papeles adicionales de autor y personaje) y los personajes que ha creado puede ser una oportunidad de expresar la opinión del autor de carne y hueso, y en el contexto de la conversación entre Augusto y Víctor puede ser como una broma privada para Unamuno. Schmidt interpreta el comentario de don Miguel así; “Unamuno pokes fun at the godlike vision of the author in his novel *Niebla*, when the narrator Unamuno interrupts Víctor's and Augusto's conversation to snidely remark that all their attempts to justify their actions only justify their God, their author” (Schmidt 186–87). Realmente el lector solo puede adivinar las intenciones del autor verdadero, Unamuno, pero el comentario de don Miguel probablemente sirve para presagiar la involucración del narrador en la narrativa más tarde en la historia. Como se va a ver más tarde, don Miguel se involucra más en la historia después del descubrimiento de Augusto de su libre albedrío.

Al final del libro, Eugenia se va con Mauricio y abandona a Augusto, quien se queda desesperado y sorprendido. Realmente no es el abandono de Eugenia que causa estos sentimientos para Augusto – más bien, lo que le preocupa es su reacción a la carta

de Eugenia que le cuenta las noticias. Se pregunta, “Si yo fuese un hombre como los demás...con corazón; si fuese siquiera un hombre, si existiese de verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?” (*Niebla* 141). Augusto cree que, porque él no experimenta los sentimientos “apropiados” para su situación, eso tiene que significar que realmente no existe o que no es un hombre normal. Sin embargo, cuando regresa a su casa, “sintió como si se le acorchase el alma y rompió a llorar. Y lloró, lloró, lloró” (*Niebla* 142). Su llanto, según lo que ha dicho más temprano en la novela, significa que sí existe y que sí tiene alma. Augusto ha dicho a Orfeo; “El alma es un manantial que solo se revela en lágrimas. Hasta que se llora de veras no se sabe si se tiene o no alma” (*Niebla* 66). Augusto se diferencia a Descartes en cuanto a sus creencias de qué significa existir. Para Descartes, se necesita pensar, pero para Augusto, se necesita llorar. Augusto llora, luego existe. Aun así, no sabe qué pensar porque no experimenta los sentimientos que debe experimentar. Esta confusión (junto con lo que pasó con Eugenia) termina en su decisión de suicidarse, y también es el empleo de su uso del libre albedrío. En el asunto de Descartes, Augusto hace eco de su lema famoso, “Cogito, ergo sum” en el capítulo siete de *Niebla*. Durante uno de sus monólogos dirigido a Orfeo, Augusto dice lo siguiente sobre los ojos de Eugenia: “me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión! ¡Amo, ergo sum!” (*Niebla* 31). Entonces el amor y las lagrimas, para Augusto, son requisitos para la existencia, y la verdad es que les importan a Unamuno, autor de carrera.

Augusto busca una solución por su encuentro con su dios, don Miguel, porque (en las palabras de don Miguel), “no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo” (*Niebla* 149). Cuando se encuentran, aparece de nuevo el tema del sueño. Como hemos observado, Augusto prueba la verdad en términos de estar

despierto o durmiente, pero cuando se encuentra con don Miguel, está “ni despierto ni soñando” (*Niebla* 149). Augusto le dice a don Miguel que quiere suicidarse, y don Miguel responde que se tiene que estar vivo para suicidarse, diciendo; “No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle” (*Niebla* 150). Esta afirmación es el comienzo de un debate entre Augusto y don Miguel - ¿Quién realmente existe? ¿Quién está soñando? Augusto utiliza las palabras de don Miguel mismo (o de otra voz narrativa de Miguel de Unamuno, más bien) para argumentar; “¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?” (*Niebla* 151). La conclusión, por lo tanto, es que el personaje y su autor están ambos vivos y existentes.

Don Miguel ejerce su poder sobre Augusto por la amenaza de matarlo antes de que tenga la oportunidad de suicidarse. Schmidt interpreta la desigualdad de poder así; “The confrontation between author and character hinges upon how much authority an author has over fiction” (185). Don Miguel tiene el poder de matar a su personaje (lo que prueba la falta de libre albedrío por parte de Augusto), pero en este contexto no tiene ninguna razón para hacerlo aparte del deseo de ejercer su poder. Por eso, se ha convertido en el dios caprichoso que mata a los seres cuando no sabe qué hacer con ellos. La volubilidad de las decisiones de don Miguel en cuanto a qué hacer con los personajes difiere mucho a las de Víctor, el autor ya mencionado de las *nivolas*. Víctor reflexiona mucho, y probablemente demasiado, en lo que hace decir y hacer a sus personajes, y siempre duda sus decisiones después de haberlas tomado. Parece que don Miguel acepta

su poder como autor – o dios – de sus cuentos más que lo hace Víctor, y por eso don Miguel no se duda después de decidir cuáles serán los destinos de sus personajes.

La relación entre el autor y sus personajes, y la existencia y no existencia como resultado de esta relación, trasciende los eventos de la novela y, según unos teóricos, puede funcionar como una indicación de la lucha interna de Unamuno mismo. Franz explica el uso de varios niveles de dioses en el libro de la manera siguiente; "Unamuno insists on the greatest of vertical distances between himself and his characters in order to point up his god-like domination of their stage" (Franz 648). Unamuno tiene el poder máximo, y se separa de sus personajes por el uso de un narrador que pretende ser autor, aunque realmente es otro personaje. Franz sigue con su comentario así; "One of Unamuno's most thinly-disguised autobiographical characterizations... is marked by the obsession that man is a puppet-like actor hopelessly struggling to improvise a few authentic lines in a drama that some author – perhaps God – has created for him" (Franz 647). Este comentario describe perfectamente la lucha de Augusto de hacer lo que le da la gana, aunque últimamente es cosa de don Miguel tomar las decisiones de su vida y sus acciones diarias. Se pregunta, sin embargo, si esta caracterización de Augusto es realmente autobiográfica, o si es, más bien, un comentario sobre la condición humana en general. En un sentido más amplio, la narrativa retrata a Dios como ser superior omnipotente que nunca toma en cuenta los deseos de los seres menores. Este punto de vista provee un tono de determinismo a la narrativa – si los personajes no tienen control sobre sus vidas ni tienen libre albedrío, entonces su destino ya es determinado, y además determinado por un dios a quien no le importan las vidas de sus súbditos. Es una idea de Dios insoportable y, a través de este semidiós, Unamuno se burla de la idea.

Aunque Augusto no cree que tenga control de su vida, de todos modos, sirve como un dios para su perro, Orfeo, a quien dirige todos sus monólogos. Augusto y Orfeo tienen una relación diferente de las otras entre los semidioses y sus súbditos, porque Augusto aprecia mucho a Orfeo y le considera su confidente. Augusto le habla mucho a Orfeo a lo largo de la novela, pero su cariño hacia el perro es más obvio cuando Eugenia le dice a Augusto que no va a poder quedarse con Orfeo después de que se casen. Cuando trata de explicarle la situación a Orfeo, le dice, “¡Tú sí me estás soñando, Orfeo!” y, como sabemos que el sueño es lo que sostiene la existencia, esta declaración revela la importancia que Orfeo lleva para Augusto (*Niebla* 137). La relación entre Augusto y Orfeo trasciende lo normal de una relación entre un perro y su ama porque Orfeo sueña el sueño que sostiene la existencia de Augusto. Por eso, Augusto se siente que dejaría de existir si no tuviera el perro que le considera como un dios.

