

EL INDOLENTE: UNA NARRACION DE LA ETAPA SURREALISTA DE CERNUDA

Norberto Pérez García

Cernuda receives the influence of the surrealism but he doesn't change his own way of writing. He assimilates the new tendencies intertwining them with his owns, as we can see in a short story that was not published until 1948. This article analyzes *El Indolente* from many different points of view showing, at the same time, how the surrealism is present but does not put Cernuda off his way, and how he combines the characteristics of the new movement and his particular vision of the world.

Las técnicas y la visión poética surrealistas supusieron para Luis Cernuda una transformación de su horizonte estético y una nueva forma de encarar sus problemas personales, sobre todo a finales de los años veinte cuando escribe *Un río, un amor*. El poeta sevillano conoció en profundidad el movimiento surrealista francés y asimiló a su creación muchas de sus características básicas¹ a la vez que lo interpretaba en un sentido mucho más amplio que el limitado a la consideración literaria, visión que mantuvo Cernuda hasta el final de su vida, tal y como muestra este significativo párrafo de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*: «El superrealismo envolvía una protesta total contra la sociedad y contra las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política»².

¹ Cfr. MORRIS, C.B.: «Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista», *Insula* 299 (1971) 3. CAPOTI-BENOT, J.M. *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda* (Sevilla 1976). FERRATE, J., «Luis Cernuda y el poder de las palabras», *Dinámica de la poesía* (Barcelona 1968) págs. 335-358.

² Cito siempre dentro del texto tomando como base la edición de L. CERNUDA, *Prosa completa*. Ed. de HARRIS, D. y MARISTANY, L. (Barcelona 1975). En este caso la cita está en la página 424. Las citas de sus poemas por L. Cernuda, *La realidad y el deseo* (México 1964).

El autor, en su conocida semblanza de *Historial de un libro*, confesó sus simpatías por el surrealismo durante esos años³ y su conocimiento del movimiento, citando sus primeros poemas surrealistas, escritos en Toulouse, y declarando la atracción que sentía por su veta rebelde y antiburguesa, así como la aceptación de algunos de sus presupuestos fundamentales.

En 1929 escribía Cernuda, en efecto, no sólo poemas surrealistas sino también pequeños ensayos donde defendía la nueva tendencia literaria. Así, realiza versiones de poemas de Eluard, anteponiéndoles una nota introductoria donde exalta su figura (publicados en la revista *Litoral*) y escribe, en agosto de ese año y para la *Revista de Occidente*, una breve semblanza de Vaché en la que destaca su «orgullo destructor»⁴. Son también los años en que se dedica a leer con especial ahínco a Gide y en sus obras encuentra la clave para reconciliarse con su homosexualidad⁵. Todo ello puede seguirse en una serie de cartas, recogidas en la obra mencionada de Capote, por la que cito dentro del texto.

Proyecta y escribe (según una carta del 7 de mayo de 1929 –págs. 263-264–) un libro surrealista titulado *Cielo sin dueño*, título que después se convertirá en *Un río, un amor*, y lee a los surrealistas franceses⁶.

Sin embargo, el surrealismo no llena por entero sus ocupaciones literarias ya que, mientras escribe los poemas de *Un río, un amor*, Cernuda perfila una breve narración titulada *El indolente*, polarmente alejada, a primera vista, del surrealismo. En una carta fechada en Madrid el 31 de agosto de 1929 escribe:

Comenzado con gran parte de notas y proyectos un libro en prosa, *El indolente*; lo hecho hasta ahora no me desagrada mucho (pág. 268).

narración que pretendió publicar ese mismo año, según dice el autor en otra carta a Higinio Capote del 17 de diciembre de 1929 (pág. 273):

Te anuncio mi deseo de imprimir en Málaga las páginas que llevo escritas de *El indolente*, esa divina inspiración melancólica en forma de palabras.

El indolente no se publicó, no obstante, hasta 1948⁷ pero es un breve relato sumamente interesante para mostrar cómo el surrealismo no desvía (sino que lo enriquece) a Cernuda de su trayectoria literaria personal y para observar las relaciones (y las posibles

³ *Op. cit.* pág. 905.

⁴ Los dos artículos pueden verse en las págs. 1215-17 y 1221-24 respectivamente de la mencionada edición de su *Prosa completa*.

⁵ OCTAVIO PAZ ha escrito: «Si Gide lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total». *Vid.* O. PAZ, «La palabra edificante», *Papeles de Son Armadans XXXV*, 103 (1964) págs. 41-82. Está recogido en la recopilación de artículos sobre Cernuda de HARRIS (1977), citada más abajo. De este libro saco la cita en la página 143.

⁶ CAPOTE, *op. cit.* pág. 272.

⁷ En 1948, en efecto, publicaba CERNUDA en las Ediciones Imán de Buenos Aires su libro *Tres narraciones* en el que se recogían otros tantos relatos escritos por el autor algunos años antes: *El viento en la colina* de 1938, *El indolente* de 1929 y *El sarao* de 1942, que junto con *Sombras en el salón* y *En la costa de Santiniebla*,

contradicciones) entre el surrealismo y otras tendencias literarias que ocupan a Cernuda en los últimos años de la década de los veinte y, sobre todo, en 1929, para lo que será necesario analizar esta narración previamente.

El indolente puede estudiarse, en principio, desde tres puntos de vista: destacando la relación que mantiene con sus libros de poemas en prosa (*Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*) y con las peculiaridades, sobre todo temáticas, de *La realidad y el deseo*. En segundo lugar, es necesario fijarse en su condición de leyenda, en la capacidad o deliberada intención de crear un ambiente y un sentido mítico y simbólico por parte de Cernuda; y, por último, habrá que analizarlo desde un punto de vista exclusivamente narrativo, considerándolo como relato breve.

