

# En torno a *El viento en la colina*

Raquel Velázquez Velázquez

«No te engañes, Albano: vivir es sentir incesantemente la falta de algo, algo que debemos tal vez suponer sea la muerte».

Luis Cernuda, [*Diario de un viaje*]

## I

Cuando en 1932, Luis Cernuda dibujaba con palabras el esbozo de lo que era, en su opinión, «el espíritu lírico»; es decir, de lo que esencialmente definía a ese «soñador» y a la vez «perseguidor de realidades» que es el poeta, lo hacía poniendo especial énfasis en la particular atmósfera que lo rodeaba. Decía entonces Cernuda que «la niebla se forma primero, luego se diluye vagamente, dibujando, como en un sueño eterno, una figura, unos objetos, unos muros...»<sup>1</sup>.

La lectura de *El viento en la colina*, la narración que el escritor sevillano escribiera en 1938, evoca aquellas palabras de 1932, pues extrapoladas al relato, nos ofrecen, en cierta forma, una de las claves para aprehender la significación del mismo. El Cernuda poeta crea en este cuento –que tanto se acerca, por otra parte, a la prosa poética– una atmósfera de sueño, miedo y erotismo, entre la que van perfilándose, individualizándose, una serie de figuras.

El argumento es mínimo en este cuento, como lo es también en las otras narraciones que se conservaron del autor<sup>2</sup>: *El indolente* (1929), *El sarao* (1942), *Sombras en el salón* (1937) o *En la costa de Santiniebla* (1937);

<sup>1</sup> Luis Cernuda, «El espíritu lírico», en *Obra Completa, Prosa II* (ed. Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Ediciones Siruela, 1994, vol. III, p. 47. Hemos manejado en este trabajo la edición de la *Obra Completa de Luis Cernuda*; en adelante señalaremos únicamente el volumen y la página donde se encuentra el texto citado. Cuando éste pertenece a *El viento en la colina*, incluido en el segundo volumen de *Prosa*, ofrecemos, entre paréntesis, la página en la que se encuentra.

<sup>2</sup> Según los datos que ofrece Derek Harris, tomados del archivo de Octavio Paz, Cernuda habría escrito entre 1938 y 1940 un relato titulado *La venta de los chopos, hoy perdido*. Cf. *Obra Completa, Prosa II*, pp. 823-824.

porque en la prosa narrativa de Cernuda importa más sugerir que decir<sup>3</sup>; y la sugerencia, en el caso del autor de *La Realidad y el Deseo*, viene de la mano del ambiente, de la atmósfera, que lleva el peso del relato. *El viento en la colina* no es, por tanto, sólo un «delicado poema de amor, personificado en una fuerza de la naturaleza» —como lo definió acertadamente José Domingo<sup>4</sup>—, puesto que aunque el origen de la narración y su motivo central sea efectivamente la atracción del viento hacia Albano, para Cernuda merece igual atención la creación de una atmósfera a la que los personajes, dominados por ella, se sentirán supeditados. Sólo hay que leer algunas de las leyendas de Bécquer o los cuentos de Hoffmann, afinidades electivas de Cernuda, para vislumbrar en ellos la importancia —mayor incluso que la del argumento mismo— de la presencia de una «extraña y vaga atmósfera»<sup>5</sup> por la que debió de sentirse atraído el autor de *Ocnos*. Resulta interesante rescatar aquí parte del breve prólogo que Luis Cernuda escribió para *Fantasías de provincia*, título del primer proyecto de recopilar algunas de sus narraciones, que incluía *El viento en la colina*, *En la costa de Santiniebla*, *Sombras en el salón*, *La familia interrumpida* [obra teatral], *La venta de los chopos* y *El indolente*<sup>6</sup>. En dicho prólogo, al comentar el autor el sentido último de aquellos relatos que tenía la intención de publicar en un único volumen, señalaba el rasgo común a todos ellos: la subordinación de los personajes a la atmósfera creada:

«He intentado en las siguientes páginas hacer visible una atmósfera, dar expresión poética a un ambiente, en el cual las figuras humanas estuviesen subordinadas al conjunto; como lo están en ciertos paisajes los cuerpos que introduce el pintor para subrayar con su efímera vibración la soledad y la calma que los rodean.

Son, o pretenden ser estas páginas, poesía del sueño y de la realidad [...]»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> En un artículo publicado en 1954, el propio Cernuda afirmaba acerca de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer —una de sus más claras influencias—: «La prosa de Bécquer, como su verso, busca la cadencia, no la sonoridad; la sugerencia, no la elocuencia» («Gustavo Adolfo Bécquer», *Obra Completa*, Prosa I, vol II, p. 96). *El subrayado es mío*.

<sup>4</sup> José Domingo, «Narraciones de Salinas, Cernuda y Gil-Albert», *Ínsula*, núm. 336 (nov. 1974), p. 5.

<sup>5</sup> Cf. «Bécquer y el romanticismo español» (1935), *Obra Completa*, Prosa II, p. 77.