Irónicamente, Augusto también usa el hecho de que los perros no sueñan para probar la realidad. Cuando argumenta con Mauricio y duda que lo que ha pasado realmente hubiera pasado, Augusto busca a Orfeo porque “¡Ese no sueña!” (*Niebla* 136). Este comentario sugiere que todos los que están presentes dentro de un sueño tienen que soñar simultáneamente para mantener la ilusión, así que el hecho de que los perros no sueñan prueba que la situación que ha ocurrido en ese momento no podía haber sido un sueño. Cuando Augusto se encuentra con Orfeo de nuevo, después de que Eugenia y Mauricio se han ido juntos y lo han dejado plantado, Augusto le dice a Orfeo; “Viviremos juntos en la vida y en la muerte... De todos modos, tú eres fiel, tú, y ya nadie te echará de mi casa, nadie nos separa” (*Niebla* 141). Esta cita se parece mucho a Romanos 8:38-39; “Por lo cual estoy seguro de que ni la muerte ni la vida, ni ángeles ni principados ni

potestades, ni lo presente ni lo por venir, ni lo alto ni lo profundo, ni ninguna otra cosa creada nos podrá separar del amor de Dios, que es en Cristo Jesús, Señor nuestro” (*Reina Valera*). No es una relación normal entre hombre y perro, porque además de sentir un gran afecto hacia el animal como mascota, parece que Augusto realmente cree que su existencia depende del perro, como Dios dejaría de existir si los humanos dejaran de creer en su existencia.

El epílogo del libro revela el punto de vista de Orfeo también. Pérez verifica la deificación de Augusto por Orfeo así: "Additional anticipation is found in the 'Oración fúnebre por modo de epílogo' placed in the mouth of Augusto's dog, Orfeo, which avers that his master was like a god" (Pérez 52). En el epílogo de la novela, después de la muerte de Augusto, el lector se entera de que a Orfeo le importaba su relación con su amo tanto como le importaba a Augusto. Dice de Augusto que, “fue solo un hombre, ¡pero fue mi amo!” Este comentario revela que, aunque Orfeo tenía la capacidad mental para darse cuenta de que, aunque Augusto no era literalmente un Dios, lo adoraba como un dios (*Niebla* 169). Para Orfeo, “a su amo le creía inmortal,” y parece que cuando se entera de que su amo sí puede morir, se da cuenta de su propia mortalidad a la vez (*Niebla* 167). Además, la característica de la inmortalidad siempre lleva la connotación de la divinidad, lo que sirve para reforzar el estatus de Augusto como dios de esta relación. Es por eso que Orfeo se muere inmediatamente después de la muerte de Augusto – sin su dios, ya no hay un propósito para su existencia.

Como hemos mencionado, la cuestión de la existencia es conectada con la de la muerte y el concepto de dios en *Niebla*. Rice-Mills observa lo siguiente sobre este entendimiento de Orfeo; "The dog's death signals a common query in the existential

quest: If my creator stops thinking or believing in me, will I die?" (Rice-Mills and Blackwell 39). Los sentimientos de los personajes también parecen funcionar como una prueba de su existencia, y como incluso Orfeo tiene emociones, después del epílogo el lector se queda con el entendimiento de un tipo de existencia verdadera de los personajes literarios. Rice-Mills y Blackwell ofrecen el resumen siguiente del final del libro;

Augusto's failed search for existential meaning results in his forever being invisible to the society in which he lives. Only his dog, Orfeo, whose purpose in life was serving his master, remains long enough to provide a eulogy of Augusto's wasted life and then follows his master into death (Rice-Mills and Blackwell 63).

El hecho de que Orfeo es el último personaje de la novela que habla también revela su importancia. Ha sido el agente para los monólogos de Augusto durante toda la narración, y al final tiene la oportunidad de revelar su punto de vista. No es común que una mascota en una novela consiga esta oportunidad, ni mucho menos narre una sección significativa de la trama, pero Orfeo es más que una mascota para Augusto.

Desde un perro humilde hasta el Dios del universo, la historia de *Niebla* explora las iteraciones de dios y las lecciones que el lector puede aprender de cada una. Por el punto de vista de Augusto que constituye la mayoría de la narrativa, nunca se puede estar seguro de la existencia verdadera de ningún personaje, pero el libro plantea muchas preguntas existenciales y maneras posibles de probarlas por los sueños. El sueño sostiene la existencia de los dioses, y el llanto prueba que sí existen. El mundo de Augusto tiene reglas muy interesantes en cuanto a la existencia – como la necesidad del llanto y el requisito de que alguien crea en su existencia – pero su lógica es sorprendentemente consistente a lo largo de la *novela*, lo que asegura al lector que el narrador no es simplemente un loco. Por un lado, la historia de Augusto es algo trágico porque nunca consigue estar seguro de que exista. Últimamente, cada personaje existe en la mente del

lector, y todos los lectores soñamos juntos mientras leemos el libro, sosteniendo la ilusión. En este sentido, Augusto por fin logra existir y don Miguel y Miguel de Unamuno evitan la muerte que temían.

CAPÍTULO CUATRO

El perro, el ateo y el Cristo: Los semidioses en la poesía unamuniana

La poesía de Miguel de Unamuno demuestra un panorama de puntos de vista diferentes en cuanto a Dios, como ya se ha observado en los ensayos y la novela. Los poemas, “Elegía en la muerte de un perro” (1905), “La oración del ateo” (1910) y *El Cristo de Velázquez* (1920) ofrecen visiones únicas de Dios para complementar los análisis de las otras obras discutidas y cumplir la examinación del tema en esta tesina. El primero expresa una actitud distinta que demuestra una faceta cariñosa de Dios en la forma de la analogía de un perro y su amo. El segundo, una obra llena de paradojas, es una oración heterodoxa que exhibe la duda muy profunda. El último cronológicamente que se examina demuestra quizás la actitud más ortodoxa hacia Dios que se puede observar en las obras de Unamuno. “Elegía en la muerte de un perro” es un poema publicado por separado, así es “La oración del ateo,” y *El Cristo de Velázquez* es una colección de poemas dividida en cuatro partes que fueron escritos a lo largo de múltiples años. Como observa Díaz, Unamuno escribió unos de los poemas ya en 1913 que más tarde formaron parte del libro (19). Es preciso terminar con un análisis de *El Cristo de Velázquez* porque, como comenta Evans, Unamuno lo considera su mejor obra y su obra más católica (21). Por eso, se lo puede considerar como la cúspide de su obra literaria, en el sentido literario y también religioso. Los tres poemas demuestran los extremos de la visión unamuniana de dios por el lente de los semidioses, y redondean la discusión establecida en esta tesina.

En comparación con las otras obras que se examinan, se nota que Unamuno escribió “Elegía en la muerte de un perro” durante los años después de la publicación de “La fe” (1900), “La oración del ateo” fue publicado el mismo año que el ensayo “Mi religión” (1910), y nuestro autor empezó a escribir *El Cristo de Velázquez* después de las cuatro obras mencionadas. Por eso, se puede observar que entre los años 1900 y 1920, Unamuno entró en el siglo XX con una actitud bastante positiva hacia Dios y la religión, sufrió por la duda y eventualmente la aceptó, y regresó entonces a un modo ortodoxo de pensar en cuanto a Dios, aunque se nota otros cambios en este punto de vista en obras publicadas después, como *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Los poemas “Elegía en la muerte de un perro,” “La oración del ateo” y *El Cristo de Velázquez* demuestran la variabilidad de las maneras de pensar en Dios, y sus metáforas extendidas ofrecen perspectivas únicas en cuanto a la relación entre Dios y los seres humanos – los primeros dos poemas ofrecen la posición de la incertidumbre, y el último demuestra la piedad y la fe más tradicional.

