

El sueño de un dios: la estructura narrativa en *Niebla* de Unamuno y “Las ruinas circulares” de Borges

Natalia GONZÁLEZ DE LA LLANA FERNÁNDEZ
Universidad de Aquisgrán (Alemania)

RESUMEN

Este trabajo analiza comparativamente la novela *Niebla* de Unamuno y el cuento “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges. En ambos textos, se encuentra una *mise en abyme* que sustenta la imagen de la vida como sueño de un ser superior. La estructura narrativa refleja, entonces, una cosmovisión, que, en nuestra opinión, se opone, además, en este caso, a la ofrecida por el relato de creación del Génesis.

Palabras clave: Borges, Unamuno, Génesis, sueño, dios, estructura narrativa

A God's Dream: the Narrative Structure of *Niebla* by Unamuno and “Las ruinas circulares” by Borges

ABSTRACT

This article analyzes comparatively the novel *Niebla* by Unamuno and the short story “Las ruinas circulares” by Jorge Luis Borges. In both texts we can find a *mise en abyme* which supports an image of life as the dream of a superior being. The narrative structure therefore represents a view of the world that is here, in our opinion, consciously opposed to the one presented in Genesis' creation myth.

Key words: Borges, Unamuno, Genesis, dream, god, narrative structure.

Cuando analizamos la estructura narrativa de un relato, lo que estamos haciendo muy habitualmente es estudiar una cosmovisión, una construcción particular del mundo o de los mundos posibles que se gestan en el universo ficcional. Como todos sabemos, ningún discurso es inocente, y la elección de un determinado tipo de narrador, de un espacio y un tiempo narrativos concretos, de un desarrollo específico de los acontecimientos, etc., suponen siempre un posicionamiento, marcando, además, las leyes que rigen cada una de las realidades literarias como mimesis o como oposición consciente a la realidad que vivimos.

En este pequeño trabajo, nos queremos ocupar justamente de la concepción del mundo que revelan *Niebla* y “Las ruinas circulares”, dos ejemplos modernos de la ruptura de los límites entre realidad y ficción, que, a través de la imagen de la vida como sueño de un ser superior, nos ofrecen una visión de la existencia como sombra, como incertidumbre.

Nos parece, además, relevante, no sólo comparar los modos en que estos dos textos se asemejan y se diferencian, sino ponerlos a ambos en contraposición al relato bíblico del Génesis como fuente cultural viva que subyace de forma consciente (en el caso tanto de Unamuno como de Borges) o inconsciente a cualquier narración occidental que trate del proceso de creación del universo o de la relación entre creador y criatura. Tanto desde el punto de vista estructural como desde la perspectiva del contenido, estas dos obras dialogan con y se oponen al Génesis como modelo mítico de la concepción del mundo.

Empecemos, pues, este análisis acercándonos al cuento de Borges y comentando algunas de las que han sido consideradas como sus fuentes filosóficas o ideológicas, así como los temas y motivos principales que se esconden en sus páginas. Posteriormente, intentaremos establecer un paralelismo de este relato con la novela de Unamuno para acabar, por último, señalando las relaciones existentes entre estas dos obras y el texto bíblico.

En cuanto a sus fuentes, podemos decir que es posible entender “Las ruinas circulares” como una reelaboración literaria de la doctrina budista del mundo como sueño de Alguien o de Nadie, doctrina que ya trató Borges en su ensayo “Formas de una leyenda” (Alazraki, 1983: 65-73), aunque también existen otras posibles fuentes, como la noción idealista que postula el carácter alucinatorio de toda realidad o ciertas teorías de la Cábala, que también aparecen en su poema “El Golem” (Alazraki, 1988: 19-24). Cuento y poema son variaciones del mismo tema: un hombre sueña a otro hombre para darse cuenta después de que él también es sólo un sueño.

En ambos casos, afirma Jaime Alazraki, los poderes creadores del hombre parecen estar compitiendo con los poderes creadores de Dios. Al reconstruir la leyenda del golem, Borges hace uso de una larga tradición cabalística de la que se origina la leyenda y que tiene su origen en una antigua creencia según la cual el cosmos fue creado principalmente a partir de las veinte letras del alfabeto hebreo tal como están presentadas en el libro de la Creación. Si el hombre consigue saber cómo acometió Dios la tarea de la creación, también él podrá crear seres humanos. El secreto está, por tanto, en la Torá (el Pentateuco), que, no solamente está hecha de nombres de Dios, sino que es, en conjunto, el gran nombre de Dios. Y, sin embargo, nadie sabe su orden correcto, aunque los cabalistas han intentado hallarlo, porque las secciones de la Torá no están en la disposición adecuada, que sólo Dios conoce.