El indolente, como las otras narraciones de Cernuda, se entiende perfectamente como una proyección de experiencias personales, reales o imaginarias, pero sentidas como ficción⁸ y, por lo mismo, como una manera de exorcizar los miedos propios y de contribuir a expresar una propuesta de vida ideal, de su vida ideal, por lo que no es extraño que a lo largo de sus páginas se vayan deslizando convicciones profundamente arraigadas en Cernuda y fácilmente emparentables con temas característicos del autor andaluz. Es lo que ocurre con la indolencia, sentimiento que es uno de los rasgos temáticos y conceptuales que reaparecen una y otra vez a lo largo de su trayectoria literaria.

La indolencia, en efecto, es un tema constantemente repetido en la obra de Luis Cernuda. *Primeras poesías* es un libro lleno de afirmaciones parecidas a las que se vierten en *El indolente* en este sentido. Ya desde el primer poema se puede observar esta característica:

Tan sólo un árbol turba
la distancia que duerme,
así el fervor alerta
la indolencia presente (pág. 11).

Lo mismo ocurre en el poema XLV de esta serie y el soneto que ocupa el poema XIX se cierra con estos dos tercetos:

Soledad sin amor ni claro día,
la indolencia del ánimo se adueña,
postrada y fiel huye la edad mudable.
Hurta el primer placer su melodía,
y el tiempo mira un cuerpo que se sueña
en el cristal, fingido irreparable (págs. 21-22).

publicados en la revista *Hora de España* durante la guerra civil, constituyen la totalidad de la prosa narrativa de nuestro poeta. Es una parcela de Cernuda poco estudiada. Resultan poco aprovechables las páginas que dedicaran al asunto DOMINGO, J., «Narraciones de Salinas, Cernuda y Gil-Albert», *Insula* 336 (1974), 5 e VITALE, I., «Nada pasa; lo mismo sucede en la vida», *Diorama de la Cultura*, 6-IV-75, pág. 12. El mejor estudio de conjunto es el ofrecido por VALENDER, J., *La prosa narrativa de Luis Cernuda* (México 1985).

⁸ VALENDER, *op. cit.* pág. 25. Cfr. SILVER, P., «Cernuda, poeta ontológico» en HARRIS, D., *Luis Cernuda* (Madrid 1977), pág. 203-211.

Primeras poesías está dominado por una atmósfera de indolente emoción, como vio Aguirre⁹, con citas constantes referidas a la inactividad y con el uso de un vocabulario en que el deseo es aludido por imágenes-símbolo que sugieren vaguedad y fugacidad (crepúsculo, brisa, aire, chopo, etc.). Pero es también un tema repetido por toda *La realidad y el deseo*. Reaparece el «El viento de septiembre entre los chopos» de *Invocaciones* y ocupa todo un poema de *Como quien espera el alba*, titulado precisamente «El indolente», en el cual Cernuda opone su ideal de vida a las ideas mercantiles y comerciales de tantos hombres (pág. 226) y en un texto publicado el 18 de julio de 1926 en *La Verdad* de Murcia Cernuda daba cuenta de esta actitud vital tan característica de su personalidad: «No seré nada, y entonces mi vida tendrá esa admirable gratitud de las existencia perfectas» (pág. 1.138).

Todavía en *Variaciones sobre un tema mexicano* vuelve Cernuda sobre el tema y en «Perdiendo el tiempo», por ejemplo, refleja un sentimiento de indolencia personal que él asimila a la condición humana de los mexicanos de las clases bajas:

Una dejadez, contagio del calor, de la oscuridad, de los cuerpos que rondan en torno, te invade sin resistencia de tu parte (pág. 130).

En la narración que estudio, su protagonista es una representación despegada del indolente y la indolencia da título al relato, informa el carácter de su personaje central y se hace explícita en muchos párrafos. Así ocurre al principio: «Ningún deseo duele al corazón, porque el deseo ha muerto en la beatitud de vivir» (pág. 189) o en este otro:

Mi ser anterior, mis gustos, deseos, propósitos, todo lo olvidara (...) esa noche de mi llegada me sentí trastornado, con una embriaguez, un desfallecimiento de la voluntad desconocido antes para mí (pag. 198).

En plena época surrealista, Cernuda no olvidaba un tema caro a su persona y que parecía contradecir el ambiente de exaltación y vitalidad de esta tendencia literaria.

La indolencia no es el único tema de esta narración constantemente repetido en Cernuda, aunque sí sea el más destacado. Hay otros muchos que se reflejan en el relato y que se reiteran casi como obsesiones en el autor sevillano.

El ejemplo más evidente es, sin duda, el tratamiento de la realidad y el deseo, los dos polos sobre los que se mueve toda la creación cernudiana, como puede observarse en el propio título de su poesía completa: la hermosura de Aire, uno de los personajes de *El indolente*, y el sueño del inglés olvidadizo de su tierra culminan en un final trágico o, lo que es lo mismo, la realidad se impone siempre por encima del deseo. Al comentario de este tema dedicó Cernuda muchos estudios, proyectándolo sobre escritores ajenos y sobre su propia obra. En un artículo de 1941, el titulado «Tres poetas clásicos», encuentra en fray Luis la encarnación perfecta de la oposición realidad/deseo:

Pertenece fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos entre un ideal inasequible y una urgente realidad (pág. 775).

⁹ Cfr. AGUIRRE, J.M.: «La poesía primera de Luis Cernuda». *Hispanic Review* XXXIV (1966), pág. 121-134. En HARRIS (1977) págs. 215-227.

Pero fue en «Palabras antes de una lectura», conferencia leída en el Lyceum Club de Madrid en 1935, donde el autor señaló claramente esta oposición que él sintió en la raíz de su quehacer poético («La esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad» –pág. 872), opinión que alimenta tantos poemas de *La realidad y el deseo*.

Ambos polos, responsables en parte del claro dualismo de Cernuda¹⁰ son también parte central en *El indolente*, la narración objeto de este estudio, porque se persigue un ideal de vida que es asimilado a un sueño que no se lleva a cabo pero que se vislumbra como la auténtica realidad y la única válida.