La voz poética del poema “Elegía en la muerte de un perro,” la obra más temprana de las tres, expresa la profundidad de la relación que la voz poética tenía con su perro, quien se le ha muerto. En este sentido ofrece paralelos obvios con la relación entre Augusto y su perro, Orfeo, en *Niebla*. Mientras que en la *nivola* se ve la reacción emocionante de Orfeo hacia la muerte de su amo, en el poema, es el amo que lamenta la pérdida de su mascota. Para los propósitos de examinar la representación de Dios por esta relación, se establece una analogía del amo como Dios y el perro como el ser humano, o el alma mortal. El amo del poema se acuerda de los “ojos mansos” de su amigo, y se pregunta, “¿en qué sueñas?” (11). En el plano literal, la voz narrativa

compara la muerte con el sueño – una comparación (o, más bien, un eufemismo) bastante común. Sin embargo, se nota la similitud con el tratamiento del sueño y su equivalencia con la muerte en ciertos contextos en *Niebla*. Augusto comenta, “¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él canticos e himnos, para adormecerle, para cunar su sueño?” (82). Si la alabanza de los seres humanos mantiene el sueño de Dios, puede ser que el amo en el poema se pregunta si el sueño se acabará a causa de la muerte del perro. De todos modos, esta idea también contradice las teorías de Augusto, puesto que Augusto, refiriéndose a Orfeo, afirma que “¡Ese no sueña!” (136). La función de los sueños representa un detalle clave en ambas obras. En el poema, el sueño sirve mayormente como la señal de que el perro ha pasado al otro lado, y que ahora quizás sueñe en el otro mundo.

El asunto de la ultratumba, el más allá, le llena de dudas a la voz poética. El amo, quien sirve como Dios en este contexto, se siente perdido sin su súbdito, pero no en el sentido de que necesita a alguien que lo adorara o alabara. El amo expresa su incertidumbre de una manera que es muestra del compañerismo que compartían cuando el perro estaba vivo. El amo se pregunta, “¿No hay otro mundo / en que revivas tú, mi pobre bestia, / y encima de los cielos / te pasees brincando al lado mío?” (14-17). Se nota que la voz poética sigue con este nombre para la ultratumba. Sigue llamándolo “el otro mundo,” y no se observa el uso del término “cielo” en el mismo contexto, refiriéndose a la gloria. Parece que, para el narrador, la ultratumba sería perfecto solamente si pudiera disfrutar de las mismas interacciones con su mascota que había tenido en esta vida. Cuando piensa en el otro mundo, se pregunta si su relación con el perro sería igual a la

que ha sostenido en este mundo. Por ejemplo, se pregunta, “tu alma, pobre perro, / ¿no habrá de recostar en mi regazo / espiritual su espiritual cabeza? / La lengua de tu alma, pobre enemigo, / ¿no lamerá la mano de mi alma?” (36-41). En este poema, el narrador usa lo que puede comprender en el mundo físico, lo tangible, para expresar lo que espera en la ultratumba. Para esta metáfora, el alma toma el lugar de la forma física del perro, como si, cuando el perro y su amo se interactúan físicamente entre sí, sus espíritus pudieran interactuar también. En primer lugar, esta metáfora depende de que el perro tenga alma. Tiene forma física, pero es difícil decir si tiene alma, y el amo no está seguro de que el espíritu del perro (si es que lo tiene) va a seguir a la ultratumba.

Cada persona que cree en la ultratumba tiene su propia idea de cómo va a ser la vida después de la muerte. El narrador de “Elegía en la muerte de un perro” no sabe qué le espera después de morir, pero quiere que su perro se quede con él. Los que se creen destinados a la gloria debaten a menudo si los animales alcanzan el cielo o no, pero últimamente eso no es el asunto de la preocupación del narrador. El narrador no sabe adónde va después de que se muera, ni sabe adónde va el perro que ya está muerto, pero el narrador imagina, con detalles vivificantes, que tendrá el perro en el otro lado. Si uno compara esta situación con la de Dios y su súbdito, representa el deseo de Dios de quedarse con sus hijos después de la muerte. La Biblia dice que, “de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna” (*Reina Valera*, Juan 3:16). Entonces, Dios quiere que sus hijos regresen a casa con su Santo Padre. El semidiós de esta obra, que se caracteriza por su afecto hacia el perro y su fidelidad a él, aunque tiene miedo y no se siente seguro, demuestra una actitud cariñosa hacia su súbdito.

En el personaje del perro se ve las características de un buen discípulo de su dios. Como los seres humanos cantan himnos a Dios para alabarle, el perro hace algo semejante, de su manera, y al narrador le afecta mucho; “¿No saltará, blandiendo en alegría, / enhiesto el rabo?” (61-62). Mientras los seres humanos levantamos las manos para darle gracias a Dios, el perro salta y levanta el rabo. Desde la perspectiva de Dios (o de cualquier semidiós), que tiene todo el poder del mundo y toda la capacidad, los dos hechos se ven simples y encantadores. Como Dios mira a sus hijos con toda su sabiduría mientras hacen lo más que pueden lograr, el hombre mira al perro desde una perspectiva similarmente lejana y elevada, pero sin arrogancia. Como deben ser los hijos de Dios, el perro también es fiel a su amo. El narrador describe este comportamiento; “¿Qué la piedad con que leal seguiste / de mi voz el mandato?” (69-70). Los perros son famosos por su lealtad, y Unamuno ha utilizado este atributo para conectar el perro con un cristiano leal. 1 Juan 3:24 dice, “Y el que guarda sus mandamientos, permanece en Dios, y Dios en él” (*Reina Valera*). El perro obedece los mandamientos del amo, así que el amo valora al perro y quiere ser fiel al perro a cambio. En este momento del poema, después de que el narrador ha contado todas las características del perro para que el lector piense en la relación con Dios, el narrador hace ese vínculo explícitamente; “Yo fui tu religión, yo fui tu gloria; / a Dios en mí soñaste” (71-2). Hay que notar, también, el uso del “sueño,” lo que constituye otra semejanza entre este poema y *Niebla* porque, como ya se ha discutido, Augusto propone que es el sueño de los cristianos que mantiene la ilusión de Dios; que el sueño lo mantiene existente.

Una pregunta, tan simple y tan profunda a la vez, que se repite a lo largo del poema es, “¿a dónde vamos, mi amo? / ¿A dónde vamos?” (85-6). En el contexto del

perro cuando mira hacia arriba a los ojos de su amo, es una pregunta simple – la bestia quiere irse de la casa y explorar el mundo que está afuera. Los versos 85-86 del poema se refieren (por lo menos al principio) a ese contexto. De forma paralela al cristiano que se lo pregunta a Dios, puede significar dos cosas. Durante la vida, se le pregunta a Dios, “¿Adónde voy? ¿Cuáles son sus planes para mí?” y debemos ser como el perro; abiertos y confiados de que algo bueno nos espera si lo seguimos. El perro no es simplemente fiel, sino también confía en los demás, particularmente en su amo. En el plano posiblemente más abstracto e impreciso, la pregunta “¿A dónde vamos?” tiene que ver con la cuestión de la ultratumba – un tema muy importante de este poema. El narrador se imagina que quizás el perro sueña “en ser hombre / ¡después de muerto!” (92-3). El narrador parece sugerir que el hecho de ser hombre no es nada envidiable – o quizás que el perro quiere ser como su amo en la próxima vida, un semidiós.

