

Ciudades y mujeres: simultaneidad onírica en Amado Nervo y H. G. Wells

YÓLOTL CRUZ M.
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM

*Yo vengo de un brumoso país lejano,
regido por un viejo monarca triste...
Mi numen sólo busca lo que es arcano,
mi numen sólo adora lo que no existe.*

Amado Nervo

SUEÑOS

Durante el romanticismo, el sueño se vuelve una posibilidad de libertad y de descubrimiento del espíritu, y se encuentra profundamente vinculado a la poesía. Tanto en las expresiones poéticas como en los mundos oníricos se diluyen los espacios y los tiempos, los límites entre realidad e imaginación, entre razón y locura.

Pero el sueño también tiene algo de teatralidad: a través de él nos miramos, nos “alterizamos”, al contemplar al otro contemplamos al yo, y viceversa. Y en este juego de verdad y apariencia, lo onírico resulta, muchas veces, un medio para alcanzar el conocimiento, la luz donde nuestro verdadero mundo se manifiesta. El alejamiento de la realidad hace que ésta, “al volver” sea más ilusoria y no pocas veces cruel, una verdadera pesadilla: enfrentarse a la vacuidad de un orbe donde todo se ha perdido, hasta uno mismo.

Si “el sueño es una segunda vida” como dijo Gérard de Nerval en *Aurelia*, y si la poesía y el sueño entablan una comunicación con la realidad cósmica, Herbert George Wells y Amado Nervo se comunicaron y tuvieron, en esa segunda vida, un sueño similar. En 1906,

Wells reunió *Doce historias y un sueño*, y el sueño —el que me interesa— llevó el desolador título de “El sueño de Armageddon”.¹ Nervo, en 1907 publicó *Un sueño*² en la colección madrileña *El Cuento Semanal* (año 1, núm. 17).

Aunque el interés que manifestaba Nervo por la obra de Wells era evidente y el conocimiento que tuvo de ella abundante, resulta improbable la influencia tan inmediata del cuento del autor inglés en su novelita.³ Prefiero pensar que tal coincidencia se deba a una idea que pululaba en el cosmos literario y que fue retomada por ambos, en los extremos sur y norte del continente europeo. Una idea del apocalíptico inicio de siglo.

El desesperanzador siglo XIX culminó finalmente; Nervo y Wells, escritores a caballo entre dos siglos, tuvieron que lidiar con su triste y añorado pasado y su incierto futuro. La grave zozobra del fin de siglo XIX se vuelve hacia el XX donde se plantean las preguntas: ¿qué nos queda del pasado?, ¿qué nos quedará en el futuro?

Y precisamente *Mencía* y “El sueño de Armageddon” demuestran que las diversas realidades sólo están habitadas por sombras, fantasmas, figuras ilusorias, en ciudades a las que poco falta para estar muertas, donde no hay regresos felices, donde el héroe pierde el paraíso sin tener una segunda oportunidad de alcanzarlo, donde se vuelve un ángel caído, un héroe derrotado por el aplastante siglo en ciernes. El pasado y el futuro penden en el hilo del sueño, y el despertar siempre será un presente.

La superposición de los espacios y los tiempos, fundamentales en la construcción de sendas obras se manifiestan en dos ámbitos, en *Mencía*

¹ Así en la traducción de referencia. Etimológicamente parece más correcto Armagedon (del hebreo) o su castellanización Armagedón.

² En la segunda edición (1917) en *La novela corta*, Nervo cambió el nombre por el de *Mencía*. Cuando me refiera a este relato será con el nombre dado en la segunda edición, por el establecimiento del texto de Francisco González Guerrero en *Obras completas* (1952 I: 27).

³ Hablar de los límites entre novela y cuento en los textos de Amado Nervo como *Mencía*, *El diablo desinteresado*, *Amnesia* o *El sexto sentido*, por sólo citar algunos, es un asunto que llevaría varias páginas para su estudio. Sigo la opinión de los editores para clasificar estas obras como novelas cortas. Nervo llamaba a estos relatos cuentos o *nouvelles*, sin complicarse mucho en todo lo que podía abarcar el término francés: cuento largo o novela corta. Por ello, al hablar de *Mencía*, aplicaré los términos de novela corta, *nouvelle*, e incluso novelita, para no entrar en problemas con acepciones que tienen cierta carga peyorativa como “noveleta”.

es el vínculo del presente con el pasado, específicamente un determinado momento histórico: el siglo XVI del rey español Felipe II. Por su parte, “El sueño de Armageddon” contiene esa visión futurista que tanto preocupaba a su autor. Los dos extremos del tiempo, fusionados por lo onírico, se enlazan también por la presencia femenina —como continuación de la temática recurrente finisecular—, en espacios específicos: ciudades, o mejor dicho, espejismos de ciudades. Así, el vínculo simbolista de ciudad y mujer se adhiere a una literatura fantástica incorporada al siglo XX.

Desde el texto introductorio dirigido al lector, Nervo advierte que el sueño al que hará referencia tiene la sombra de otro, el de Calderón, donde “la vida es sueño y los sueños, sueños son”. El que sea el sueño de un platero toledano del siglo XVI, el sueño real de un posible rey, de un posible país, de un tiempo presente, reaviva la ambigüedad del espacio y del tiempo.