Esto no quiere decir que “Las ruinas circulares” sea estrictamente una nueva versión de la leyenda, sino, más bien, que la familiaridad de Borges con la historia del golem ha impregnado el relato, según demuestran los ejemplos que nos ofrece Alazraki en su comentario.

La alusión al tema principal que se va a desarrollar a continuación aparece ya en la cita con la que se introduce el relato, que pertenece a un capítulo de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll en el que explican a Alicia que los ronquidos que oye son del King Red, que duerme y la está soñando, y que, si él dejara de soñarla, ella se apagaría como una vela.

El intento de un mago de soñar un hombre y la comprensión final de que, al igual que su hijo soñado, también él no es más que el sueño de otro mago, invita a pensar en una serie infinita de soñadores, posibilidad que queda reforzada, “por la forma circular del templo (el tiempo circular según el cual todas las cosas se repiten cíclicamente es otro tópico borgeano muy frecuente), por el número de noches que el mago emplea en procrear su sueño: 1001 (recuérdese la noche DCII de *Las mil y una noches*: “esa noche el rey oye de boca de Shahrazad su propia historia, con lo cual queda planteada la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular” (O.I.68)) y por las meditaciones del mago que imagina a su hijo irreal ejecutando idénticos ritos, en otras ruinas circulares, como él ahora.” (Alazraki, 1983: 67)

Nos encontramos aquí ante un texto “irreal”, no sólo por su marcado carácter fantástico, sino también porque es un relato absolutamente alejado de lo concreto, sin diálogos ni acción, sin nombres de lugares ni de gente, sin acontecimientos que permitan situar la narración de algún modo.

Al mantener esta vaguedad, los personajes aparecen imprecisos y misteriosos. El soñador es un hombre gris, el más impreciso de los colores. Su hijo y los hombres que le traen comida no están descritos en absoluto.

Al mismo tiempo, “Las ruinas circulares” ofrece muchas pistas que dejan entrever el resultado final de la historia (Bell-Villada, 1981: 86). El relato se inicia en una “unánime noche”, llamando así la atención sobre la unidad del contexto con la sugerencia de que el Universo puede no ser más que una sola alma inmensa. Cuando sube por la ribera del río, se dice que el hombre puede no sentir las plantas desgarrándole la carne, lo que implica la ausencia de dolor que anticipa su invulnerabilidad frente al fuego. Al educar a su hijo, el mago tiene la impresión de que todo eso ya ha ocurrido anteriormente, y, antes de enviar al chico al templo más cercano, el soñador le hace olvidar cualquier recuerdo de la juventud, en un evidente paralelo con su propia situación, pues él tampoco recuerda nada de los años anteriores a su llegada al templo. Del mismo modo, también las ruinas presentan conexiones estructurales similares, pues son templos abandonados.

En su estudio sobre la función del sueño en “Las ruinas circulares”, Guillermo Arango (Arango, 1973: 249-254) nos señala la importancia que tiene éste como manera de sobrepasar los límites de la experiencia humana y crear niveles que correspondan a un orden distinto de la realidad. El sueño aparece en este cuento, según nos dice el autor, como la facultad creativa del hombre y está presentado como su única posibilidad fundamental, el propósito de su vida. Se ha señalado con razón que el relato puede ser interpretado como una alegoría de la creación estética. De acuerdo con esta concepción, soñar es crear, y, quien sueña está, por tanto, participando del acto de la creación.