De todos modos, como si ofreciera algo de consuelo a su perro muerto, llama la atención a otro perro quien, en vez de irse de su amo por la muerte, ha perdido a su amo. Ese perro, “junto a la tumba de su dios, de su amo, / ni morir sabe” 112-13). A diferencia del hombre, el perro no piensa en su propia muerte, pero el perro del narrador ha tenido una oportunidad muy especial; “Tú al morir presentías vagamente / vivir en mi memoria, / no morirte del todo, / pero tu pobre hermano, / se ve ya muerto en vida, / se ve perdido” (114-19). El verso que dice “no morirte del todo” merece atención porque demuestra la idea de la ultratumba y el concepto de no realmente morir después de que uno haya dejado su forma física. El narrador aparentemente quiere creer que un dios exista para asegurar que su existencia (la del narrador) vaya a continuar después de que se haya muerto. Al Dios del poema, o al amo, claro que le da pena que su súbdito, o su perro,

haya muerto, pero es quizás peor experimentar la muerte de un Dios y quedarse con la vida.

El perro, sin su amo, ya no sabe adonde va – ni en la vida ni en la muerte. El narrador, por medio de ofrecer la consolación al espíritu del perro muerto, se consola a sí mismo porque la memoria del perro todavía está viva con él. No sabe por seguro adónde ha ido su amigo, pero por lo menos se queda con las memorias preciosas de su vida. El semidiós que aparece en este poema, entonces, es inseguro, pero le importa mucho su súbdito, tanto que sufre mucho cuando éste se muere. Al final del poema, “los dioses lloran cuando muere el perro” (125). Aunque esta visión de Dios no es perfecta y no inspira certeza ni seguridad, el ser humano puede relacionarse con él. La visión de Dios en “Elegía en la muerte de un perro” es bastante positiva, aunque atribuye características imperfectas a Dios en el proceso de desarrollar la metáfora. Este poema muestra un dios cariñoso que toma un papel activo y beneficioso en la vida de su súbdito.

“La oración del ateo,” escrito cinco años después del otro en el año 1910, presenta un punto de vista que muy fácilmente podía haber sido totalmente negativo, pero que últimamente logra expresar una visión distinta de Dios que no se ve con frecuencia. Como el título irónico sugiere, el poema expresa los sentimientos de una persona que no se considera creyente, pero que habla a Dios como si existiera. Irónico también es el hecho de que este comentario heterodoxo aparece en la forma de un soneto tradicional. En *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno describe su concepto del ateo; “Observad a los más de nuestros ateos, y veréis lo que son por rabia, por rabia de no poder creer que haya Dios. Son enemigos personales de Dios. Han sustantivado y personalizado la Nada, y su no Dios es un Antidiós” (41). En ese mismo capítulo,

Unamuno explica su razonamiento para escribir “La oración del ateo.” Dice que lo escribió cuando experimentaba “un estado análogo de ánimo” de Augusto Hermann Francke cuando sufría con la duda, y decidió invocar a Dios para lograr su compasión, aunque no creía en él (41). A juzgar por la duda que Unamuno experimentaba a lo largo de su vida en cuanto a su religión, según su explicación de la posición de los ateos, Unamuno podría haberse convertido en ateo fácilmente si no hubiera aceptado la duda como parte de su fe. De hecho, Unamuno rechaza la certeza de los ateos tanto como duda la certeza de algunos cristianos. Este poema representa un momento desesperado en la fe del narrador, y de Unamuno, si es que experimentaba un estado de ánimo semejante cuando lo escribió.

Lo primero que dice el narrador de “La oración del ateo” es un mandato a Dios; “Oye mi ruego Tú, Dios que no existes” y allí empieza la primera paradoja del poema (1). El hablante se refiere a Dios en el registro informal, lo que empieza la oración con un tono casual y medio irrespetuoso. Normalmente las oraciones utilizan el registro informal para hablar íntimamente con el padre celestial, pero en el caso de este poema, el registro tiene otra etapa de significado. También la “t” de “Tú” se realiza con letra mayúscula, igual como en los poemas de *El Cristo de Velázquez*, discutidos a continuación. Aunque estos poemas son muy distintos en cuanto a la actitud hacia Dios que expresan, se refieren a Dios de la misma manera cuando le hablan. Es irónico porque el narrador de “Oración del ateo” habla a Dios como si lo conociera bien, pero en realidad ni cree que Dios exista. El narrador le pide a Dios que “en tu nada recoge estas mis quejas” (2). Esta solicitud constituye otra paradoja, desde cierto punto de vista, porque si Dios existe solamente en la nada entonces no puede recoger nada. La otra manera de interpretarlo

sería que el narrador quiere soltar sus quejas y sus problemas a la nada – a Dios, en este caso – como si los pudiera absorber o hacer desaparecer como un agujero negro.

Antes del fin del poema, el narrador de “La oración del ateo” dice; “Tú que a los pobres hombres / nunca dejas sin consuelo de engaño” (3-4). Este comentario sorprende al lector mientras sigue leyendo, porque empieza por expresar lo que se espera será un sentimiento positivo hacia Dios, “Tú que a los pobres hombres nunca dejas sin consuelo,” lo que constituye un comentario típico de un cristiano fiel. Sin embargo, al final, termina la oración con “de engaño,” lo que sugiere que, aunque Dios provee algo de consuelo para sus seguidores, es todo mentiras. Este comentario es congruente con la afirmación de que Dios no existe, porque si no existe no puede proveer consuelo de veras. El semidiós de este poema es a la vez no-existente y engañoso. La oración que sigue es similarmente anticlimática; empieza por decir “No resistes a nuestro ruego,” lo que afirma la actitud receptiva de Dios (4-5). La oración termina, “nuestro anhelo vistes” (5). Como es el caso con múltiples ideas sugeridas en este poema, hay más de una manera de interpretar este comentario. El verbo “vestir” puede sugerir que Dios satisface el anhelo o el deseo cuando lo cubre con su poder, o, desde un punto de vista más negativo, puede ser que disfraza el deseo sin satisfacerlo. Las contradicciones que se encuentran en estas estrofas sirven para demostrar la disyuntiva del pensamiento religioso del narrador.

El narrador continúa diciendo; “Cuando Tú de mi mente más te alejas, / más recuerdo las plácidas consejas / con que mi ama endulzóme noches tristes” (7-8). Parece que el narrador se siente más consuelo por las consejas de su ama de lo que se siente a causa de la idea de Dios. De todos modos, las fábulas que ha oído de niño probablemente no se tratan de hechos de la realidad, así que cuando confía en las consejas en vez de en

las promesas de Dios, sugiere que esas promesas tienen aún menos valor que los relatos fantásticos que las amas les cuentan a los niños de su casa. Los versos a continuación constituyen un cumplido con doble sentido; “¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande / que no eres sino Idea; es muy angosta / la realidad por mucho que se expande / para abarcarte” (9-12). Para el narrador, Dios es un Idea gigante – un producto de la imaginación que no cabe en la realidad. Lo interesante de este comentario es que no limita a Dios, sino limita la realidad de la mente humana, y es contra tal límite que la voz poética protesta. Según el razonamiento del narrador, Dios no puede existir si solo consiste en una idea que contradice la realidad, o que es más grande que la realidad limitada que imagina la mente humana. También es otra contradicción; ¿puede ser grande lo que no existe?