<sup>6</sup> La idea de incluir sus relatos en un solo volumen nace en 1938. Sin embargo, según una carta dirigida a Octavio Paz, en 1942 Cernuda desestima publicar esas *Fantasías de provincia*, a excepción de dos relatos: *El viento en la colina* y *El indolente*, que serían recogidos más tarde, por este orden, y acompañados de *El sarao* (1942), en el volumen *Tres narraciones*. Revisado éste en 1943, no fue publicado hasta 1948 por Ediciones Imán, en Buenos Aires. Tomo los datos de la edición de la *Obra Completa*, Prosa II, pp. 823-824.

<sup>7</sup> Luis Cernuda, *Obra Completa*, Prosa II, p. 824.

El relato que encabeza el volumen de *Tres narraciones* representa el arquetipo perfecto de lo dicho en aquellas líneas, porque así, entre la realidad y el sueño, se encuentra el pueblo anónimo de *El viento en la colina*. Aislado en sí mismo, inmerso en un ambiente de recogimiento y misterio, rodeado de una «atmósfera neutra» (p. 258), tal como lo describe el propio Cernuda, recuerda a la ciudad sumergida de la leyenda, que el autor trajera a su memoria en otras ocasiones<sup>8</sup>.

El lenguaje participa lógicamente en la creación de esa somnolencia que origina que todo se diluya y pierda sus contornos, que permanezca ligero y flotante. Junto a la reiteración del sustantivo «sueño» y el adjetivo «soñoliento» –a menudo aplicado a objetos inanimados–, nos encontramos algunas descripciones que subrayan esa atmósfera de la que hablábamos. «Como si todo fuera disolviéndose en la paz de la hora, un vapor denso, húmedo y frío, borraba lentamente las cosas» (p. 252), comenta el narrador a la llegada del otoño. Asimismo, en otro momento del relato, recuerda cómo en épocas de frío, «la niebla matinal adormeciendo las cosas, todo se oía más distante, como si la colina flotara en el aire, lejos del pueblo y de la tierra» (p. 263).

Prácticamente cruzados los umbrales del sueño, sólo el tañido de las campanas, su único latido, nos demuestra que el pueblo aún está vivo. Esas abrumadoras campanas de la torre de la iglesia, sonando «claras y rápidas» o «espaciadas y sordas», con las que «jugaba el eco al otro lado de la colina» (p. 263) actúan como uno de los correlatos objetivos<sup>9</sup> de los que se vale el autor, en su narración, para acentuar esa atmósfera de misterio y de monotonía angustiosa, de ambiente estancado, que envuelve a ese pueblo sin nombre que Cernuda recrea en *El viento en la colina*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cf. «El Sarao» (1942): «Un campaneó llegó hasta ellos, como si sonara en las torres de una ciudad sumergida bajo aquel mar de sombras y de silencio» (Prosa II, p. 328). Asimismo, toma este motivo como término de comparación en *Historial de un libro* (1958): «[...] mis creencias, como las campanas en la leyenda de la ciudad sumergida, sonando en ocasiones, me han dado pruebas a veces, con su intermitencia, de que acaso eran también legendarias y fantasmales; pero acaso también de que subsistían ocultas». (Prosa I, p. 658).

<sup>9</sup> Habla Cernuda en *Historial de un libro* (1958) de sus búsquedas en poesía del «equivalente objetivo» (Prosa I, p. 632); traducción del objective correlative de T. S. Eliot; el cual podría definirse como la objetivación de una emoción o sentimiento, de la propia experiencia, a partir de un objeto o situación que tengan la capacidad de evocar de forma inmediata aquella emoción primera.

<sup>10</sup> La recurrencia del tañido de las campanas tiene en *El viento en la colina* una intención similar a la que movió a Azorín en su novela de 1902, siendo el dobleo de campanas para el escritor alicantino, y en consecuencia para su personaje protagonista, símbolo de la muerte y del ambiente anhelante y opresivo que domina al pueblo rescatado en *La voluntad*.

Entre las abundantes intertextualidades que relacionan el relato de 1938 con otros escritos de Cernuda, especialmente con los poemas de *La Realidad y el Deseo* y las prosas poéticas de *Ocnos*, nos encontramos en este último libro –canto elegíaco del paraíso perdido–, con la descripción de un pueblo y un ambiente que guarda bastantes similitudes con el de *El viento en la colina*. Cernuda debió de tener presente en la concepción de las prosas de la primera edición de *Ocnos* (1942), escritas entre 1940 y 1941 –quizá antes<sup>11</sup>– la atmósfera y los motivos que habían dado lugar a la narración de dos años atrás. Así, por ejemplo, «La ciudad a distancia» finaliza con un fragmento que bien podría pertenecer a aquélla:

«Todo aparecía allá abajo: vega, río, ciudad, agitándose dulcemente como un cuerpo dormido. Y el son de las campanas de la catedral, que llegaba puro y ligero a través del aire, era como la respiración misma de un sueño». (*Poesía completa*, p. 572).