Otra tema de este relato, característico del autor, es la hermosura física juvenil, la adoración suprema del poeta¹¹. Casi es innecesario ejemplificar con poemas este aspecto destacado de la producción de Cernuda: aparece en el poema XIII de *Primeras poesías*, el dedicado al Narciso y es característico y tema casi central de la «Oda» incluida en el segundo libro de *La realidad y el deseo*; aparece en la adoración de los adolescentes y seres marginales de *Un río, un amor* y de *Los placeres prohibidos* y en las figuras semidivinas de *Invocaciones*, como en «A un muchacho andaluz» o, sobre todo, «El joven marino» y en muchos otros poemas de la madurez, como en «Escultura acabada» de *Vivir sin estar viviendo*, «El elegido» de *Con las horas contadas* o en «Dostoiévsky y la hermosura física» de *Desolación de la químera*.

En *El indolente* esta belleza física juvenil se encarna en Aire, materialización simbólica de la belleza divina:

no parecía criatura de las que vemos a diario, sino emanación o encarnación viva de la tierra que yo estaba contemplando (pág. 200).

expresión en todo coincidente con estos versos de «A un muchacho andaluz»:

Expresión armoniosa de aquel mismo paraje,
entre los ateridos fantasmas que habitan nuestro mundo
eras tú una verdad,
sola verdad que busco (pág. 108).

En este relato también se nos presenta algo tan característico del autor como es el amor a su paraíso andaluz: «Quien no te conoce, Andalucía, no conoce nada» (pág. 219) exclama en una ocasión el narrador, y la Sansueña del relato puede situarse, como quiere Valender, en la costa de Málaga¹². Amor a Andalucía que él se encargó de reflejar en la

¹⁰ Cfr. GOYTISOLO, J.: «Homenaje a Luis Cernuda», *El furgón de cola* (París 1967), pág. 100-116. En HARRIS (1977), págs. 161-175. NEWMAN, R.K., *Luis Cernuda: A Neo-Romantic View of the World* (Indiana 1964).

¹¹ Cfr. «Historial de un libro», pág. 106: «La hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo».

¹² *Op. cit.* pág. 33. A las pruebas que él aporta (su viaje a Málaga en 1928) puede añadirse su predilección por este escenario que utilizó en ciertos poemas de la madurez, como en «Resaca en Sansueña» y «El cementerio». Y unas cartas recopiladas por FERNANDO ORTIZ en las que Cernuda sitúa los lugares de estos poemas precisamente en Málaga.

recreación de vivencias infantiles de *Ocnos*, en muchos poemas de su obra, y que expresó con claridad en su ensayo «Divagación sobre la Andalucía mágica» de 1935 donde aplica el concepto de paraíso a su tierra natal (págs. 1297-1280).

El interés por la leyenda, por el mito y el amor a la belleza del mundo natural particularmente puestos de manifiesto en *Invocaciones*, reaparecen en *El indolente*. Más adelante me ocupo de la configuración del mito y la leyenda en este relato, que Cernuda utiliza para darle unidad, pero bastará ahora para mostrar la conjunción de adoración rendida por la belleza natural y su gusto del mito con este párrafo, algo extenso, de nuestra narración:

Aunque usted parece desdeñar las leyendas, no tengo inconveniente en decirle que al ver por primera vez este cielo y este mar pensé que sería lástima si tampoco junto a ellos eran verdaderas alguna vez. Entonces lo fueron para mí; pero la verdad que encontré pronto se convirtió también en leyenda (pág. 196).

No es necesario profundizar mucho en la lectura del poeta para encontrarse a cada paso con estos temas. La necesidad de mito, por ejemplo, es lo que le hizo valorar las técnicas literarias y los procedimientos y actitudes éticos que subyacen en la obra de Yeats, el juego de las máscaras. Algo similar en su juicio sobre una obra de Nerval, que se puede aplicar sin grandes dificultades a la narración que estoy estudiando: «Los episodios de su vida, trasmutados en mitos y símbolos, dan a *Aurelia* un significado enigmático, que tienta al lector a descifrarlo» (pág. 1033).

Junto a este tema, *El indolente* contiene también una reflexión sobre el tiempo y sobre el hombre en su dimensión temporal en todo acorde con el desarrollado en su obra. Si, como mostró José Olivio Jiménez, el tiempo se presenta en Cernuda sucesivamente como emoción, reflexión y como trascendencia¹³, en *El indolente* se consideran estos tres aspectos vinculados por el tema de la eternidad, como se ve en este fragmento:

Los días se sucedieron así iguales y perfectos. Era un día único, un día inmortal, sereno y hermoso como los de los dioses (págs. 199-200).

Valender cree que esto no es sino una variante de la doctrina del *ferveur* de Gide: preocuparse sólo del momento presente, vivirlo intensamente con olvido del pasado e indiferencia frente al futuro¹⁴. Pudiera ser así, aunque no hay que pasar por alto el hecho de que en la obra de Cernuda la idea de eternidad, entrevista como presente eterno y no como inmortalidad, como un don de captar el mundo de los fenómenos como eterno, es uno de los temas centrales, si no el principal, como demostró Silver¹⁵ y es en este sentido como hay que entenderlo en *El indolente*, siendo en todo caso el germen de muchos poemas del Cernuda de la madurez, sobre todo.

¹³ Cfr. JIMÉNEZ, J.O.: «Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda», en *Cinco poetas del tiempo* (Madrid 1972). MOJINA, R., «La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda», *Cántico* pág. 9-10 (1955) s.p.

¹⁴ VALENDER, *op. cit.* págs. 32 y ss.

¹⁵ Cfr. SILVER, P.: *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda* (Madrid 1972).

Todos los aspectos más destacados de la obra de Cernuda se condensan por lo tanto en este relato. Y lo mismo ocurre en el caso de expresiones y en detalles a los que se puede buscar un fácil correlato en otras obras del poeta, cuando no clara infiltración de su propia persona y de sus gustos a través del interlocutor andaluz (el mismo Cernuda, claro) que nos narra el relato que a él le contó el inglés. Unos ejemplos serán suficientes.

En la página 189 se puede leer: «No tenemos más que una vida y la vivimos como si aún nos pareciese demasiado», idea que puede relacionarse con su desapego del cristianismo, manifestado en tantos poemas, aunque en otros sea más confuso el sentido de su religiosidad, sobre todo a partir de *Las nubes*¹⁶: su afán de mirar la trascendencia de este mundo, la maravilla de la vida.