Los últimos versos de “La oración del ateo” revelan la idea más fuerte del poema que hace pensar al lector; “Sufro yo a tu costa, Dios no existente, / pues si Tú existieras, / existiría yo también de veras” (12-14). Entonces, si el narrador está seguro de que Dios no existe, probablemente duda su propia existencia también. Si pudiera creer en Dios, su existencia sería afirmada también y podría creer en sí mismo. El narrador sufre a costa de Dios, lo que quiere decir que Dios sufre en algún sentido también a causa de la falta de fe del narrador. El narrador necesita a un ser más grande y poderoso que él, como Dios, para garantizar su propia existencia. Si se regresa a la idea de Augusto en *Niebla* que Dios necesita que sus hijos mantengan el sueño de su existencia por alabarle y confiar en él, entonces Dios pierde algo de su existencia por el no creer del narrador en el poema. En *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno comenta sobre los últimos versos del poema; “Sí, si existiera el Dios garantizador de nuestra inmortalidad personal, entonces

existiríamos nosotros de veras. ¡Y si no, no!” (41). En este sentido Unamuno se aleja del pensamiento de Søren Kierkegaard, cuya filosofía admiraba mucho. Dice Reinhardt en su introducción de *La agonía del cristianismo* lo siguiente; “For Kierkegaard, who was an authentic lay theologian, God and Christ were still absolute and ultimate realities – the absolute measure. For Unamuno, on the other hand, it is man who becomes the measure, while God exists solely as the guarantor of the immortality of the human soul” (xix). Esa idea de Unamuno se ha observado en las otras obras suyas que forman parte del análisis de esta tesis. Los semidioses de las obras examinadas son efémeras y no seguros, porque dependen de la confianza del hombre, y a veces el hombre ni cree en su propia existencia, ni mucho menos la de Dios.

Muy a diferencia a “La oración del ateo,” la poesía de *El Cristo de Velázquez* (1920) ejemplifica un punto de vista mucho más ortodoxo de Dios. Durante los años cuando Unamuno planeaba escribir esta colección de poesía, le describió sus metas a un amigo; “A mí me ha dado ahora por formular la fe de mi pueblo, su cristología realista y... lo estoy haciendo en verso... Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica y... española” (citado en Evans 21). El título de la colección se refiere a la pintura *Cristo crucificado* por Diego Velázquez (1623), lo que representa a Jesús mientras que cuelga en la cruz. La pintura es de gran tamaño (249 cm por 170 cm) y hoy día se expone en el Museo del Prado en Madrid. Es una imagen que podría aparecer en el altar de una iglesia – casi parece ícono católico. Uno de los primeros poemas de la colección de poesía inspirada por la pintura se llama “La vida es sueño,” lo que se refiere a la obra de teatro del mismo título escrito por Pedro Calderón de la Barca en 1635. El sueño ha sido un tema importante en este análisis de la representación de Dios en la obra unamuniana, y se ve

este tema también en este poema. En *Niebla*, los sueños sirven para mantener la ilusión de Dios, o que las vidas de los seres humanos consisten en un sueño de Dios, pero el sueño es también algo que a Augusto le hace dudar su propia existencia. Unos poemas de *El Cristo de Velázquez* se tratan de los sueños y su relación con la existencia de Dios.

En el poema “La vida es sueño,” la primera estrofa le pregunta a Jesús en la cruz, “¿Estás muerto, Maestro, o bien tranquilo / durmiendo estás el sueño de los justos?” (1-2). En este poema, el sueño es también una metáfora para la muerte. El narrador continúa; “Tu muerte de tres días fue un desmayo, / sueño más largo que los otros tuyos; / pues tú dormías, Cristo, sueños de Hombre, / mientras velaba el corazón” (3-6). Al lado de esta parte del poema, se ve la cita de la Biblia, “Cantares, V, 2.” Este verso dice: “Yo dormía, pero mi corazón velaba. Es la voz de mi amado que llama” (Reina-Valera). El sueño que menciona el poema obviamente se refiere a periodo de tiempo durante el cual Jesús se quedó muerto antes de resucitarse y dejar la tumba. El corazón que velaba representa su espíritu que vivía mientras que su cuerpo estaba muerto. En los dos casos, el poema y el verso de la Biblia, el corazón velaba durante un periodo de dormir. El sueño es una herramienta poderosa para esta parte del plan de Dios para su hijo, porque sin ese periodo de “sueño” que siguió después de su muerte, Jesús no hubiera cumplido con su deber de salvarle a todo el mundo de la muerte eterna. Jesús soñaba en ese momento, soñaba con los hombres, para que los seres humanos pudieran soñar con él para siempre.

El narrador continúa haciéndole preguntas a Jesús mientras que está en la cruz; “¿Soñaste, Hermano, el reino de tu Padre? / ¿Tu vida acaso fue, como nuestra, / sueño?” (16-18). El narrador se refiere a Jesús como “hermano,” y que se refiere a Dios como “nuestro padre,” así que el hecho de que Dios es el padre nos hace todos hijos, incluso

Jesús. En Romanos 8:16-17, Pablo escribió lo siguiente; “El Espíritu mismo da testimonio a nuestro espíritu, de que somos hijos de Dios. Y si hijos, también herederos; herederos de Dios y coherederos con Cristo, si es que padecemos juntamente con él, para que juntamente con él seamos glorificados” (*Reina Valera*). Esta descripción entre las relaciones entre Dios, Jesús y los seres humanos eleva a los humanos para que tengamos una relación aún más íntima con Dios, porque es una relación familiar. Este poema deja que el lector examine a Jesús como si estuviera más cerca de los seres humanos.

El sueño también iguala a los seres humanos y a Dios, porque lo hacemos todos. Si los sueños de los seres humanos son como los de Jesús, entonces el ser humano puede aprender más de Dios por los sueños. El semidiós que aparece en este poema es humilde, pero digno de admiración. El lector se relaciona con él, pero el sentimiento de simpatía no disminuye su respeto. Los últimos versos de “La vida es sueño” demuestran la función del sueño de Jesús; “¡Y tu sueño es la paz que da la guerra, / y es tu vida la guerra que da paz!” (32-33). La paradoja que aparece en estos versos entre la paz y la guerra sirve para subrayar una contradicción poderosa de Dios; según el poema, el sueño (o, más bien, la muerte) de Jesús sirvió para triunfar sobre la muerte, y, durante su vida, Jesús luchó para traer paz al mundo. Irónicamente, Jesús dijo en Mateo 10:34, “No penséis que he venido para traer paz a la tierra; no he venido para traer paz, sino espada” (*Reina Valera*). Aunque la versión de Dios que aparece en este poema no está necesariamente de acuerdo con lo que dijo Jesús en realidad, es ortodoxa en el sentido de que admira a Dios en vez de criticarlo, y es un punto de vista que da esperanza.