Si un sueño es, generalmente, la manifestación de abstracciones o representación en la fantasía de diversos sucesos del mundo real, el sacerdote en esta historia está efectuando lo contrario, es decir, está haciendo tangible la materia evasiva del sueño. Borges aplica, pues, este principio onírico, pero a la inversa: materializa el sueño. Hay que admitir, en rigor, continúa Arango, que el mago vive una existencia basada exclusivamente en el mundo espectacular de su mente. El universo que posee no puede ser otro que su destino y utiliza para ello, dentro de líneas fantásticas, el poder

de la mente. El hombre se fragua un destino mediante la lucidez mental, pero esta lucidez mental con que discurre el mago es más propia del insomnio que del sueño en sí. En consecuencia, podría decirse que este sueño, más que sueño, puede considerarse como una perpetua vigilia, intensa y deslumbrante. La mente y la voluntad se funden en el deseo anímico de crear, y el sueño se convierte así en la única posibilidad de revelación, en el ámbito lúcido e inexorable. El sueño es, en suma, la vigilia creadora.

Podríamos, nos parece, entonces, concluir que el sueño posee en “Las ruinas circulares” un aspecto positivo y otro negativo. Si, por una parte, la intuición de que la existencia no es más que el sueño de un ser superior, de que nuestra vida sólo tiene lugar en la mente de Dios, si el sueño como símbolo de la irrealidad puede llegar a sumir al hombre en la desesperación y la angustia de saberse un fantasma, por otro lado, dicho sueño puede ser también una vía para participar en otro nivel de la realidad, para alcanzar la revelación que se le escapa en su experiencia cotidiana.

Según Ana María Barrenechea (Barrenechea, 1984: 39), tal vez la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a ninguna ley humana, pero, como hombre, reconoce que no puede eludir el intento de buscarle sentido, y, en vez de tratar de encontrar una solución que de antemano sabe condenada al fracaso, se detiene en comentar o reelaborar las soluciones literarias y filosóficas de mayor poder imaginativo para comunicar el drama o la magia del destino humano.

Si esto es así, el sueño representaría entonces, a nuestro entender, la manifestación simbólica de la inescrutabilidad del universo, de la imposibilidad de distinguir la realidad de lo que no es tal. Sin embargo, también supone el intento de buscar un sentido a lo que nos rodea, un nivel de significado diferente al que no se puede llegar a través del pensamiento racional de la vigilia, sino a través del proceso simbólico que se desarrolla en el sueño creador. Tal como afirma Arango:

La significación y trascendencia de la obra de Borges reside, primariamente, en el hecho de que el hombre no puede alcanzar el secreto último del orden supremo del mundo, sólo vislumbrarlo en instantes mágicos de revelación. (Arango, 1973: 252-253)

Es evidente y de sobras conocido el importante papel que juega también el sueño en la obra de Unamuno. Desde la vida semiinconsciente que lleva el protagonista, Augusto Pérez, hasta la famosa conversación del capítulo XXXI, en la que éste le plantea a su autor explícitamente la posibilidad de que también él sea un ente de ficción, un sueño de Dios, la novela se encuentra en su totalidad rodeada por esa niebla de irrealidad que anuncia ya el título.

Los varios conceptos del sueño en Unamuno los resume Carlos Blanco Aguinaga (Aguinaga, 1975: 173-174) en su obra *El Unamuno contemplativo*: en primer lugar, está el sueño que es la vida en el sentido calderoniano tradicional; en segundo lugar, la terrible variante shakespereana de esta idea, que implica que el ser mismo del hombre es sueño, y puede significar que toda esperanza de despertar a una vigilia eterna en otra vida es despropósito enorme (estos dos sueños no son bue-

nos ni malos, simplemente, la realidad es así); también están los sueños del corazón ambicioso que, como Satán, exige para sí la alternativa de “o todo o nada” y los de la cabeza que pretende demostrar que Dios existe o que Dios no existe; y, por último, el sueño en el que se duerme el hombre-niño en la inconsciencia de la fe o en el abandono y la paz de la eternidad continua e inconsciente, cuyo centro simbólico es la madre, su regazo. Estos dos últimos tipos de sueño serán para Unamuno buenos o malos según desde qué aspecto de su personalidad hable de ellos: el agonista o el contemplativo.

El sueño del capítulo XXXI de *Niebla* sería el descrito en segundo lugar, la existencia como sueño de un ser superior, de un autor, de un dios. Pero también aparece la cuarta versión del sueño en ese estado de indefinición infantil en que se encuentra Augusto al principio de la novela.