La temática planteada en *Mencía* no es ajena al resto de la obra nerviana, desde narraciones como “El viejecito”, “La serpiente que se muerde la cola” o *El sexto sentido*, Nervo tiene la inquietud de conocer, de definirse, de explicarse como individuo y como espíritu, su lugar en el mundo y su fluir en el tiempo; ya sea con la posibilidad del sueño eterno, el sueño cíclico o el sueño efímero. Así, fusiona su tradición cristiana con ideas tomadas del budismo. Desde 1907 con *Mencía*, e incluso antes, desde *El donador de almas* (1899), Nervo tenía ya estas preocupaciones, y en *El estanque de los lotos* (1917) logró reunir estas ideas, como en el poema “Dormir”:

El Sueño es en la vida el solo mundo
nuestro, pues la vigilia nos sumerge
en la ilusión común, en el océano
de la llamada REALIDAD. Despiertos,
vemos todos lo mismo:
vemos la tierra, el agua, el aire, el fuego,
las criaturas efímeras... Dormidos,
cada uno está en su mundo,
en su exclusivo mundo:
hermético, cerrado a ajenos ojos,
a ajenas almas; cada mente hila
su propio ensueño (o su verdad: ¡quién sabe!)

(Nervo 1962 II: 1781).

Aunque no hay una presencia budista o de otras religiones hinduistas de manera evidente en *Mencía*, sí hay aspectos de transmigraciones de almas o del eterno retorno (idea tomada tal vez de Nietzsche)⁴ y aquello que Feustle detecta como doble percepción:

La doble percepción que aparece en las novelas *Mencía* y *Amnesia* y en otros cuentos, muchas veces se toma como prueba definitiva de que los hombres han vivido en épocas anteriores a su vida actual. El hecho de que recibimos la sensación de que todo lo que vemos o sentimos ha ocurrido antes, y no podemos acordarnos de dónde ni de cuándo, resulta en este caso de haber visto y sentido estas cosas cuando vivíamos en otra época (Feustle 1970: 45-65).

Como dije anteriormente, lo que sucede en *Mencía* es la ambigüedad al referirse a esta doble percepción, y por ende, a la superposición del espacio y del tiempo: el sueño de Lope es el del rey, o el del rey es el de Lope.

La irrupción del límite —utilizando las palabras de Víctor Bravo— se da en el despertar. El despertar *a*/sueño se manifiesta por un hilo dorado que sale de las ventanas de las supuestas habitaciones del rey. La vacilación ejercida por el personaje refuerza la transgresión de los límites:

Cuando Su Majestad abrió los ojos, todavía presa de cierta indecisión crepuscular que al despertarse había experimentado otras veces, y que era como la ilusión de que flotaba entre dos vidas, entre dos mundos, advirtió que la vertical hebra de luz, que escapaba de las maderas de una venta, era más pálida y más fina que de ordinario (Nervo 1962 I: 325).

⁴ En un ensayo titulado “De lo inconsciente en la creación literaria”, Nervo señala —en este caso, desde el punto de vista creativo— que hay otros “yos” en cada uno de nosotros, algo que desarrollará en *Mencía* y otras novelitas: “¿Cuál es la parte que toma la voluntad en nuestras ideas, nuestros juicios y razonamientos; en una palabra, en todas las operaciones del espíritu? [...] ¿Qué es, pues, en suma, esa fracción misteriosa de nuestro yo? [...] Ya desde los más remotos tiempos, los grandes filósofos, los fundadores de religiones, intentaron responder a preguntas semejantes: ‘Llevas en ti mismo un amigo sublime a quien no conoces’ —dijo Krishna, y Marco Aurelio nos habla del ‘dios escondido’ que habita en cada uno de nosotros” (Nervo 1962 II: 709-710).

Desde este momento, los dos mundos se dividen y el rey deja de serlo, se convierte en otro, el otro que fue o que pudo haber sido. El viejo monarca abandona sus regias vestiduras y en su lugar queda la ropilla del joven platero; su importante y decisivo trabajo en la dirección de su país, se reduce a la creación —no menos significativa y más grandiosa— de la custodia para san Francisco. La complicada y angustiosa vida del rey se contrapone a la modesta y apacible existencia de Lope.

El presente —o el futuro, desde el punto de vista del sueño— está muy lejano, como lejanas están también sus máquinas cuyos nombres suenan extraños: automóviles, yates, objetos raros ejercidos por fluidos eléctricos. El futuro parece desdibujado como un borroso sueño que a ratos se vuelve pesadilla. Lope, cada vez más seguro de su propia existencia, se despoja del sueño en que era rey:

¡Sí, él fue siempre Lope de Figueroa, ahora estaba seguro de ello; Lope de Figueroa, de veintiséis años de edad; Lope de Figueroa, que soñó ser rey! ¡Un rey viejo, de quién sabe qué reino fantástico, en quién sabe qué tiempos extraordinarios y peregrinos! (Nervo 1962 I: 329).