El último poema de la colección de *El Cristo de Velázquez*, que se llama “Oración final,” es un poema bastante largo. Los primeros versos hacen eco de “La oración del

ateo” – “Tú que callas, ¡oh Cristo!, para oírnos, / oye de nuestros pechos los sollozos; / acoge nuestras quejas, los gemidos / de este valle de lágrimas” (1-4). El narrador de “La oración del ateo” también le pide a Dios, “en tu nada recoge estas mis quejas” (2). Los narradores de estos dos poemas buscan lo mismo de su dios – que escuche sus problemas – pero la diferencia es que el narrador de “Oración final” cree que su Dios existe. El sentimiento es semejante, pero el tono se difiere entre los dos. “Oración final” es, obviamente, mucho más ortodoxo, y sirve para resumir las ideas expresadas en los otros poemas del resto de la colección. Una imagen que aparece varias veces a lo largo de la colección es la analogía de Jesús como “Luna de Dios, la dulce lumbre / que en la noche nos dice que el Sol vive / y nos espera” (12-14). Jesús, entonces, como la encarnación de Dios en el mundo de los humanos, refleja la luz de la gloria de Dios por su vida, tal como la luna refleja la luz del sol. No se puede mirar el sol directamente – es demasiado brillante para la capacidad de la vista humana. Sin embargo, se puede mirar la luna directamente porque su luz es más suave. De la misma manera, puede ser difícil que los seres humanos entiendan lo que es Dios, pero Jesús, siendo humano y Dios a la vez, lo hace comprensible. En el poema, la voz narrativa expresa que la luz que refleja Jesús le tranquiliza porque le recuerda de Dios y su promesa de la vida eterna. “...que el sol vive y nos espera” puede referirse a que Dios espera que sus súbditos acudan a él para ayudarles durante la vida, o que sus súbditos vayan a reunirse con él en la ultratumba.

A comparación con las otras obras de Unamuno que expresan incertidumbre en cuanto a la ultratumba, como en “Elegía en la muerte de un perro,” la voz narrativa de “Oración final” expresa su gratitud a Dios por proveer la vida eterna. Su caracterización en el poema pinta una imagen de un dios compasivo; “Cordero del Señor que lavas / los

pecados del mundo / ... el ánfora / del divino licor, que el néctar pongas / de eternidad en nuestros corazones” (18-25). En este poema, la voz narrativa habla de la vida eterna como si no tuviera ninguna duda en su mente de que fuera a lograrla. Es muestra de la fe en un momento de seguridad – un momento de no tener que luchar con la duda. La fe de la voz narrativa viene del hecho de que “Tú eres la resurrección y luego la vida” (37). Esta afirmación es una cita, palabra por palabra, de Juan 11:25; “Le dijo Jesús, Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá” (*Reina Valera*). El poema incluye citas de versos de la Biblia en la barra lateral, aparentemente para apoyar el mensaje del poema. La oración del poema, a juzgar por la cantidad de versos de la Biblia que aparecen en cada estrofa, tiene que ser el resultado de un estudio muy detallado de la Biblia. La consistencia con la Biblia demostrada por el poema contribuye a la actitud ortodoxa expresada por la voz narrativa.

De nuevo, después de la declaración de Jesús como la resurrección y la vida, hay otro ejemplo de la analogía de Dios como el sol; “Llévanos Tú, el espejo, a que veamos / frente a frente a tu Sol y a conocerle / tal como Él por su parte nos conoce” (39-41). En esta versión de la analogía, el reflejo de la luz del sol en la luna se convierte en el reflejo de un espejo que revela la vista de Dios a los seres humanos. Tal como la primera vez que la analogía aparece en el poema, Jesús sirve como un vínculo entre Dios y los seres humanos. El narrador le suplica a Jesús; “¡Tráenos el reino de tu Padre, Cristo, / que es el reino de Dios reino del Hombre!” (45-6). La vida y la muerte de Jesús cumplió por fin la conexión entre los seres humanos y Dios, y fortaleció la promesa de la vida eterna después de la muerte. El comentario en esos versos que parece igualar el reino de Dios y el reino del Hombre es interesante porque, históricamente, el reino del hombre no puede

igualar al reino de Dios porque los hombres son imperfectos. Sin embargo, el narrador quiere que el reino del Hombre se convierta en el reino de Dios, o que los dos se unan para hacer más sagrados a los hombres.

A veces, durante la “Oración final,” parece que el narrador está de luto a causa de la muerte injusta de Jesús. El narrador comenta lo siguiente; “Los hombres con justicia nos morimos; / mas Tú sin merecerlo te moriste / de puro amor, Cordero sin mancilla” (52-4). Jesús, y, por lo tanto, Dios, aparecen en estos versos como perfectos y sin mancha, muy a diferencia con el Dios non-existente de “La oración del ateo” y el Dios inseguro de “Elegía en la muerte de un perro.” Hasta este punto en el poema, el narrador expresa su fe de una manera bastante segura y fiel, y parece seguro de sí mismo por eso. Las últimas estrofas del poema lo hacen claro que el narrador se preocupa por su propia muerte, que quizás viene pronto. Por eso, el lector se pregunta si la “Oración final” es solamente la última oración, o el último poema, de la colección de poesía, o si es la última oración que la voz narrativa va a conseguir pronunciar antes de morir. Hablando de su muerte pendiente, el narrador le dice a Jesús;

¡Dame,
Señor, que cuando al fin vaya perdido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha,
me entre en el claro día que no acaba,
fijos mis ojos de tu blanco cuerpo,
Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere;
mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor! (83-92)

El narrador ya ha hablado de la “blancura” (70) del cuerpo más temprano en el poema, y es una imagen que sugiere la pureza, pero que a la vez es consistente con la analogía de Jesús como la Luna, que normalmente refleja la luz blanca y pura del sol, o del Padre.

Entrar en “el claro día,” entonces, constituiría entrar en la presencia de Dios mismo, él cuya luz fue reflejada por su Hijo. Esta imagen consola al narrador cuando se preocupa por la muerte, porque sabe que él mismo tiene que morir, pero “la increada luz que nunca muere” lo espera en la ultratumba (90). Esta visión de la muerte, con esta versión de Dios, les da mucho consuelo al lector y a los cristianos que pueden reconocer estas características de Dios.

Tal como en los ensayos de Miguel de Unamuno, se ve un panorama de visiones de Dios que son diferentes y a veces contradictorias. En “Elegía en la muerte de un perro,” Dios aparece en la forma de un amo que acaba de perder a su mascota querida, y se preocupa por el destino por eso. Lo que resulta es la percepción de Dios como muy vulnerable y capaz de sentir el dolor y la pérdida. Este semidiós es cariñoso hacia sus súbditos y quiere quedarse con ellos en la ultratumba. Más tarde, en “La oración del ateo,” no es que aparezca una figura de Dios muy malicioso – más bien, ese Dios simplemente no existe. De todas formas, el poema logra expresar la lucha y el deseo de creer, porque la voz narrativa observa que existiría si Dios existiera de verdad. Años más tarde de la publicación de ese poema, la actitud del narrador unamuniano da media vuelta en la colección de *El Cristo de Velázquez*. En los poemas de “La vida es sueño” y “Oración final,” típicos de esta colección de casi 80 páginas, se ve a Jesús como la Luna de Dios, el medio que provee su luz a los seres humanos por reflejar la luz del sol, el Padre. En esos poemas, la voz narrativa suplica a Jesús que le salve la vida y que le dé la vida eterna, y parece sentirse mayormente seguro de que vaya a reunirse con Dios en la ultratumba. Esta última visión de Jesús – y de Dios, por extensión – es probablemente la más ortodoxa y también consoladora de las obras que se ha examinado en esta tesina.

Después de obra tras obra de luchar con la duda, y desear tener fe, por fin se encuentra el consuelo de la vida eterna y “el claro día que no acaba” (87). Estos cuatro poemas reflejan una vista bien desarrollada de los semidioses en la poesía Unamuniana, y el autor ha tenido éxito en agitar los pensamientos y calmarlos al final.