En la página 191 escribe: «recuerdo ahora que cierto amigo pretendió una vez convencer a quien esto escribe, y casi le convenció, de que él se acicalaba y adornaba no para atraer sino para alejar a la gente de su lado», palabras que no precisan aclaración ni comentario, tan relevantes son de su sentido de la elegancia y el dandismo y visión objetivada de lo que los demás pensaban de Cernuda o de lo que él creía que pensaban, tal y como manifestó en el poema «Un contemporáneo» de *Vivir sin estar viviendo*.

También se declara en este relato su conciencia de timidez (pág. 201) o de retraimiento (Pág. 209), temas todos que vertió en algunos de sus versos, como en «El retraído» de *Vivir sin estar viviendo*.

En las páginas 191-192 escribe: «¿Quién me puede quitar este gozo elemental y sutil de no ser nada, de no saber nada, de no esperar nada?», palabras que si son representativas de su indolencia también se conectan a la perfección con sus declaraciones al frente de los poemas con los que colaboró en la famosa *Antología* de Gerardo Diego.

El indolente también recoge manifestaciones de su conocida hiperestesia de carácter y de su sensibilidad ante la música (pág. 197) y, por supuesto, de la homosexualidad clara de Cernuda; homosexualidad y paidofilia, motores de la creación cernudiana, como mostró Octavio Paz, que no pueden desgajarse de este relato que exige para su comprensión tenerlos presentes¹⁷.

Algunos de sus autores más queridos también aparecen citados en las páginas de *El indolente*. Así Goethe (pág. 197) y Hölderlin (pág. 210)¹⁸.

Incluso conviene añadir que la misma anécdota que dio pie al relato fue convertida por Cernuda en poesía al menos en dos ocasiones: en «El joven marino», el autor sevillano

¹⁶ Sobre su sentido de la religiosidad véase D. HARRIS, *Luis Cernuda. A Study of the Poetry* (Londres 1973).

¹⁷ Cfr. PAZ, art. cit. págs. 149 y ss.

¹⁸ Cuando escribe *El indolente*, a pesar de la admiración que manifiesta por el *Hiperión* de Hölderlin, no le había llegado el influjo del poeta alemán, evidente en *Invocaciones*, en tema y estilo, como él mismo reconoció en «Historial de un libro», pág. 916. Es un tema muy tratado. En especial por COLEMAN, J.A., *Other voices: A study of the Late Poetry of Luis Cernuda* (Chapel Hill 1969) pág. 28-42 y DELGADO, A., *La poética de Luis Cernuda* (Madrid 1975) pág. 172 y ss. Es muy probable, por lo tanto, que estas citas de autores alemanes en *El indolente* sean un añadido a la versión original de 1929 ya que este relato se publicó, como se ha dicho, en 1948.

nos cuenta la desaparición de un hermoso pescador por haberse ahogado en el mar. En *El indolente* también perece en el mar un bello pescador aunque víctima de un asesinato aquí, y la historia de la estatua antigua sepultada en el mar de una ciudad mediterránea se volvió a contar por el autor en un poema de *Las nubes*, el titulado «Resaca en Sansueña», con su mismo misterio y uso del mito y enmarcada en el mismo lugar edénico para el autor.

Todo este relato, en definitiva, vuelve a ser una insistencia en los puntos de vista, en las consideraciones y pareceres más característicos de Cernuda y que vertebran *La realidad y el deseo* dotando a su obra de unidad y carácter orgánico¹⁹.

Pero no sólo es esto. La narración que estudio adquiere nueva luz si se la considera desde la perspectiva de dignidad estética que alcanzó Cernuda en su prosa poética de *Ocnos*, por ejemplo, y si la estima es notoria para esta última obra, habrá que acercarse con puntos de vista similares a esta narración de Cernuda. Porque independientemente de su calidad narrativa, que se discutirá más adelante, este relato puede compararse, por sus muchos puntos de contacto, con la prosa evocativa de *Ocnos* y de *Variaciones sobre tema mexicano*²⁰.

Constituyen estos dos libros uno de los más acertados intentos en nuestra literatura de dotar a la prosa de emoción y significado poéticos pero yendo más allá de la prosa poética para ingresar en el ámbito del poema en prosa, de escaso cultivo en España.

Distinguía Cernuda, implícitamente, en un estudio clásico sobre la prosa de Bécquer (págs. 984-993) dos maneras de manejar ésta con fines poéticos: la prosa poética y el poema en prosa. De este último escribía Cernuda: «El poema en prosa, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética» (p. 987), añadiendo que debía ser necesariamente breve. Como las *Leyendas* de Bécquer son, en ocasiones, largas, esto le obligaba a seleccionar fragmentos dentro de aquéllas que pudieran pertenecer con toda razón y sin duda posible a esta categoría lírica.

En su misma producción creo que pueden distinguirse los dos tipos: poemas en prosa serían, por ejemplo, «Para unos vivir» o «Estaba tendido» de *Los placeres prohibidos* y buena parte de los poemas de *Ocnos*. Prosa poética, aunque sin deslindarse por completo de la otra clase, serían algunas de las composiciones de este último libro, por ejemplo la titulada «Las viejas», que, dentro de su brevedad, cae más de lleno en la prosa poética porque la evocación lírica se aminora con un tratamiento meditativo, al igual que en los grandes poemas de *La realidad y el deseo* y, sobre todo, porque hay implícita una anécdota adelgazada que conduce al lector por un entramado narrativo²¹.

En *El indolente* se pueden distinguir con facilidad las dos categorías también: hay partes, desgajables con comodidad, en las que se puede seguir la calidad del poema en

¹⁹ Cfr. TALENS, J.: *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* (Barcelona 1975).

²⁰ Cfr. RAMOS ORTEGA, M.: *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro «Ocnos»* (Sevilla 1982) y VALENDER, J., *Cernuda y el poema en prosa* (Londres 1984).