El mundo de las máquinas —del que Wells no deja de horrorizarse—, en esta novela también sorprende e inquieta; las visiones del platero parecen inclementes y fantásticas para su amada:

Volaba, Mencía, volaba... Y vivía yo, asimismo, entre otras muchedumbres de máquinas. Las había que almacenaban y repetían la voz del hombre; las había que, sin intermedio alguno, llevaban la palabra a distancias inmensas, y otras que lo hacían por ministerio de un hilo metálico; las había que reproducían las apariencias, aun las más fugitivas, de los objetos y de las personas, como lo hacen los pintores, solo que instantáneamente y de un modo mecánico; máquinas que escribían con sorprendente diligencia y nunca vista destreza, como no podrían hacerlo nuestros copistas [...] máquinas que imprimían solas; máquinas que corrían vertiginosamente sobre dos bordes paralelos de acero. Yo habitaba una ciudad llena de estas máquinas y de industria innumerables (Nervo 1962 I: 329-330).

Mientras tanto, en el otro extremo de la línea del tiempo está “El sueño de Armageddon” de Wells. En este cuento, a pesar de que los límites espaciotemporales se han violado, el presente de la narración

está en la situación original, donde el sueño ha concluido. Para desgracia de su protagonista, es ya comprensible cuál fue el sueño y cuál la realidad, aunque el otro plano, en un principio, haya capturado su vida: “Soñé que era otro hombre, que vivía en otra parte del mundo y en una época diferente. Soñé con ello noche tras noche, y noche tras noche me desperté en aquella otra vida” (Wells 2001: 282).

En *Mencía* el sueño dura una noche, lo soñado un día, y su transcurrir apacible es incomparable con el del cuento de Wells, donde el ciclo de sueños se va interrumpiendo como capítulos de una novela, y el personaje abandona su vida decimonónica por vivir en el espacio onírico: “Desde el principio fue muy real. Me daba la impresión de que despertaba en él de repente. Resulta curioso que en estos sueños nunca me acordara de la vida que ahora vivo. Era como si la vida onírica fuera suficiente mientras duraba” (Wells 2001: 283).

Pero en ambos textos el futuro tiene algo de angustioso. En el mañana de *Mencía*, tiempo soñado por Lope, la violencia se ensoberbece:

Ahora recuerdo que hablabas de un *atentado* contra un hijo que tenías, y pronunciabas palabras raras que nunca oí antes, y que infundían a todos miedo, terror y espanto. Decías..., decías: “¡Los anarquistas!” [...] Tu hijo el príncipe moría asesinado, y tú tristemente, tristemente, seguías reinando (Nervo 1962 I: 329).

En el texto de Wells esto tampoco es la excepción, el mundo onírico apacible se vuelve de una incontrolable violencia, el paraíso que habitaba Hedon —así llamado en el sueño— desaparece, el sueño se vuelve pesadilla y la única escapatoria es despertar, despertar a la muerte.⁵

En Wells, el presente con todos sus defectos y pesadumbres no alcanza al futuro que llega a grados superlativos. Sin embargo, no hay escapatoria en ambos mundos; el mismo personaje sufre estas transformaciones, es un yo hiperbólico —si se me permite el término—. De llamarse Cooper, el protagonista se convierte en Hedon; de dirigir un despacho en Liverpool, se vuelve en casi el dueño del destino humano: en sus manos está impedir que se desencadene una guerra mundial; las decisiones cotidianas del siglo XIX se convierten en resoluciones vitales

⁵ Siglos atrás, Shakespeare había dicho: “despertar es morir”. En Wells, como en Nervo, su tradición literaria sigue ligada a sus obras. Así, Calderón y Shakespeare tienen una presencia en ambas narraciones.

en el otro mundo; y el simple transcurrir de su existencia, se vuelve en una necesidad de aprisionar el tiempo, para que no se le escape su sueño.

Tanto en *Mencía* como en “El sueño de Armageddon” las máquinas envuelven a la humanidad, la devoran, sobre todo la máquina de guerra. El mismo viejo monarca del relato nerviano las almacena como esperando cualquier momento para usarlas. Es como si la sombra de la gran guerra comenzara a expandirse:

Y yo era rey, tenía ejércitos con armas de un alcance y de una precisión que apenas puedo comprender, y junto a las cuales nuestros arcabuces con sus pelotas, nuestras culebrinas de mayor alcance y nuestros cañones serían cosas de niños. ¡Poseía flotas, no compuestas de galeras, galeazas y galeones, no construidas a la manera de nuestras naos, no movidas a remo o a vela, sino por la fuerza del vapor, del vapor de agua, Mencía, el cual escapaba de ellas en torbellinos negros, y algunas se sumergían como los peces, y... (Nervo 1962 I: 330).

Si el futuro relatado por Lope es inquietante, el que plantea Wells, otro más lejano, resulta verdaderamente apocalíptico:

Esas máquinas de guerra no eran más que unos de los innumerables aparatos que habían sido inventados y habían caído en desuso durante el largo periodo de paz. Había montones de esos artilugios con gente dedicada a sacarlos a la luz y ponerlos a punto. Máquinas infernales y estúpidas; máquinas que nunca habían sido probadas. Motores grandes, explosivos terribles, cañones enormes (Wells 2001: 301).

En el futuro pintado por los dos autores, las pocas posibilidades para la salvación se ven reducidas ante la sombra de la guerra, y sobre todo, de la inmensa soledad humana: “Los hombres volaban, Mencía, volaban y eran mucho más libres..., pero no felices” (Nervo 1962 I: 330).