CAPÍTULO CINCO

Conclusión: Los semidioses unamunianos y el logro de la vida eterna

Como ya se ha visto por los análisis de unas obras ensayísticas, novelísticas y poéticas de Miguel de Unamuno, un dios puede presentarse de varias maneras y en varias formas. Los semidioses, o a veces personajes que funcionan como dios para otros personajes, que aparecen en estas obras se diferencian mucho, unos siendo caracterizaciones bastante negativas de dios, mientras que otros representan las características mejores. Unamuno luchó con su propia duda en cuanto a la religión a lo largo de su vida, y el lector puede ver la influencia de esta duda en las caracterizaciones de los semidioses. Los ensayos “Mi religión” (1910) y “La fe” (1900) demuestran la voz ensayística inventada por Unamuno para expresar unas ideas de la fe. La novela *Niebla* (1914) ofrece varias imágenes de dios por las relaciones entre los personajes que se parecen a la relación entre Dios y los humanos, y también incluye los puntos de vista de los otros personajes. La poesía de Unamuno representa un panorama de visiones de Dios. En “Elegía en la muerte de un perro” se ve un dios cariñoso en la forma del amo que lamenta la muerte de su perro, y en “La oración del ateo,” según la voz poética, el dios a quien se refiere ni existe. *El Cristo de Velázquez* (1920), finalmente, demuestra una visión bastante ortodoxa de Dios que se enfoca en Jesús en la cruz. Todas estas obras, por sus diferencias tanto como por sus semejanzas, pintan una imagen compleja – aunque a veces parece contradictoria – de Dios que sirve para hacer que el lector considere cada faceta de su carácter.

Para esta tesina, se enfoca en unas obras seleccionadas por su relevancia directa en cuanto al asunto y los paralelos que existen entre ellos, pero hay más obras de Miguel de Unamuno que demuestran las funciones de Dios por los personajes. Por ejemplo, la novela *San Manuel Bueno, mártir* (1931) fue una de sus últimas obras, publicado cinco años antes de su muerte, y tiene un tema religioso también. Esta *novela* demuestra otro punto de vista interesante en cuanto al cristianismo: un cura sin fe. La narradora de la historia es una aldeana que, como el resto de la gente en el pueblo, se refiere a Manuel como “nuestro santo” (32). El argumento de la historia es bien irónico, y hay mucho simbolismo que explorar, como el hecho de que el personaje principal comparte su nombre con Jesucristo (“Emmanuel,” o Dios con nosotros), y también que el hermano ateo de la narradora se llama “Lázaro.” Otros teóricos en el futuro quizás quisieran analizar este simbolismo y analizar las relaciones parecidas a Dios y sus súbditos que aparecen en esta obra también. Un estudio de ese tipo serviría para hacer más complejo el panorama de visiones de Dios en las obras de Unamuno, porque claro que hay visiones diferentes que aparecen en otras obras después de la publicación de *El Cristo de Velázquez*. Valdría la pena también investigar más los ensayos de *La agonía del cristianismo* y *El sentimiento trágico de la vida* que funcionan como textos complementarios para dar un poco más contexto a las otras obras, pero que también demuestran sus propias visiones de Dios y de la religión en general. Los temas de la existencia y la inmortalidad (o lo que nos pasa después de la muerte), de la religión y de dios persisten con el paso de tiempo, así que los estudios de los semidioses que aparecen en las obras literarias ni tienen que ser limitados a las obras de Unamuno.

Las representaciones de Dios en las obras de Unamuno se desarrollaron durante un tiempo tumultuoso para la gente española. Como ya se ha discutido, la Generación de 1898 formó después de las Guerras Carlistas y la Guerra de Cuba, durante el cual España perdió sus últimos territorios del ultramar y, por eso, ya no era imperio. Esta pérdida fue un golpe fuerte para la gente española, y se preocupaba con la pregunta; “¿Qué significa ser español?” Los miembros de la Generación de 1898 lucharon con esta pregunta, y la esencia existencialista de ese asunto les causó luchar con Dios también. Patt y Nozick explican los puntos de vista de unos miembros en cuanto a la religión de España de la manera siguiente; “Unamuno railed at Spain for neglecting its special spiritual and religious mission... Maeztu was eventually convinced that national salvation would come with totalitarianism in government and orthodoxy in religion” (5). “According to Gavinet, the fusion of Senecan stoicism with Christianity produced that personalism which is the core of the Spanish temperament” (Patt y Nozick 9). Además, Patt y Nozick hablan de un personaje de las *Sonatas* de Ramón María del Valle-Inclán; “aristocratic, aesthetic, erotic, and sufficiently religious to derive a perverse joy from profanation” (65). Varios de los poemas de Antonio Machado cuestionan la religión tradicional (“La Saeta” y “Llanto y coplas de las virtudes de don Guido”) y aun el carácter y existencia de Dios (“La noria” y “Anoche cuando dormía”). Entonces la religión formaba una parte clave de la escritura de los escritores noventayochistas, aunque no estaban de acuerdo en cuanto a cómo la religión de España debía cambiar. Los escritores de esa generación hacían preguntas sin lograr contestarlas después de tiempo, sino fueron dejado en herencia a las generaciones subsiguientes.

Después de la Generación de 1898 vino la Generación de 1914, y los escritores de ese movimiento tomaron como su punto de partida muchos de los mismos temas que dominaron las obras de la Generación de 1898, pero de una manera distinta. Roberta Johnson discute las diferencias entre las generaciones de 1898 y de 1914 así: “The Generation of 1914’s novels are no less philosophical than those of the ’98, but they are philosophical in a more integrated way; literatura more clearly prevails” (121). Miembros de esa generación incluyeron a Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Benjamín Jarnés. Más tarde apareció el movimiento de la Generación de 1927, cuyos escritores produjeron sus obras mayormente entre los años 1920 y 1936 – el año del fallecimiento de Miguel de Unamuno y también de la victoria de la Frente Popular en la elección de 1936 que dio paso al levantamiento de Francisco Franco y los otros generales, la Guerra Civil y la dictadura de Franco. Esta generación incluyó más notablemente a Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, entre otros.

La generación de 1927 tomó su nombre del tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, y Dámaso Alonso le puso al grupo el nombre “La generación poética” (Soufas 10). Las obras de esta generación fueron del estilo vanguardia y se trataban de los asuntos de la realidad y la existencia (Soufas 30). Soufas comenta en los temas de la existencia en *Niebla* como un precursor de las obras de la Generación de 1927:

The protagonist Augusto Pérez’s discovery that he is a character in a novel by an author named Unamuno, whom he visits in Salamanca eventually to protest in the strongest of terms the moral destiny that is revealed to him during his visit with his maker, represents as well Unamuno’s awareness of his sense of absence from existence in the world, which is threatened with the same unjust destiny as his character. (24)

Las ideas demostradas por las obras de Unamuno en cuanto a la existencia eran semejantes de las de los miembros de la nueva generación, pero para la Generación de

1927, el arte y la escritura resolvieron el problema hasta cierto punto porque el producto del artista o escritor (el poema, la pintura, el libro, o lo que fuera) servía para representar la existencia (Soufas 29). La Generación de 1927 siguió con la lucha con la existencia y con Dios, y con muchas de las mismas preguntas que los escritores de la Generación de 1898 habían considerado.