²¹ Sobre el carácter meditativo en sus poemas cfr. VALENDER, J.A., «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *La Caña Gris* pág. 6-8 (1962) 29-38. En HARRIS (1977) pág. 303-313.

prosa. Por ejemplo, la evocación de la fiesta del patrón del pueblo (págs. 216-219) que, sin embargo, puede interpretarse como un trozo añadido a la versión original de 1929, como sugiere Valender, pero que muestra distintas variaciones en la misma descripción, y un sentido del acento, de la cadencia y hasta de la estrofa admirable.

Obvio es añadir que este fragmento, que algunos considerarán mera prosa costumbrista, aunque no se trate en realidad de esto, es parangonable con poemas de *Ocnos* que se dedican a describir contenidos o actos similares, como «Mañanas de verano», donde se recrean precisamente las sensaciones que en el Cernuda niño provocaban los días de fiesta religiosa, o «La riada», que evoca su sensibilidad exquisita ante la novedad superadora de lo cotidiano.

Y en ambos, en la narración y en esta suerte de poema en prosa, se aprecia el mismo sentido de la palabra usada y colocada para que destaque todo su brillo de sugerencia y evocación, su tono reposado, sereno, hondamente poético en sus efectos, que es lo que en suma delata su condición de poesía y de obra artística elaborada con conciencia.

Por otro lado, toda la narración adquiere tonalidades de prosa poética: la anécdota se adelgaza, el germen narrativo se difumina merced a la dimensión poética y a la expresión feliz, pero esta no aniquila a aquel, por lo que no es simplemente esta narración obra de efecto poético cuyo mayor acierto es su lenguaje sino un relato que tñe su contenido narrativo del hacer poético del autor y consigue alcanzar de esta manera la condición de prosa poética para este cuento o, lo que es lo mismo, acerca la materia narrativa al tratamiento poético.

Evidentemente, por todo este quehacer en los dos sentidos que he mencionado planea la sombra de Bécquer que Valender encuentra solamente en *Sombras en el salón* pero que puede aplicarse a las otras narraciones suyas, ya que si en este cuento emplea conscientemente referencias concretas del autor romántico, en *El indolente*, a su vez, aprovecha la gran lección de Bécquer, el contorno de vaguedades, el aliento de misterio, el lirismo refrenado y el logro de superponer a la lectura literal un sentido simbólico que potencia aquélla sin separar ambos componentes de manera abstracta²².

De la misma manera, es posible considerar el influjo de Proust. En toda la prosa de Cernuda puede rastrearse la huella del gran escritor francés: su fina observación psicológica y el primoroso cuidado del estilo, si no tan amplio y tan discurrido por los meandros que se ajustan a los recuerdos de la memoria, sí al menos en lo que tienen de cuidado del detalle descriptivo en conexión con las sensaciones humanas a través del recuerdo.

En *El indolente* se pueden apreciar estas mismas relaciones: el estilo cuidado, el dejo nostálgico y la apreciación psicológica que no pueden, sin embargo, explayarse en demasía por el carácter concentrado del relato. Un ejemplo es la reacción entre admirativa

²² Sobre el influjo de Bécquer en Cernuda, cfr. CANO, J., «La poesía de Luis Cernuda» en *La poesía de la generación del 27* (Madrid 1973) pág. 189-256 y DELGADO, *op. cit.* pág. 153-167.

y repulsiva que provoca en el inglés el sentirse cerca de una misteriosa mujer supuestamente en peligro de los labios de la celestina de Sansueña (pág. 213).

El divagar costumbrista de Proust se refleja en esta narración con las observaciones sobre la manera de designar a los hombres en Andalucía (p. 190) y la introducción del narrador con sus reflexiones artísticas personales, esencial en Proust, cae por su peso en *El indolente* al hablar de Miguel Angel (pág. 191) o Hölderlin (pág. 210).

A Bécquer y Proust hay que añadir, claro, la huella de Gide, bien estudiada por Valender: la disolución de la voluntad individual con vistas a potenciar el gusto hedonista por el momento presente (idea central de don Mister), la comunión con la naturaleza y la subjetividad de la experiencia panteísta del autor, la doctrina del fervor del francés, en suma, están presentes en este relato de Cernuda, aunque no se limite su influencia a *Les nourritures terrestres*, como quiere Valender²³, porque son éstas ideas que planean de manera reiterada por toda la producción de Gide.

Esta narración de Cernuda no sólo es interesante por todo lo visto hasta ahora. *El indolente* puede estudiarse también por su carácter de leyenda, por su condición de mito, aunque envuelto en la ambigüedad característica de este y no con la claridad simbólica que representa para Valender, según el cual el relato encierra la comunicación de un estilo de vida encauzado por el fervor momentáneo y la complacencia narcisista que se proyecta en gustos homosexuales. La interpretación del crítico se hace difícil de conceder cuando afirma que Olvido, la protagonista femenina de la historia, se justifica dentro de ella como pretexto para la comunicación consigo mismo²⁴.

El texto no evidencia en ningún momento este último supuesto, necesario para la lectura de Valender, ya que don Mister sólo siente celos por Olvido, la siente como rival, no como posible amante y si en cierto momento experimenta atracción hacia ella (mezclado con la repugnancia) es por el deseo de conocer más íntimamente a Aire, de saber de una vida pretérita de la que se presume mejor conocimiento por esta mujer:

Un lazo sutil me ató a ella, como si en su cuerpo se escondiese algo que alejaba de mí la amistad de Aire (pág. 214).

La interpretación de Valender queda correcta, sin embargo, si se le poda de su intento algebraico de ver en cada personaje, acción o frase, un significado simbólico y se la ciñe a una defensa de un ideal de vida²⁵ por medio de la configuración mítica.

Porque todo contribuye en la narración a crear una atmósfera legendaria. El pueblo, Sansueña, es poco menos que un lugar edénico, misterioso. En él se encuentra una isla que retiene en la memoria del pueblo la historia de un maleficio y cuyo nombre es de por sí

²³ VALENDER, *op. cit.* pág. 39-42.

²⁴ *Ibid.* págs. 32 y ss.