En *Mencía* el mundo futuro se difumina, y al igual que sus fantasmas de la muerte, están lejos, en otro ámbito, por el momento indeseable e inalcanzable; en cambio, en el relato de Wells esos fantasmas habitan verdaderamente en el mundo futurista. El paraíso encontrado por Heldon no se pierde al despertar, su mayor desgracia consiste en perderlo en ese mundo onírico, cuando la pesadilla llega y muere *ella*. Por el contrario, la serena vida de Lope también desaparece cuando el rey despierta y cuando comprende que *ella* era una sombra, un ensueño.

Así, ellas, la chica innominada del cuento inglés y Mencía, la joven española de la *nouvelle*, representan el idilio imposible, en un determinado paraíso: un Capri de siglos todavía no llegados, y un Toledo de épocas pasadas.

CIUDADES Y MUJERES

El tópico simbolista de la unión de ciudad y mujer, donde una es la representación de la otra, continúa en los textos de Nervo y Wells. Y casi siempre el vínculo se establece con una amada que muere o está a punto de desaparecer de la existencia del amante. Tal vez uno de los que encumbraron esta unión y que, curiosamente, el mismo Nervo lo percibió, fue Dante Alighieri, al llamar a Florencia *la città dolente*, justamente cuando el espíritu de Beatriz abandona el lugar, y el poeta se queda solo en una ciudad habitada, para él, por fantasmas.

La otra joya de ese lazo entre estos dos temas, pero ya en el simbolista fin de siglo decimonónico, fue *Bruges-la Morte* de Georges Rodenbach donde “Era ‘Brujas, la Muerta’, enterrada también en la tumba de sus muelles de piedra, cuyos canales eran arterias que se habían helado cuando la gran pulsación del mar dejó de latir en ellas” (Rodenbach 1989: 24). La amada muerta está representada por la ciudad que se vuelve un verdadero símbolo de las ciudades muertas, como el mismo Baudelaire manifiesta: “Ciudad fantasma, ciudad momia, más o menos conservada. Huele a muerte, Edad Media, Venecia en negro, los espectros rutinarios y las tumbas. [...] Algunos monumentos. Una obra atribuida a Miguel Ángel. Sin embargo, Brujas se va, también se va” (Baudelaire 1999: 213).

Y así como Brujas, otras ciudades han formado parte de este gusto simbolista y decadente como Venecia, Estambul, Pompeya o Toledo, al igual que otras ciudades inexistentes, producto de ensueños, ilusiones. Sin embargo, los enfoques que se han hecho clasifican a estas ciudades sólo como muertas.⁶ Es cierto que la mayoría de las obras finiseculares tienden a enlutar los lugares, relacionándolos con el duelo que guardan los propios personajes; no obstante, no todas las

⁶ Tal vez el trabajo de mayor relevancia y que ha sido puntero de estos estudios es “Ciudades muertas” de Hans Hinterhäuser (1999).

urbes referidas han fenecido, algunas muestran interesantes contrastes en ellas mismas a lo largo de una historia; en otras ocasiones, las ciudades vitales se contraponen a otras muertas; y elementos como lo “abierto” y lo “cerrado” son fundamentales en la concepción de estos lugares.

Sería interesante un estudio más detallado de estos espacios, y por supuesto, su vinculación con lo femenino; sin embargo, es necesario que me limite a las dos obras que estudio en estas páginas. En primer lugar, abordaré a “El sueño de Armageddon” y dejo al final a *Mencia*, ya que me parece que la construcción de esta última es más rica, en gran parte por la influencia que la literatura simbolista ejerció en su autor.

El sueño es otro ámbito donde se presenta la relación de las féminas con las ciudades; en “El sueño de Armageddon”, si bien no cumple la ciudad una función similar que en las novelas simbolistas, sí es un elemento que se conjuga con la presencia femenina. Las ciudades para Wells tenían otra connotación: la naturaleza podría ser más benevolente, mientras que la ciudad “había engullido completamente a la humanidad” (Wells 2000: 281).

No se debe olvidar que Wells fue un escritor de ciencia ficción y sus textos —casi todos futuristas o donde la ciencia y tecnología están de por medio—, tienden a la reflexión del porvenir de la humanidad. Nervo en algún momento reflexionó sobre este tipo de literatura —que curiosamente llamó maravillosa—, en la que Wells tiene un lugar importante, y donde el hombre del siglo xx que parece más racional, no puede dejar de lado ese aspecto desconocido del universo: “Hemos querido matar al misterio, pero el misterio cada día nos envuelve, nos satura, nos penetra más... Creímos que la ciencia lo destruiría, y lo trae de la mano y nos lo pone delante” (Nervo, “La literatura maravillosa”, en 1962 II: 707).

De este modo, se podría entender el vínculo que mantiene el autor inglés con otras producciones fantásticas, y que haya “lazos oníricos” entre Wells y Nervo. Lo que el relato del inglés acentúa es que el deseo amoroso se ve ensombrecido con el sueño profético, como lo hacían los sabios bíblicos augurando tiempos terribles.

Dos partes —como si las tantas dualidades no fueran suficientes— se pueden encontrar en la construcción del relato; la primera correspondería al paraíso —el sueño—, y la segunda a la caída a los infier-

nos —la pesadilla—, con ligeros intervalos de “lucidez” que sólo hacen más angustioso el deseo o el impulso de regresar al mundo onírico y vivir realmente. Esto nos hace recordar a Nerval, que en *Aurelia* espera con ansia y cierta melancolía la llegada de la noche.