El miembro de la Generación de 1927 cuyas obras más demostraron una crisis religiosa era Federico García Lorca. Southworth nota que Lorca estaba de acuerdo con la idea de Nietzsche de que Dios está muerto, y explica el contexto filosófico de esta creencia así: “many serious-minded people were repelled by the Catholic Church’s doctrinal and political intransigence, but could not quell their anxiety over big questions that refuse to go away” (129). Por ejemplo, la obra más conocida de Alberti, *Sobre los ángeles*, incluye el poema, “Los ángeles muertos,” implicando que Dios está muerto. Es preciso notar que la cita nihilista más famosa de Nietzsche que ejemplifica el nihilismo y que afirma, “God is dead,” se realiza por el portavoz de un loco (citado en Kaufmann 105). El uso del loco como portavoz a veces parece invalidar las opiniones expresadas, pero como se ve en *Niebla* con los personajes de Augusto y Fermín, son los locos que logran hablar sin inhibición y que expresan lo que la gente sensata no se atreve a decir. Las preguntas persistentes que menciona Southworth se parecen a las dudas con las cuales la voz ensayística lucha en “Mi religión” por Unamuno, y este comentario en cuanto a la duda y la ansiedad, aunque no se refiere específicamente a Unamuno, describe casi perfectamente los sentimientos expresados en ese ensayo.

Entonces, está claro que Unamuno no resolvió estos problemas por sus obras, ni quería resolverlos; quería, como él mismo dijo, agitar los pensamientos de los demás.

Blackwell observa la lucha espiritual de Lorca por su obra poética; “a review of Lorca’s entire poetic production reveals that religious issues and doubts about eternal life remained a pervasive and unresolved subject throughout his literary life” (255). La lucha de Lorca con la duda constituyó una crisis religiosa en su vida bastante parecida a la de Unamuno. Una diferencia clave entre los dos escritores es que Unamuno quería creer en Dios y se quedaba abierto a la idea de su existencia, mientras que Lorca, Alberti y otros miembros de la Generación de 1927 eran más nihilistas, y de hecho llegaron a declarar que no hay nada después de la muerte. Dado que es probable que las dudas en cuanto a la religión siempre vayan a asaltar a la consciencia de la gente creyente por siempre, las obras de Unamuno mantendrán su relevancia.

A lo largo de la producción literaria de Miguel de Unamuno, se ve un panorama de visiones distintas de Dios, por muy contradictorias que sean; Dios es cariñoso, o es sádico. Es grande, o es nada. Dios existe, segura y concretamente, o existe solamente en los sueños de los seres humanos. Por cada versión de Dios que el lector pueda imaginar, las obras de Unamuno ofrecen una representación, así que cada lector puede encontrar consuelo por leer y dejar que las palabras agiten los pensamientos. Como dijo el autor, “Si yo vendo pan, no es pan, sino levadura o fermento” (“Mi religión” 14). A través de las ideas que ofrece por sus personajes y por sus voces narrativas, Unamuno no intenta darle alimento al lector – eso sería demasiado fácil. Más bien, al leer, uno tiene que recibir las dudas abiertamente para examinarlas, aunque sea incómodo o hasta escalofriante. El fermento del texto pretende poner en marcha una reacción que, con suerte, va a guiar a entendimientos nuevos. De hecho, son los carboneros los que aceptan lo que enseña el dogma en cuanto a Dios, y la fe verdadera requiere que uno piense. Las

dudas pueden hacer más fuerte la fe, entonces. Con ese fin, los semidioses unamunianos viven y existen dentro de la escritura de Miguel de Unamuno, y con tal de que alguien la lea, seguirán agitando.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Armand F. "Unamuno and the Religion of Uncertainty." *Hispanic Review* 58, no. 1 (1990): 37–56.
- Blackwell, Frieda. "Roots of a Religious Crisis: García Lorca and 'El libro de poemas.'" *Hispania* 88, no. 2 (2005): 245–56.
- Davis, Stephen T. "Foreword." In *Miguel de Unamuno's Quest for Faith, A Kierkegaardian Understanding of Unamuno's Struggle to Believe*. 8–29. James Clarke & Co Ltd, 2013.
- Díaz, Alfonso Capitán. "Republicanism histórico, regeneracionismo y educación (1898-1903)." *Revista Española de Pedagogía* 57, no. 213 (1999): 213–44.
- Evans, Jan E. *Miguel de Unamuno's Quest for Faith: A Kierkegaardian Understanding of Unamuno's Struggle to Believe*. Eugene, Oregon: Pickwick Publications, 2013.
- Fernández-Medina, Nicolás. "The God of Intersubjectivity." In *The Poetics of Otherness in Antonio Machado's "Proverbios y Cantares,"* 1st ed., 109–38. University of Wales Press, 2011.
- Franz, Thomas R. "Parenthood, Authorship, and Immortality in Unamuno's Narratives." *Hispania* 63, no. 4 (1980): 647–57.
- Johnson, Roberta. "The Generation of '14: Taking the Lead." In *Crossfire*, 1st ed., 121–32. *Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. University Press of Kentucky, 1993.
- Kaufmann, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. Cleveland: Meridian Books, 1964.
- Ortega, Jose Varela. "Aftermath of Splendid Disaster: Spanish Politics before and after the Spanish American War of 1898." *Journal of Contemporary History* 15, no. 2 (1980): 317–44.
- Patt, Beatrice P., and Martin Nozick, eds. *The Generation of 1898 and After*. New York: Dodd, Mead & Company, Inc., 1964.
- Phillips, William D., and Carla Rahn Phillips. *A Concise History of Spain*. 2nd ed. Cambridge University Press, 2010.

- Perez, Janet. "Rhetorical Integration in Unamuno's *Niebla*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8, no. 1 (1983): 49–73.
- Predmore, R. L. "Flesh and Spirit in the Works of Unamuno." *PMLA* 70, no. 4 (1955): 587–605.
- Reinhardt, Kurt F. "Introduction." In *The Agony of Christianity*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1969.
- Rice-Mills, Faith A., and Frieda Hilda Blackwell. "The Existential Search for National, Individual and Spiritual Identity in Selected Works of Miguel de Unamuno." Baylor University, 2008.
- Rodríguez, María Pilar. "¿Qué desastre? ¿Qué nación? ¿Qué problema? Revisión del nacionalismo español y del nacionalismo vasco a la luz de Miguel de Unamuno." *INTI*, no. 51 (2000): 3–16.
- Santa Biblia*. Versión Reina Valera, United Bible Societies, 2001.
- Schmidt, Rachel. "The Poetics of Resuscitation: Unamuno's Anti-Novelistics." In *Forms of Modernity*, 162–96. Don Quixote and Modern Theories of the Novel. University of Toronto Press, 2011.
- Shaw, Donald Leslie. *The Generation of 1898 in Spain*. London: New York: E. Benn; Barnes & Noble, 1975.
- Soufas, C. Christopher. *Conflict of Light and Wind: The Spanish Generation of 1927 and the Ideology of Poetic Form*. 1st ed. Wesleyan Paperback. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1989.
- Southworth, Eric. "Religion." In *A Companion to Federico García Lorca*, edited by Federico Bonaddio, NED-New edition., 129–48. Boydell and Brewer, 2007.
- Summerhill, Stephen J. "Death and God in Unamuno: Towards a Theory of Creative Symbolic Imagination." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3, no. 1 (1978): 47–74.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- . *El Cristo de Velázquez*. 2nd ed. Madrid: Colección Austral, 1957.
- . "Elegía en la muerte de un perro." In *Poesías*, 2da ed., 209–11. Madrid: Cátedra, 2001.
- . "En torno al casticismo." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1902.

- . “La Fe.” In *Tres ensayos: Adentro!* Rodriguez, 1900.
- . “La oración del ateo.” In *Miguel de Unamuno*, 113. Houghton Mifflin School, 2000.
- . “Mi religión.” In *Mi religión y otros ensayos breves*, 6th ed. Madrid: Colección Austral, 1973.
- . *Niebla*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- . “San Manuel Bueno, Mártir.” In *The Generation of 1898 and After*, 31–64. New York: Dodd, Mead & Company, Inc., 1964.