²⁵ Las soluciones evasivas e idealistas a sus problemas de alienación personal constituyen, a diferentes niveles, una de las características de la obra de Cernuda, tal y como muestra el ejemplar estudio de HARRIS, (1973), *op. cit.*

todo lo sugerente, la Pena Muerta. Su aspecto concuerda a la perfección con el nombre y el sentido del maleficio: «su fortaleza en ruina bajo la luz dorada de la mañana» (pág. 200). Ni templo le falta: ruinas de una «fortaleza nazarita levantada a su vez sobre las de un templo contemporáneo de las colonias griegas en el país» (pág. 195).

Las calles del pueblo encierran el sabor legendario que les presta su construcción sinuosa y las propias casas, cerradas a los ojos ajenos, en especial la plazoleta donde el inglés escucha la conversación entre Olvido y Petunia. Y la casa donde habita el inglés enamorado de este rincón andaluz parece hechizada por la presencia de su antigua propietaria, suerte de princesa austriaca, loca y errante, que dejó en la morada y en su ambiente parte de su locura: «Algo de su locura debió quedar en el ambiente y yo la adquirí juntamente con la vivienda» (pág. 198).

El jardín de esta casa tiene también algo de misterioso y delicado, algo de belleza acendrada, merced a su configuración en «pendiente cuyas terrazas morían junto al mar, sobre las rocas que el agua había ido socavando» (pág. 190).

Todos los lugares descritos en el relato encubren, en efecto, un aire legendario que casa perfectamente con el carácter de los personajes que se mueven por este mundo: Un inglés, sabio en ciernes, que viene a Sansueña con afanes arqueológicos y queda transformado el mismo día de su llegada (pág. 198). El sol, el mar, el ambiente y su frescor operan de tal forma en el espíritu de este hombre que le hacen olvidar toda su vida anterior como si de un hechizado se tratase y como lunático en el pensamiento de sus familiares desde que supieron «que pagaba a cada vecino de Sansueña cinco pesetas diarias por escuchar durante una hora la lectura que en voz alta les hacía de varios versículos de *La Biblia*» (pág. 193).

Por su parte, Aire, el muchacho pescador centro de la historia, es poco menos que la materialización de un dios griego y su primer encuentro es para el inglés una aparición milagrosa, ya que ante sus ojos simboliza «La encarnación viva de la tierra que yo estaba contemplando» (pág. 200).

El misterio rodea también a Guitarra y Olvido²⁶, amigo y amante respectivamente de Aire, que, movidos por el amor y el desco uno y los celos y la pasión la otra traman la muerte del hermoso pescador.

Y no menos misteriosa es la celestina de la historia, especie de bruja que conoce los planes del inglés de marcharse y llevarse consigo a Aire, a pesar de que el extranjero no ha comunicado a nadie sus intenciones, bruja que se sirve de *vudús* para manejar la voluntad de las personas, como se sabe por la propuesta que hace a la desechada Olvido (pág. 215).

Y todo el pueblo, con su superstición centenaria, redondea la atmósfera legendaria del conjunto. El ambiente de magia y misterio produce la conjunción entre la atmósfera natural y las pasiones humanas.

²⁶ El simbolismo de los nombres propios del relato (Guitarra, Olvido, Aire, don Mister) es ya profundamente significativo.

La misma historia que se narra en *El indolente* ya tiene muchos elementos de significado simbólico: el inglés errante que de lejanas tierras viene buscando la verdad antigua de un mundo desaparecido –representada por la estatua que el vulgo cree sepultada en el mar y que Guitarra dice haber visto– y que la encuentra no en el arte sino en la vida, en la realidad, en Aire; la pasión primitiva, el amor y los celos en su sentido puro; las últimas palabras de don Mister que tratan de trastocar y desvanecer el sentido de la historia que ha narrado: «“Al referirle esta historia me parecía que la iba inventando y olvidando” (pág. 226) y el propio desenlace de la historia en el sentir del pueblo: «La superstición de esta gente, la fama de raro que él tenía, el lugar y las circunstancias de su muerte explicaron todo sin aclarar nada» (pág. 226).

Si a esto se añaden los filtros del relato, las voces de los narradores (don Mister que cuenta su historia y el narrador que cuenta lo que a él le ha confesado el inglés y, a la vez, se introduce en el relato, que paradójicamente desrealizan la ficción, y el hecho de que el inglés para narrar necesite del apoyo de la bebida, aparte de ciertas declaraciones con funcionalidad dentro de la obra²⁷, se ha de concluir que todo en la narración está cubierto de una aureola de misterio, que todos sus elementos están pensados para funcionar como componentes de una leyenda, con capacidad de mito, puede decirse.

Ahora bien, ¿cómo los trenza Cernuda para conseguir materializar su mito, su símbolo? El encanto distanciador de este relato se consigue a mi modo de ver mediante la hábil utilización de dos procedimientos.

Por un lado se produce el entrecruce entre personajes nada comunes y un ambiente edénico, como si este condicionara de alguna forma a aquéllos y determinase su manera de proceder y de vivir. El caso más sobresaliente es el de don Mister, que de sabio arqueólogo pasa a cerrado indolente desde el mismo día que llega a Sansueña. Y esta impresión primera de desfallecimiento de la voluntad no hace más que afianzarse conforme entra en contacto con esta tierra, con las criaturas que por ella viven.

Pero no es el único personaje magnetizado por el embrujo de este rincón andaluz. El mismo Aire, cuya máxima ilusión es salir de esa tierra que le ha hecho sufrir, no puede despegarse de sus recuerdos ni de sus creencias o supersticiones: «Desde que nací estoy oyendo hablar de esa estatua y de su maleficio. Parece que me persigue. Creo en ella y no quisiera creer» (pág. 207).