Por supuesto, el paraíso se relaciona con la joven amada y con la Capri de hermosos paisajes. El ambiente es todo luz, y esta luminosidad proviene, específicamente, de la chica, cuya imagen parece recortar el sol:

Me encontraba echado en un sofá, un sofá de metal con cojines a rayas, y la chica estaba asomada al balcón, de espaldas a mí. La luz del amanecer le rozaba los oídos y las mejillas. Su precioso cuello blanco, decorado con unos pequeños rizos, y sus pálidos hombros recibían la luz del sol mientras toda la elegancia del resto de su cuerpo quedaba disimulada por una fría sombra azulada. Su vestido —¿cómo podría describirlo?— era holgado y ligero. Al verla allí, delante de mí, pensé en lo bella y atractiva que era, como si nunca antes la hubiera visto. Cuando por fin suspiré y me puse en pie, apoyándome en un brazo, volvió su rostro hacia mí... (Wells 2001: 284).

La joven tiene un carácter casi divino, su aparición coincide con el amanecer, en el inicio de una *vita nuova*, donde ella es la luz que guiará a Hedon en el nuevo camino que emprende lejos de los estúpidos problemas humanos, donde el poder y la codicia han quedado. Ella significa toda su ilusión, una sombra que se vuelve corpórea, es su Beatriz que lo conduce al paraíso:

Es el rostro de un sueño, el rostro de un sueño. Era bella, pero no con esa belleza que es terrible, fría y venerable, como la de una santa. Tampoco era la belleza que provoca fieras pasiones. Se trataba de una especie de resplandor, de unos labios dulces que se ablandaban en sonrisas y de unos ojos grises y solemnes. Se movía con elegancia; parecía participar de todas las cosas agradables y dulces... (Wells 2001: 285).

Si bien no hay un interés en la descripción de rasgos simbolistas como la cabellera —apenas mencionada por unos rizos sin acentuar su color—, sí se hace hincapié repetidas veces en los ojos, que no son del glauco color de las mujeres fatales o aquellos azulados de las jóvenes frágiles, sino de un tono grisáceo “solemne” que nos remite al color de las cenizas, como si a través de su mirada se presintiera la destrucción que se avecinaba.

Con su amada y en Capri, el político Hedon recupera las ilusiones perdidas; la unión con la joven no puede ser más perfecta que en ese lugar, donde solos, egoístas, viven su amor. Sin embargo, pesa sobre él la sombra de lo que había dejado atrás, no en otra realidad, sino en el mismo mundo que quería separar de sí mismo. Pero, ¿cómo ser otro cuando no hay otros mundos, aparte del que ya estaba viviendo? Negarse dos veces era ya imposible, tenía que lidiar consigo mismo, con Hedon, pues Cooper estaba vedado de esa realidad. Y a cada instante trata de justificar sus actos, sabiendo que las consecuencias podrían ser grandes: “Después de todo, pensé, así es la vida; el amor y la belleza, el deseo y el deleite, ¿acaso no valen más que todas aquellas disputas siniestras por alcanzar unas metas imprecisas y gigantescas? Me culpaba a mí mismo por haber querido ser un líder cuando podía haber entregado mis días al amor” (Wells 2001: 287).

Capri aleja a la pareja —al menos así lo creen en un principio— del mundo exterior; ahí crean su propio espacio, su *locus amoenus*:

Nuestra habitación estaba en el extremo del promontorio, de modo que podíamos mirar al este y al oeste. Hacia el este había un gran acantilado, de unos mil pies de altura, de un color gris frío con una brillante franja dorada, y más allá estaba la Isla de las Sirenas y una costa baja que se fundía con el esplendoroso amanecer. Al volverse hacia el oeste se divisaba, cercana y nítida, una pequeña bahía con una playita aún en sombra. Y fuera de ésta se alzaba el monte Solaro, alto y rígido, con su cima rosa y dorada, como una belleza entronizada, mientras la luna blanca flotaba tras él en el cielo. Ante nuestra vista se extendía un mar multicolor salpicado con pequeñas barcas de vela (Wells 2001: 288-289).

Pero el problema está ahí, y no por ellos se detendrá la crisis que se avecina. Él como importante político y figura relevante de su partido tiene que intervenir para evitar la guerra; sin embargo, la pérdida de su pequeño paraíso impide que él tenga que realizar su deber. Ella lo es todo en su vida y lo demás no importa. La joven sabe muy bien las consecuencias a que arrastran las pasiones e intenta persuadirlo, aunque ya es demasiado tarde para ellos y para la humanidad:

—Nada me hará volver —dije—. ¡Nada! He escogido, cariño, he hecho mi elección y el mundo debe seguir su curso. Pase lo que pase vi-

viré mi vida, ¡viviré para *tí!* Nada me apartará de mi camino; nada, mi amor. Aunque murieras, aunque murieras...

—¿Sí? —murmuró.

—Entonces... yo también moriría (Wells 2001: 302).

Con esto, la guerra se desata y ellos pierden su edén. La huida de Capri es como un destierro del paraíso que se les ha rebelado; el viaje silencioso en una barca, mientras en el cielo se combate, como en las batallas del fin del mundo, del Armagedón reveladas al profeta Juan (Apocalipsis, 16: 16-21): “¿Qué otra cosa podía hacer sino huir? Había pensado que la guerra no llegaría hasta Capri. Me había parecido que Capri quedaba fuera, como si hubiera sido la antítesis de todo aquello, pero dos noches después toda la isla gritaba y vociferaba” (Wells 2001: 305).