Hijo único ya sin madre cuando empieza el relato –y a lo largo de él buscador de esposa que sustituya a la madre–, la memoria consciente y subconsciente de Augusto está llena de la presencia evocada de la ausente (Aguinaga, 1975: 167). En el nimbo de esta memoria, intenta curarse de las heridas del amor, del fracaso en el mundo, de la angustia de no saber nunca quién es, de dónde viene.

La historia de Augusto Pérez es, por tanto, la historia de un hombre que vive en un sueño, en una niebla, es la historia de un hombre que empieza a despertar gracias a la experiencia del amor, que toma conciencia de la realidad que le rodea, justamente para darse cuenta al final de que no existe dicha realidad, de que todo es, en efecto, un sueño, una ficción.

El cambio de acento en el desarrollo de la novela, que pasa del sueño de la inconsciencia al concepto de la vida como sueño manifiesta un cambio temático en *Niebla* que nos lleva del problema de la esencia al problema de la existencia del hombre o en palabras de Morón-Arroyo:

La vida humana consiste en la agonía, en la lucha por llegar a ser un yo perfecto, como lo han sido don Quijote o el Cristo-hombre. Tender sin conseguir, caminar hacia los ojos de Eugenia que son u-tópicos, inasequibles y saberlo a ciencia cierta, es lo que constituye la *esencia* del hombre.

Cuando hemos logrado saber lo que somos y nos queda por lo menos la alegría de disponer de nosotros mismos en actos de absoluta libertad, suicidándonos para cambiar de una vida a otra mejor, nos encontramos con algo más pavoroso y es que toda esa lucha por ser algo definido se basaba en un hilo muy frágil, en la convicción de que existíamos, pero este hecho tenue y mínimo no va a durar ya nada; dentro de un momento nos vamos a morir, a dejar de existir. Unamuno ha pasado en el capítulo XXXI del problema de la esencia al problema de la existencia en sentido medieval, en el sentido de ser fuera de la causa que nos crea, en el sentido de inmortalidad. Toda lucha por adquirir una personalidad merecería la pena si fuéramos a seguir existiendo en el mismo sentido en que lo admitían “los ingenuos católicos medievales”. El encuentro de Augusto Pérez con Unamuno en Salamanca es, pues, el paso del problema de la personalidad al problema religioso; del tema de la esencia, al tema de la existencia. (Morón-Arroyo, 1966: 153-154)

La conclusión de la novela unamuniana nos sugiere la existencia de un autor-dios que maneja los hilos de nuestra vida, de la vida humana, dejando al descubierto nuestra ausencia de ser, nuestra dependencia y nuestra falta de libertad. El pensamiento filosófico de Unamuno deja, sin embargo, abierta la posibilidad de intervenir de forma activa en el sueño del ser superior que nos crea y modificar, de algún modo, nuestro destino.

En el mismo sentido en que los personajes en la novela de un escritor se rebelan contra la tendencia que le lleva a transformarlos en muñecos de su fantasía o en altavoces de sus opiniones y sentimientos (Ferrater Mora, 1985: 122-127), cada uno de nosotros nos sublevamos contra la posibilidad de que nuestro autor —o nuestro “soñador”— nos dirija y maneje a su antojo. Pero, por bien trabados que se hallen los personajes con los sueños del autor, siempre existe la posibilidad de que introduzcan alguna “morcilla”. Al igual que los actores en el escenario, podemos aprovechar el descuido del autor, o simplemente nuestro olvido, para deslizar por entre las palabras dictadas algunas que no figuran en el texto. Y, si se descubre el truco, tendremos todavía la posibilidad de modificar el “texto” por medio del “tono”, de nuestro propio “acento”.

Así, pues, si la realidad de un ser humano es, de alguna manera, el contenido de un sueño, no se halla por entero a merced del soñador. Lo que llamamos “sueño” es, en rigor, la lucha entre el soñador y lo soñado. Esto explica por qué “ser real” quiere decir ser soñado y, a la vez, tratar de escapar de las redes tendidas por el soñador. La dependencia entre ambos es una interdependencia, pues, aun cuando la persona soñada se siente más asfixiada, sigue teniendo conciencia de que puede influir sobre el sueño y, por tanto, sobre la vida de su soñador, o de su autor.