Sin duda, en esta interrelación de realidad y sueño que predomina de forma clara en *El viento en la colina* –y está igualmente presente en sus otras narraciones– tuvo una relevancia decisiva la tradición romántica –tan determinante en muchas de las páginas de Cernuda–, y en particular la influencia de Gérard de Nerval, cuya obra conocía profunda y extensamente. A él le dedicó un ensayo en 1942, con el título «Gérard de Nerval», integrado en *Poesía y literatura II*, donde señalaba las «interdependencias del sueño y la vida» (*Prosa I*, p. 746) como una de las características principales del universo poético del escritor francés:

«[...] todo lo que éste nos ofrece, aparece tras un velo de recato y de sueño, tiñéndolo con ese matiz, medio de verdad, medio de poesía, peculiar a cuanto escribiera. Si, según se cuenta de Mallarmé, pidió, a un periodista que le entrevistaba, las cuartillas donde éste había recogido las palabras del poeta, “para agregar en ellas un poco de oscuridad”, Nerval las hubiera pedido para agregar en ellas “un poco de sueño”» (*Prosa I*, pp. 742-743)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Mientras que Derek Harris comenta en la «Cronología Biográfica», incluida en el primer volumen de la *Obra Completa*, que las prosas de la primera edición de *Ocnos* se escribieron entre 1940 y 1941, D. Musacchio afirma en la introducción a su edición de esta obra en *Seix Barral*: «Se suele considerar que los textos de la primera edición se concibieron enteramente en Inglaterra entre 1938 y 1941, en Oxford y en Glasgow» (Luis Cernuda, *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 11). Ni una ni otra fecha contradicen esa hipótesis.

<sup>12</sup> Ese «poco de sueño» es el que Cernuda añade también a la segunda de sus Tres narraciones: *El indolente*, ambientada en el mundo idealizado de *Sansueña*, y es el que determina las palabras de don Míster al narrar cómo conoció a Aire: «Entonces surgió una aparición. Al menos por tal la tuve, porque no parecía criatura de las que vemos a diario, sino emanación o

## II

De esa atmósfera que se respira en el relato de Cernuda, y que éste define ya desde la primera de las ocho partes en que estructura *El viento en la colina*, surge el verdadero protagonista de la historia, que da título al cuento. Aquél se revela entre «las gentes» del pueblo como una fuerza avasalladora y destructora; causa del miedo atávico que les oprime. Más adelante, sabemos que es, en buena parte, su naciente amistad con Albanio y todos los sentimientos que ésta lleva consigo: amor, celos, decepción... lo que suscita que ese elemento masculino y activo de la naturaleza, que ha sido antropomorfizado por el autor, sea símbolo ya del más sensual erotismo, ya de una destrucción devastadora.

No es original de Cernuda este motivo literario. Ese pavor a la furia desatada del viento forma parte de algunas creencias y tradiciones folklóricas. Alberti lo retomaba en los dos primeros versos de su «Nana del niño malo», cuando exclamaba:

«¡A la mar, si no duermes,  
que viene el viento!»<sup>13</sup>

Y Lorca, en 1926, recurría a esa misma fuerza mítica para componer uno de sus más conocidos y bellos romances, «Preciosa y el Aire»<sup>14</sup>.

En *El viento en la colina* el temor de «las gentes» alcanza de igual forma a la denominada «guarida del huracán», y es el que –junto al «bisbiseo de rezos» que intentan aplacar las iras del viento– da principio y fin a la historia, originando una consciente estructura circular. El temor y el odio real que se nos anunciaba en las primeras páginas, se retoma al final del relato

*encarnación viva de la tierra que yo estaba contemplando». (Prosa II, p. 280). Derek Harris expone la posible causa de esta idealización de una Andalucía mítica cuando afirma: «The concept of Sansueña must be set against the deep repugnance provoked by the urban, industrial environment of Glasgow in the early years of exile». (Luis Cernuda. A Study of the Poetry, London, Tamesis Books, 1973, p. 88).*

*Un análisis de este relato puede verse en el artículo de James Mandrell: «Cernuda's "El indolente": Repetition, Doubling, and the Construction of Poetic Óbice», Bulletin of Hispanic Studies, LXV, núm. 4 (1988), pp. 383-395. Del mito de Sansueña (nombre legendario que toma Cernuda de Fray Luis de León) se han ocupado, entre otros, Derek Harris, en el libro citado (vid. Pp. 87-91) o Jenaro Talens, El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda, Barcelona, Anagrama, 1975 (vid. Pp. 308-310).*

<sup>13</sup> Rafael Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba de alhelí*, Madrid, Castalia, 1987, p. 103.

<sup>14</sup> «[...] / Niña, deja que levante / tu vestido para verte. / [...] / ¡Preciosa, corre, Preciosa, / que te coge el viento verde! / ¡Preciosa, corre, Preciosa! / ¡Míralo por dónde viene! / [...]». (Federico García Lorca, *Romancero Gitano*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949<sup>a</sup>, pp. 16-17).