Además hay que señalar que la mitificación en *El indolente* viene apoyada en un doble elemento: La referencia a un mito cultural, presente en la divinización de Aire, igual a un dios griego o en el ideal de vida propuesta²⁸, sin considerar las menciones explícitas a los mitos helénicos (Gorgona, Pígalión) o el simple hecho de la incineración de Aire. Por

²⁷ Léanse por ejemplo estas palabras: «Aunque usted parece desdeñar las leyendas, no tengo inconveniente en decirle que al ver por primera vez este cielo y este mar pensé que sería lástima si tampoco junto a ellos eran verdaderas alguna vez» (pág. 196).

²⁸ Cfr. DEBICKI, A.P.: «Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica» en *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-25* (Madrid 1968) págs. 285-306.

otro lado, el elemento sobrenatural se remarca con las continuas referencias a la superstición popular (pág. 200) y con el hincapié que el narrador sostiene a lo largo del relato (pág. 196, 203, etc.), además de las técnicas bruñeriles de Petunia o del planear continuo de los presentimientos a lo largo de la historia, presentes en don Mister (pág. 215) y en Petunia (p. 222). Precisamente es por aquí por donde se unen el mito clásico y la superstición del pueblo al igual que en la creencia vaga en el destino, idea que aparece al menos en dos ocasiones: en la mente del inglés (pág. 205) y en la inquietud de Aire ante el hechizo que parece dominar Sansueña (pág. 207).

Por medio de estos elementos consigue Cernuda intensificar el misterio y fijar o hacer más verosímil el sentido de superstición y maleficio que dominan esos lugares y en el que todos creen sin remedio.

Predomina así cierto irracionalismo legendario que envuelve la narración y la condiciona semánticamente. Es decir, que a la explicación narrativa realista se le añaden el coro de interpretaciones irracionales, guiadas por la superstición y el determinismo de la tierra, de tal manera que la envuelven y parece que se convierten en desenlace lo que a primera vista resulta causa del trágico fin del hermoso pescador²⁹.

Por otro lado, para conseguir este aire de mito, se sirve Cernuda de la intensificación de los personajes, de su carácter, representantes ahora de las fuerzas primigenias, condición primordial de todo mito: la hermosura ideal de Aire, los celos de Olvido, el deseo de Guitarra, la fuerza genésica de la superstición en Petunia. Y don Mister, que representa la fuerza intelectual, se siente dominado instantáneamente por la atracción magnética de estos poderes.

El indolente, así leído, como leyenda, como mito, vendría a ilustrar una vez más aspectos íntimos de las convicciones de Cernuda: por todo el relato se presenta el conflicto entre la realidad y el deseo, la apariencia engañosa y la actitud indolente, el problema del tiempo, el hedonismo y la exaltación de la hermosura física. Parece que Cernuda ha dignificado sus impresiones y en lugar de ir a beber en exclusiva en los mitos clásicos, como en otras ocasiones (Apolo y Dafne, Marsias, etc.) ha compuesto ahora una narración simbólica trascendiendo el ambiente andaluz con la recreación legendaria. El relato, independientemente de su calidad de prosa poética, parece cobrar unidad y coherencia si se lo lee desde este punto de vista.

Pero hay que dar un paso más y ver si resiste un análisis puramente narrativo. Comencemos por su estructura. Cernuda ha dividido el relato en cuatro partes: 1) págs. 189-197. Presentación del pueblo andaluz. Presentación de don Mister. Primeras conversaciones con el narrador. Inicio del relato del inglés. 2) págs. 198-208. Antecedentes de la

²⁹ La explicación última que se nos da –Aire muere víctima de los celos de Olvido– deja demasiados cabos sueltos para que pueda satisfacer totalmente: la creencia del pueblo, la actitud de Petunia y el inglés y las mismas declaraciones del narrador no hacen sino aumentar esta atmósfera mítica de vaguedad, al proyectar sobre la justificación racional y plenamente humana las vicisitudes legendarias que rodean el crimen pasional de Guitarra y Olvido.

historia. Encuentro y amistad con Aire. Proyecto de rescatar la estatua con Guitarra. 3) págs. 208-216. Interrupción del narrador. Entrada en el relato de Olvido. Escena del balcón entre Olvido y Petunia, escuchadas por el inglés. 4) págs. 216-227. La fiesta popular. Guitarra y Olvido, juntos. Advertencia de Petunia a don Mister. Desenlace fatal y últimas reflexiones de don Mister.

Como puede verse fácilmente, las partes en que Cernuda ha estructurado su narración no son caprichosas, pero dentro de ellas se pueden distinguir apartados claramente separables: en la primera existe una clara diferencia entre la presentación general del narrador, surcada de sus propias reflexiones y notas costumbristas (el apodo andaluz a las gentes, consideraciones sobre su elegancia, etc.) y los inicios del diálogo entre éste y don Mister, entre los cuales el narrador va entresacando datos de la vida del inglés.

Claramente se diferencian también en la segunda parte los antecedentes de la historia que relata don Mister y el inicio del conflicto, con la aparición de Guitarra.

La tercera parte sí que forma un bloque compacto cuyo centro es Olvido, pese a que se inicia con unas palabras entre el narrador y el inglés («Me pareció que don Mister debía estar fatigado y le pedía que hiciera un alto en su relato», pág. 208), porque éstas funcionan más bien como una llamada de atención que destaque el carácter distinto de este capítulo frente a los anteriores.

En la cuarta parte, lógicamente, nada o muy poco tiene que ver la evocación de la fiesta popular, que Cernuda pudo añadir a su versión original de 1929, con el desenlace del relato pues, si es verdad que éste tiene como marco aquella, sin embargo, la recreación de la fiesta popular está configurada de una manera inorgánica, no funcional para el relato.

En suma, la narración puede estructurarse en cuatro partes: Presentación / antecedentes e inicio del conflicto / conflicto / desenlace.

Lo que ocurre es que se dan graves fallos como narración o como generalmente se entiende ésta. Los personajes no están bien trazados y el detallismo psicológico de estirpe proustiana sólo está aplicado secundariamente, ya que casi todos los protagonistas aparecen de una vez, resultando sus rasgos nítidos en puro esquematismo porque los personajes casi se convierten en figuras poéticas, difuminando su carácter, algo imprescindible en cualquier relato.