Si imaginamos a Dios como el Gran Poeta o el Gran Novelista, “soñar el mundo” es un modo de decir “crear el mundo”. Los seres humanos y los personajes llamados de “ficción” participan en tal caso del mismo tipo de “realidad”. Y, como Dios puede ser, asimismo, como Unamuno escribe, “el sueño de cada hombre”, no habría entonces manera de saber quién soñaría a quién porque cada uno soñaría a todos los demás.

Este problema de la esencia del hombre, de su contradicción interna, de su falta de autoconocimiento, se desarrolla a lo largo de la novela a través del diálogo, que representa la forma para plantear la multiplicidad.

La crítica tradicional sostiene que Augusto Pérez es, por una parte, *alter ego* de Unamuno, o bien el anti-Unamuno, personaje esteticista, pasivo, indeciso. No son las suyas sólo actitudes de buen burgués, sino las del ser disociado. En la arquitectura del texto, cada palabra revela dos voces, dos instancias que Iris M. Zavala (Zavala 1991: 78-87) propone como *dialogía interna* y *dialogía interior*. En la primera, el narrador no habla *de* los personajes como si fueran objetos o piezas simples, móviles y asociables a su voluntad. Dialoga *con* ellos introduciéndose como una máscara más en el escenario. La *dialogía interior*, a su vez, corresponde a los estados internos de los actores (y de Unamuno), es la voz del otro interior que es la propia. Son enunciados indivisibles el *yo* y el *otro*, voces que se entrelazan y se recuperan.

Augusto es un doble del autor, no desde un punto de vista psicológico, sino como instancia de la palabra; es su voz. Cobrar conciencia, en definitiva, es cobrar

conciencia de la otra persona interna; la conciencia se transforma en un objeto de visión y de representación, manteniendo siempre su contradicción y la coexistencia de *yos* y de *otros*, como el sueño: “Yo necesito discutir, –dice Unamuno en el capítulo XXXI– sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y me contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.” (Unamuno, 1967: 667)

El desenlace, continúa Zavala, si se pudiera hablar de desenlace, puesto que éste es un mundo sin palabra final y conclusiva, es la conciencia de sí que adquiere cada uno de los interlocutores. Conciencia que rebasa los márgenes textuales para incorporar lectores y actores en posiciones de sujetos interrogantes. Cada nueva respuesta es un fenómeno de ruptura, de acumulación indefinida, de mutaciones. Ningún entrecruzamiento permite provocar ilusiones; ningún lector debe imaginarse, confiando en la apariencia, que ha resuelto el misterio. Esta convicción de inefable pluralidad, de ser realidad y personaje, está en la estructura misma de *Niebla*, con su cruce de planos, autores y personajes.

En lo dicho hasta el momento, podemos comprobar que son muchos los elementos que tienen en común estas dos obras de Borges y Unamuno. En ambos casos, se trata una temática común: la irrealidad de la existencia humana, que se expresa a partir de la imagen de la vida como sueño. El sueño puede tener diversos significados: el más evidente, que comparten estos textos y que es su razón de ser, es justamente éste de la esencia humana como ilusión, aunque, según hemos visto, existe también un valor positivo para el sueño en Borges, como lugar propicio para la revelación, para la adquisición de un conocimiento ajeno a la experiencia cotidiana del hombre y que sólo se puede dar en ese ámbito escurridizo y no racional de la fantasía. Unamuno, por otra parte, expresa con términos como sueño o niebla otra realidad de su novela, que es de hecho ese primer estado de inconsciencia del que empieza a despertar Augusto Pérez al conocer a Eugenia, ese estado de “no vida” en el que habitan muchos, y del que sólo se sale para darse cuenta de que la realidad no existe, de que somos un puro ensueño.

En los dos relatos, nos encontramos también una cierta circularidad, muy evidente en “Las ruinas circulares”, según hemos comentado, por las numerosas alusiones a la repetición de los acontecimientos y de las situaciones que viven los personajes. En el caso de la novela unamuniana, esta circularidad se podría ver en ese salir de la niebla hacia la conciencia para descubrir de nuevo la niebla como materia prima del mundo y del hombre.

Tanto Augusto como el protagonista del cuento del argentino anuncian desde el principio su carácter impreciso, de sombra. Ni el espacio ni el tiempo son aspectos definidos tampoco, no tenemos descripciones físicas ni de los personajes principales ni de los lugares en que se mueven y actúan, lo que contribuye, asimismo, a crear una sensación de irrealidad y a percibir quizás estas dos historias como si fueran una especie de relatos míticos.