El viaje en barca por las aguas que podrían liberar el amor y la razón —como el mismo Hedon señala—, se transforma en un viaje a los infiernos, o una isla donde sólo hay muerte. El cuadro lúgubre descrito se asemeja a aquella obra plástica de Böcklin donde un silencioso bote arriba a una isla con templos derruidos. Y en el cuento, la muerte misma llena la isla de Salerno; él con su ensueño en brazos camina hacia la oscuridad de los templos ruinosos:

Fue en el oscuro, en el grande y oscuro. Me senté en una columna caída con mi amada en los brazos... Después del primer balbuceo me quedé en silencio. Al rato las lagartijas salieron y volvieron a corretear como si nada extraño hubiera ocurrido, como si nada hubiera cambiado. Reinaba una quietud espantosa, el sol estaba en lo alto y las sombras no se movían; hasta las sombras de las hierbas sobre los entablamentos estaban inmóviles, a pesar del estruendo y las detonaciones que surcaban el aire (Wells 2001: 313-314).

La muerte se posa en los dos amantes y no queda más que esperar la pesadilla y el despertar.

Pero tratar de detener “los ensueños” inútilmente siempre conlleva a una suerte de impotencia en el soñador, pues cuando el sueño parece más real, cuando se cree que la amada jamás se irá, el hechizo se rompe. Y *Mencia* no es la excepción. Los hilos de luz se confunden, así como el despertar.

La primera impresión del rey, después de quedarse perplejo ante la falta de su timbre eléctrico, y por ende, de su ayudante de cámara, fue

la aparición de una figura parada frente a él. Nuevamente, como en el sueño de Wells, una mujer abre el portal del otro mundo en el inicio del día: “En esto, la puerta que Su Majestad, por invencible hábito, suponía que era una ventana que caía sobre la gran plaza de Enrique V, se entreabrió, y una figura de mujer, alta, esbelta, armoniosa, se recortó en la amplia zona de luz que limitaban las maderas” (Nervo 1962 I: 326).

Al igual que en el anterior relato, la fémina tiene características divinas; su cabello trenzado no intenta dar un efecto letal, sino todo lo contrario, hay cierto recato en el peinado y también en su vestimenta para acentuar la pureza que emana. Pareciera sacada de alguna pintura manierista, sobre todo por los juegos de luces y sombras que proyectaba en la habitación:

Era, a lo que podía verse, una mujer de veinte años a lo sumo, de una admirable belleza. Sus ojos, oscuros y radiantes, iluminaban el óvalo ideal de un rostro de virgen, y sus cabellos, partidos por el medio y recogidos luego a ambos lados, formando un trenzado gracioso que aprisionaba la robusta mata, eran de un castaño oscuro y magnífico. Vestía modestamente saya y justillo negros, y de los lóbulos de sus orejas, que apenas asomaban al ras de las bandas de pelo, pendían largos aretes de oro, en los cuales rojeaban vivos corales (Nervo 1962 I: 326).

Sus ojos son oscuros como queriendo guardar todo misterio. Pero lo más importante es la manera de describir su voz, “la voz de plata” cuyo dueño era el orfebre, ¿no podría modelarla también como a sus otras creaciones?, ¿y ésta, no era una verdadera creación celestial?:

¡Era la criatura por excelencia, hecha como de una alquimia divina! Era la compañera ideal, casta, apacible, con un poco de hermana en su abandono, con un poco de madre en su ternura. [...] ¡Para él habíala Dios hecho, *tota pulchra*; como los más claros cristales, clara; incorruptible como el oro e inocente como la rosa! (Nervo 1962 I: 341).

El cambio de título de *Un sueño* (1907) por *Mencía* (1917) es significativo, pero acentúa más la carga que el autor le quiere dar a la presencia femenina: Mencía es el sueño, y el sueño es Mencía. Y como bien señala Claudia Cabeza de Vaca en su Introducción a la novela, la joven no podía tener un nombre mejor que representase a España: “nombre típicamente español, muy cercano a la provincia de Córdoba por

aquello de la Villa Doña Mencía, o a la de León por sus uvas mencía que se producen en El Bierzo” (Nervo 2003: X).

Mencía es la guía del mundo onírico, pero también del pasado español, de Toledo y del mundo artístico de la ciudad. No hay detalle que no escape al narrador de ese pasado glorioso y de ensueños, desde las determinantes lecturas de la *Diana* de Jorge de Montemayor, hasta un recorrido por los tipos retratados en las obras de Cervantes, y sobre todo, Toledo, la ciudad en 1580.

Mencía descorre los velos a Lope y le enseña su siglo esplendoroso que ya está feneciendo; pero lo que está ante los ojos de Lope aún no ha desaparecido, ni el hechizo se acaba cuando el platero abre las ventanas y encuentra a una ciudad llena de contrastes, donde todo se mezcla, donde todo puede ser posible, incluso que él sea un joven orfebre y que tenga a su lado a su amada Mencía:

Lope recorrió con la mirada atónita el panorama. La urdimbre de callejuelas se enredaba a sus pies. Bordábanlas en su mayoría muros bajos, con muy pocas ventanas, y todas las arquitecturas se codeaban en el mas heteróclito contubernio. Campanarios, miradores burdos o airosos portales encancelados, ventanas góticas, postigos enrejados de cenobio; sobre la sinagoga, la cruz: junto a la pesada torre medieval, áspera y fuerte como la de un castillo roquero, el alado minarete bordado de encajes; junto a la severidad de un cornisamiento romano, la gracia enredada y traviesa de un arabesco que canta los atributos de Allah [...] (Nervo 1962 I: 331).