Por otra parte, como observa Valender³⁰, se produce un desequilibrio estructural y un fracaso en el intento de objetivación al no diferenciar con claridad al narrador (Cernuda) y a don Mister. Hay partes sin función que de la misma manera que están en el cuento podrían no estarlo (reflexiones del narrador, evocación de la fiesta popular, descripciones gratuitas, etc.) sin que de ningún modo se alterase la trama. Hay demasiados cabos sueltos en la historia (nada se sabe de la estatua, si la narración de Guitarra es auténtica o no, etc.) y esto conduce al lector a utilizar la imaginación para enlazar las distintas partes con

³⁰ VALENDER, *op. cit.* pág. 44.

relaciones que no se unen con claridad, lo cual si desde un punto de vista narrativo puede ser grave y hasta erróneo, desde un punto de vista de la sugerencia de la evocación y del marco legendario es acertado, probablemente. Es decir, lo que *El indolente* pierde en rigor constructivo y perfección narrativa lo gana en coherencia legendaria, en sugerencia mítica.

Leído como fábula, es comprensible, y creo que aquí se equivoca Valender, el descuido de la verosimilitud, sustituida por el ambiente de misterio³¹, capaz de añadir un significado simbólico (la defensa de un ideal de vida) a la narración literal. *El indolente* no queda por esto mismo como letra muerta, ya que va envuelto, de manera poética, por el aire de la sugestión.

En 1929, como habrá quedado puesto de manifiesto con este análisis, Cernuda escribía narraciones simbólicas en las que defendía, con un lenguaje sencillo y natural (lejos de las incoherencias y distorsiones sintácticas e irracionalismos de los surrealistas) un ideal de vida engarzado con su problemática personal. Pero en 1929 el autor sevillano escribía también los poemas surrealistas de *Un río, un amor*, alejados completamente, a primera vista, de todo simbolismo transparente y de la sencillez de la lengua cotidiana. ¿Es que en Cernuda estaban luchando en estos años dos tradiciones literarias contrapuestas y de ahí sus contradicciones? ¿O es, más bien, que el autor sevillano aborda sus diferentes problemas personales con las estéticas más adecuadas a cada una de ellas?

Valender trata de solucionar el problema observando la persistencia de influjo de Gide que se da tanto en esta narración como en sus poemas surrealistas y escribe estas líneas que es preciso reproducir por extenso:

La influencia de Gide parece que fue extensa y continua a lo largo del período surrealista de Cernuda (1929-1931) (...). Ciertamente, lejos de estar en contradicción con las intenciones literarias de Cernuda por estas fechas, *El indolente* da una indicación muy clara de lo que Cernuda quería decir, en términos más oblicuos, a lo largo de su período surrealista³².

Cernuda, pese a todas las diferencias estéticas, sí que parece reflejar un ideal de vida similar en ambos grupos de obras. La temática del rechazo de una sociedad determinada y la comunión con la naturaleza son dos de sus elementos comunes. Así describe don Mister la transformación profunda de su ser en contacto con la naturaleza: «Me parecía que acababa de nacer, no inconsciente e inútil como nace el hombre, sino crecido y fuerte, lleno de deseos y con manos aptas para dar forma a los deseos» (pág. 199).

La subversión y la protesta son también rasgos típicos de la poesía surrealista de Cernuda, como ocurre en «¿Son todos felices?» de *Un río, un amor*, donde puede leerse: «Abajo pues la virtud, el orden, la miseria» (pág. 61) y, generalmente, en este libro y en

³¹ No se me escapan ciertas notas costumbristas del relato, incongruentes por completo con este propósito deliberado del autor.

³² VALENDER, *op. cit.* págs. 43-44.

Los placeres prohibidos, van emparejados con el deseo de un mundo ideal en comunión con la naturaleza³³, cercano al descrito en *El indolente*.

Comparten también el tema de la exaltación física juvenil y las reflexiones sobre el tiempo y otra serie de temas menores como el uso del mar como símbolo plurisignificativo. No es extraño que el surrealismo de Cernuda tenga una serie de peculiaridades, como la no inteligibilidad y la base consciente de sus imágenes³⁴ que entrañan paralelismos con características básicas de *El indolente*, tal el ambiente de sugerencia, prácticamente idéntico en la narración y en sus poemas surrealistas, de *Un río, un amor*, sobre todo.

Sin embargo, el empleo de estéticas diferentes conlleva indudablemente cosmovisiones diferentes y es a su conciliación a lo que en el fondo tendía Cernuda en estos años y lo que explica algunas de sus contradicciones. Porque eran difícilmente emparejables la indolencia querida por el poeta a lo largo de toda su vida y obra con el irreprimible ambiente de vitalidad surrealista que se desprende de la exaltación de algunos de los poemas de *Los placeres prohibidos*, sobre todo. Y, de la misma forma, el caos emocional ante la pérdida de un amor que reflejan los poemas de *Un río, un amor* y que se expresa con una sintaxis distorsionada que pretende destacar el contenido emocional con la destrucción del discurso o la visión caótica muy poco parecen tener que ver con la serenidad expresiva y conceptual que se respira en *El indolente*.

Quizás la explicación última esté en la consideración de que el ambiente de hastío que se observa en el epistolario de esta época de Cernuda empujaba al autor sevillano por igual a la ensoñación y al mito, a la evasión que enlazaba con fibras de temperamento esenciales en Cernuda (caso de *El indolente*) como a la destrucción y la protesta o la expresión de su angustia y desesperación con la imaginería y las técnicas surrealistas. Y si la primera es fundamental para entender la obra de Cernuda, la intensidad de la huella surrealista en la cosmovisión cernudiana se manifiesta en su persistencia posterior en *La realidad y el deseo*. El Cernuda de 1929, el que escribe *El indolente* y *Un río, un amor*, en definitiva, cultiva dos tendencias estéticas que enriquecen su obra y la proyectan en el futuro.

³³ HARRIS, (1973), págs. 33 y ss.

³⁴ Vid. D. Harris, «Ejemplo de fidelidad poética: el superrealismo de Luis Cernuda», *La Caña Gris* (1962) págs. 102-108.