El diálogo es lo que diferencia en este sentido más fundamentalmente a las dos obras, puesto que, como ya hemos señalado, éste juega un papel importante en la

obra y el pensamiento de Unamuno, mientras que “Las ruinas circulares” tiene un carácter más puramente narrativo.

Es claro, además, que los dos autores plantean aquí la imposibilidad de distinguir la realidad de lo que no lo es, la imposibilidad de discernir el orden del universo, y, en su frustración, quieren alcanzar a sus lectores y arrastrarlos con ellos a este abismo de incertidumbre, introduciéndolos como actores dentro de sus historias, haciéndoles dudar de su propia existencia, al provocar una ruptura de los límites entre niveles narrativos que les obligue a tomar parte activa en la creación o en la recreación de estas ficciones.

De significativa simplicidad, nos dice Nicolás Emilio Álvarez (Álvarez, 1998: 23-25), el discurso narrativo de “Las ruinas circulares” se atiene a plasmar una prodiégesis y una diégesis cuyo narrador omnisciente focaliza al protagonista apelado “el hombre”. La mitopoesis de un dios que sueña a un hombre semidivino y éste a otro y todo ello participe de una secuencia circular, dialéctica e infinita propendía a la articulación de un narrador que le impartiera a la historia una visión externa y omnisciente capaz de conferirle objetividad a la narración. De esta finalidad se deriva la omnisciencia del narrador, cuya relación, no obstante, está matizada por la interposición de algún comentario autorial suyo: “(Más le hubiera valido destruirla)” (Borges 1989: 453). A este propósito de verosimilitud frente a situaciones y proposiciones ultrafantásticas obedece asimismo el hecho de que el narrador aluda casi de paso al testimonio de otros narradores de la historia, testimonio que secunda la autenticidad y la verosimilitud de su narración: “Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros.” (Borges 1989: 454)

La omnisciencia narratorial se limita mayormente a focalizar al protagonista a fin de restringirse la información suministrada al lector, manteniéndose así el *pathos*. La omnisciencia se hacía indispensable asimismo dada la excepcionalidad del protagonista, consistente en la imposibilidad de recordar su nombre y sus orígenes, en su propósito único y fantástico de soñar un hombre, en su existencia al margen del contacto social y, por ende, en la ausencia de comunicación oral. Tal excepcionalidad protagónica, amén de adecuarse a su naturaleza cuasi divina, recababa la técnica narrativa de la *focalización interior*, inherente a la omnisciencia narratorial, la cual hace posible traducir las sensaciones, los sentimientos, los pensamientos y los sueños del protagonista.

La estructura de *Niebla* es, en cambio, algo más compleja. En primer lugar, el texto comienza con un prólogo de Víctor Goti al que le sigue un postprólogo de Unamuno que pretende crear confusión y mezclar la realidad con la ficción. Vienen después 36 capítulos sobre el despertar a la conciencia de Augusto, el protagonista, y su posterior muerte. Por último, nos encontramos con una oración fúnebre de Orfeo, que tiene un marcado carácter paródico. Además, Unamuno intercala cuatro historias dentro de la narración principal sobre los excesos del amor.

La acción de la novela se centra en dos espacios –la calle y la casa (Zavala 1991: 78-87)–; en el primero, se articulan las crisis y las cesuras; en el segundo, las catástrofes personales, el escándalo: allí recibe la carta de Eugenia abandonándolo y anunciándole que se escapa con su antiguo novio; en su hogar toma la decisión de

suicidarse, y, en su cama, rodeado de sus fieles criados, muere. La importancia que se le otorga en el texto a los espacios interiores se revela en un significativo diálogo entre Augusto y Víctor en el capítulo XXX, en el cual admite su índole de paseante. La existencia misma es para él un espacio abierto, de percepciones turbias y veladas. Augusto se envuelve en el ensueño y de espaldas a la vida, se aleja para refugiarse entre paredes contra el ruido del mundo.

En esta conversación, se puede decir que Goti imita el diálogo posterior entre Augusto y Unamuno: la voz de Goti le recuerda a Augusto que somos cómicos y espectadores en el tablado de la conciencia:

(Augusto)

- Bueno, y ¿qué voy a hacer yo ahora?