La joven, en su papel de guía del otro mundo enseña a Lope cosas que él debería saber si su verdadera existencia fuera de ese tiempo. La vacilación de Lope es notoria en ese siglo, todo pregunta, todo desconoce, y el recuerdo de otros tiempos se presenta como destellos, sólo para confundirlo; la visita al rey Felipe lo altera, pues podría ser un espejo del otro rey de tiempos futuros.

La vitalidad reinaba por las calles toledanas, mas era una vitalidad moribunda. Pronto la ciudad se convertiría en una sombra, un fantasma, muy semejante a la *Vista de Toledo* del Greco, donde la ciudad llamada tiene un luto interno, sus muros grises se pierden entre las nubosidades del cielo, y las campiñas verdes están desoladas. Toledo vivía sus últimos momentos de placidez, como también vivía Lope, sin saberlo, al lado de su amada:

Toledo, pues, como insinuábamos al principio, a pesar de su grandeza y hermosura, iba a convertirse en breve, gracias a Madrid, en una ciudad muerta, en una ciudad museo; pero también, y por esto mismo, en la Roma española, adonde devotos y pensativos se encaminarían la Poesía, la Historia y el Arte a meditar sobre las pasadas grandezas (Nervo 1962 I: 332).

La ciudad se convertiría en una Brujas, o bien, en aquella ciudad que Maurice Barrès contempló en decadencia en *Greco ou Le secret de Tolède*. Una “ciudad museo”, guardadora del pasado, de su tradición, no como Madrid, siempre cambiante, siempre cosmopolita. En Toledo no era así, los misterios del pasado eran guardados por sus sinuosas callejuelas.

Toledo era de una gran belleza y la descripción divina de la mujer, también abarca a la ciudad entre rocas, cuya imagen se relaciona con la gran Sión, asentada sobre nubes y descrita en el capítulo 21 del Apocalipsis.⁷ Pero Toledo también se relaciona con la labor de creación de la custodia. Así, es la creación del sueño del rey-orfebre, una ciudad “¿donde no hay muerte, ni llanto, ni clamor ni angustia, ni dolor, ni culpa; adonde es saciado el hambriento, refrigerado el sediento, y se cumple todo deseo [...]” (Nervo 1962 I: 328).

Y entre las vivaces y grandilocuentes descripciones toledanas, tampoco podía faltar un personaje que otorgó a la ciudad una mayor carga mítica: El Greco, descrito todavía en una etapa de vitalidad:

Era el pintor muy joven aún; de treinta y dos a treinta y cinco años representaba apenas, no obstante los asomos de calvicie, que habían des poblado ya y ensanchado su frente. Llevaba la barba no muy espesa y terminada en punta, la cual alargaba aún más su rostro, ya largo de suyo. Su nariz era de aguileño corte, aunque quizá un poco grande; sus ojos no muy brillantes ni expresivos, y sus orejas algo desproporcionadas (Nervo 1962 I: 336).

¿No correspondería esta descripción con la del propio Nervo en su mocedad?

⁷ He aquí otro parangón con el texto de Wells. El Apocalipsis es una importante presencia; en “El sueño de Armageddon” predomina la destrucción descrita por san Juan, mientras que en la novela corta de Nervo, es la gloria inmortal de la ciudad lo que resalta.

La presencia de Lope en el estudio del pintor se da cuando Domenikos Theotokopulos está a punto de realizar una de sus más grandes obras: *El entierro del conde de Orgaz*. Pintura en dos niveles, donde el conde, quien vivió en el año 1323, duerme el sueño eterno; la luminosidad de las alturas contrasta con el obscurantismo terrenal, al igual que la saturación de imágenes de “abajo” contrapuestas a la limpidez de “arriba”. La observación que hace el pintor de que toda la ciudad aparecerá retratada, nos habla de dos puntos importantes: la creación en sí misma y la perennidad del arte. La creación es uno de los móviles de la historia: el viejo monarca crea un mundo onírico, donde un joven orfebre crea una custodia que interpreta a la divina Jerusalén y a la no menos divina Toledo. Mencía crea con sus manos, en un bordado donde mueve los hilos de los dos mundos, de las vidas pasadas y futuras, donde hila su amor intemporal. Y, finalmente, el pintor crea una posibilidad de traspasar los límites del tiempo y conservar la eternidad de las cosas y de los hombres, a través de su arte.

Pero el tiempo, a pesar de todo, no puede perder su consistencia, y al final del día, cuando el sol se oculta, parece que los tiempos se conjugan: el pasado y el futuro se manifiestan a través de “un rumor que venía de Toledo, un rumor que parecía hecho de las voces de los vivos y de las voces de los muertos” (Nervo 1962 I: 340).

Mientras sus almas están enlazadas, Mencía y Lope presienten que se acerca el final del sueño; el tiempo se agolpa entre las rocas de la ciudad y en la vacilante existencia de Lope:

Y parecíale a Lope que dentro de él mismo se escuchaban también los rumores de todas las épocas; que en él gritaba la voz de los que se habían callado para siempre; que era él como una continuación viva de los muertos; que siempre había vivido, que viviría siempre, juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana (Nervo 1962 I: 341).

Si al menos no durmiera... El miedo se apodera de ambos, el miedo de volverse sombras y confundirse, perderse en la noche de los tiempos. Pero ya es tarde, el sol se pierde y aparecen las sombras de la noche. Y la revelación final cubre los párpados del amante:

—¿Cómo? ¿Qué dices? ¡Luego tú no existes, luego esos ojos y esa boca, y esos cabellos y ese amor... no son más que un sueño!

—¡No son más que un sueño! —repitió Mencía fúnebremente.
 —Pero, entonces —insinuó Lope con espanto—, tú..., tú no vives; tú, Mencía, la esposa de mi corazón, la elegida de mi alma, la única a quien siento que he amado... ¡desde hace mucho, mucho, desde todos los siglos!, ¿no eras más que una sombra? (Nervo 1962 I: 342).

VIGILIAS Y DESPERTARES

La realidad es más dolorosa cuando se retorna a ella después de abandonar el paraíso onírico, cuando el amor se queda atrapado en el sueño, cuando no hay posibilidad de regreso. La sombra se ha escapado, el fantasma ha huido, y la soledad tiene el peso de la ausencia.

El paraíso jamás será recobrado, y la misma realidad parece más irreal que el propio sueño. El viejo monarca tiene su vida ya extinta, y su sueño se ha vuelto polvo; ni su poder terrenal puede recobrar a la amada, su poder no existe en el otro mundo, donde habita ella: “¿no la veré, pues, nunca? ¿Nunca más he de verla? Yo la amé, sin embargo... Estoy loco, hermana mía. ¡La amé y anhelo recobrarla!...” (Nervo 1962 I: 343-345). Sin embargo ella es más suya en cuanto es más lejana, es el amor ansiado, el amor perdido, el amor no recobrado. Despertar resulta más inquietante que haber traspasado el límite. La vigilia sólo impide volver a la otra conciencia. En este mundo el fantasma no es ella, sino él.

En cuanto al otro sueño, el de tiempos futuros, los elementos de la realidad, al despertar, se presentan fragmentados. Hedon, en cuya vida real es Cooper, lentamente pierde su nombre en la vigilia de su vida, porque no hay posibilidad de regresar al sueño, porque el ciclo ha concluido. La oscilación entre los dos mundos lo ha despojado de su identidad, sobre todo cuando una parte de él ha muerto en el futuro, del cual ya no sabe si quiere esperar. No hay escapatoria, el presente lo mantiene aprisionado a una vida que ya no siente, que ya no es suya, y el recuerdo del futuro no tiene para él ninguna esperanza; se encuentra solo, atrapado en su propia existencia, sólo la muerte —acaso— lo podría salvar de su vigilia perpetua. Pero —y sigo las palabras del narrador—, “si no *existe* refugio alguno, si no hay ningún lugar de paz y si todos nuestros sueños sobre rincones tranquilos son una locura y un engaño, ¿por qué los tenemos?” (Wells 2001: 306-307).

Acaso las respuestas se encuentren en la muerte. Acaso la muerte podrá traspasar los límites y alcanzar el verdadero ideal sin miedos, pesadillas y duelos. ¿Será que la ciudad y el amor ideal estén más allá? Tal vez la respuesta esté en otro sueño.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, CHARLES. *Pobre Bélgica*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- BARRÈS, MAURICE. *Greco ou Le secret de Tolède*. París : Plon, 1927.
- BÉGUIN, ALBERT. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BRAVO, VÍCTOR ANTONIO. *La irrupción y el límite (hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- FEUSTLE, JOSEPH A. JR. "La metafísica de Amado Nervo", en *Hispanófila. Literatura-Ensayos* núm. 40 (1970).
- HINTERHÄUSER, HANS. "Ciudades muertas", en *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1999, pp. 41-66.
- MOLLOY, SYLVIA. "Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo", en Rafael Olea Franco (Ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, 2001, pp. 103-113.
- NEURAL, GÉRARD DE. *Aurelia o El sueño y la vida*. Trad. Agustín Lazo 2ª. ed., Barcelona: Torre de Viento, 2001.
- NERVO, AMADO. *Obras completas*, 2ª. ed., II tomos. Edición, estudio y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1962.
- *El castillo de lo inconsciente*. Selección, estudio y notas de José Ricardo Chaves. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cuarta Serie de Lecturas Mexicanas), 2000.
- *Mencia (Un sueño)*. Introducción de Claudia Cabeza de Vaca. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Col. Relato Licenciado Vidriera), 2003.
- RODENBACH, GEORGE. *Brujas, la Muerta*. Trad. Agustín Izquierdo Sánchez. Madrid: Valdemar (Col. Tiempo Cero), 1989.
- WELLS, H. G. *El bacilo robado y otros incidentes. Cuentos del Espacio y del Tiempo*. Trad. Rafael Santervas. Madrid: Valdemar (Col. Avatares), 2000.
- *Doce historias y un sueño*. Trad. Agustín Izquierdo Sánchez; Rafael Díaz Santander; Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Valdemar (Col. Club Diógenes), 2001.