(Goti)

- ¡Hacer..., hacer..., hacer!...!Bah, ya te estás sintiendo personaje de drama o de novela! ¡Contentémonos con serlo de... *nivola*! ¡Hacer..., hacer..., hacer! ¿Te parece que hacemos poco con estar así hablando? Es la manía de la acción, es decir, de la pantomima. Dicen que pasan muchas cosas en un drama cuando los actores pueden hacer muchos gestos y dar grandes pasos y fingir duelos y saltar y... ¡pantomima!, ¡pantomima! ¡Hablan demasiado!, dicen otras veces. Como si el hablar no fuese hacer. En el principio fue la Palabra y por la Palabra se hizo todo. [...] (Unamuno 1967: 663)

Este situar la palabra por encima de la acción tiene evidentemente el objetivo de justificar la obra literaria como diálogo del autor consigo mismo, con sus personajes y con los posibles lectores, aspecto que ya hemos comentado anteriormente. Pero también es cierto que es una alusión clara al poder creador de la palabra según aparece en el relato del Génesis y que sería aplicable, por una parte, a la creación del mundo y, por otra parte, a la creación artística, que también es creación de mundos y que, según se desarrolla la trama de la novela, parece no diferenciarse demasiado de la primera.

Como el texto bíblico, *Niebla* y “Las ruinas circulares” tratan el problema del orden del universo, de la relación entre creador y criatura (extrapolado en las obras modernas a la relación entre el autor y sus personajes o entre la realidad y la ficción). Los tres se preocupan por la posición del ser humano en el mundo, por su esencia, por su significado profundo.

En Génesis, nos encontramos con un Dios creador todopoderoso que hace uso de la palabra para dar forma a lo inexistente. Establece de este modo un sistema ordenado en el que todo tiene sentido, en el que todo es como tiene que ser, al menos, hasta el momento en el que el hombre peca y es expulsado del paraíso.

Aún después de esto, se puede considerar que, si bien el ser humano no es capaz de llegar a comprender el cómo o el porqué de las cosas, la realidad de lo que le rodea y de su propia existencia es incuestionable, puesto que está garantizada por un ser superior que es el principio y el sustento de la vida.

El relato de la creación se presenta para proporcionar esta sensación de objetividad y seguridad a través de un narrador omnisciente extradiegético-heterodiegético, es decir, un narrador en primer grado que cuenta una historia de la que él está ausen-

te. Este tipo de narrador, que es bastante habitual en los textos míticos, aparece también en “Las ruinas circulares”, aunque aquí encontramos algún comentario personal del narrador, tal como hemos dicho más arriba.

Pero, si en la Biblia, la presencia de este narrador omnisciente favorece la imagen de un mundo ordenado, en el que el hombre tiene un *status* privilegiado dentro de la naturaleza y en relación con Dios, en el cuento de Borges, por el contrario, la indefinición de espacio, lugar y personajes, el aspecto legendario de la narración, le sirven para hacer, del proceso de creación de un hombre a partir del sueño de otro y la posterior conciencia de su propio carácter ilusorio, la imagen no del orden, sino, más bien, del caos y la impenetrabilidad del cosmos.

Si Yahvé creó con su voz a Adán y lo modeló con tierra, inspirando en él el aliento de la vida, el hombre de la historia de Borges se esfuerza con ahínco en imponer un ser humano a la realidad para acabar descubriendo con horror que su frágil mundo no tenía consistencia, que, no sólo no es real el ser al que ha querido soñar, sino que también él es producto de la imaginación de otro.

Niebla supone, asimismo, desde nuestro punto de vista, un diálogo con Génesis y su cosmovisión, aunque la estructura de la novela unamuniana sea, evidentemente, mucho más compleja. Por un lado, aparece también ese narrador omnisciente que nos relata los conflictos amorosos y existenciales de Augusto Pérez, y, por otro lado, tenemos esa metalepsis que se introduce con la intervención de Unamuno como personaje de su propia obra y que derrumbará la imagen de estabilidad que nos proporcionaba la narración bíblica. El mundo, al igual que en Borges, ya no es un espacio en el que cada cosa tiene su lugar, sino que representa el caos y la confusión de los que, una vez más, el sueño es el mejor símbolo.

En el capítulo XXXI, afirma Isabel Criado (Criado, 1986: 128), Unamuno sabe lo que ha pensado y decidido su criatura, pero en este encuentro en el que quiere fingir realidad, la mirada no infringe la norma natural, lo ve desde fuera, aunque lo sabe por dentro. Unamuno limita su visión a lo que puede verse, y de estos datos infiere estados de ánimo. Pocas veces el lector ha sabido tanto del gesto de Augusto, de su faz y aspecto exterior y, menos aún, ha hecho incursión en su alma a través de su personal mirada, porque siempre se le ha dado gratuita e injustificadamente, es decir, omniscientemente.

Así, podríamos decir, entonces, que Unamuno pasa de ser dios todopoderoso y omnisciente a convertirse en un personaje más de su *nivola*, debiendo limitar, por ello, su conocimiento y su actuación. Además, la aparente omnipotencia que como novelista parecía tener al principio de la obra queda también cuestionada en el final abierto que deja al lector con la duda de si este autor-dios dirigió hasta el último momento el destino de su protagonista o si, por el contrario, Augusto consiguió salirse con la suya y suicidarse.

De este modo, Unamuno no sólo provoca la incertidumbre sobre la existencia humana, sobre su carácter irreal, sino que extrapola esta incertidumbre también al Dios del Génesis, a ese Dios que parecía tan fuerte e incontestable, sugiriendo, a través de la ruptura de niveles narrativos, que las conclusiones que se puedan sacar para Augusto, para el Unamuno-personaje, para el Unamuno-autor y para nosotros, todos

sus lectores, pueden ser válidas también para el ser supremo, cuya realidad sería, asimismo, problemática.

Con este pequeño análisis comparativo, hemos intentado establecer una serie de elementos comunes entre *Niebla* y “Las ruinas circulares” como relatos con una temática similar para cuya expresión hacen uso de técnicas narrativas parecidas.

En ambos casos, el intento de describir el mundo y la existencia humana como realidades incognoscibles y misteriosas, el deseo de provocar la duda y la incertidumbre sobre lo que podemos considerar como real, les ha conducido a construir un tipo de relatos en los que el hombre aparece como un ser envuelto en la vaguedad y la indefinición de la niebla, como un sueño de dios. Para crear este clima fantástico e implicar de forma directa al lector, tanto Unamuno como Borges han recurrido a técnicas narrativas que implican la ruptura de límites entre realidad y ficción de forma que la persona que se acerque a estos textos se vea empujada a un abismo y se sienta partícipe de una historia que, al traspasar las fronteras de la narración misma, le toca directamente y le obliga a reflexionar sobre la esencia de su propia vida.

Además, desde nuestro punto de vista, estas dos obras tienen una relación evidente con el relato del Génesis, puesto que suponen, en cierto modo, un cuestionamiento, una reelaboración de o una creación contra la visión mítica judeocristiana del cosmos y del hombre, que tiene, en última instancia, su referente ideológico y literario en el texto bíblico.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime:

1983 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos.

1988 *Borges and the Kabbalah*. Cambridge, Cambridge University Press.

ÁLVAREZ, N. E.:

1998 *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*. Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

ARANGO, G.:

1973 “La función del sueño en “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges”, *Hispania*, vol. 56, 1973, pp. 249-254.

BARRENECHEA, Ana María:

1984 *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BELL-VILLADA, G.H.:

1981 *Borges and his fiction*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

BLANCO AGUINAGA, Carlos:

1975 *El Unamuno contemplativo*. Barcelona, Laia.

BORGES, Jorge Luis:

1989 *Obras completas*, tomo I. Barcelona, Emecé.

CRIBADO MIGUEL, I.:

1986 *Las novelas de Miguel de Unamuno*. Salamanca, Univ. de Salamanca.

FERRATER MORA, José:

1985 *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid, Alianza.

MORÓN-ARROYO, C.:

1966 “Niebla en la evolución temática de Unamuno”, *MLN*, vol. 81, 1966, pp. 143-158.

UNAMUNO, Miguel de:

1967 *Obras completas*, tomo II. Madrid, Escelicer.

ZAVALA, Iris M.:

1991 *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona, Anthropos.