



Gonzalo Sobejano

**Alcances de la descripción estilística
(Luis Cernuda: «Nocturno Yanqui»)**

University of Pennsylvania

Luis Cernuda, «Nocturno Yanqui»

(La realidad y el deseo: X, Con las horas contadas, 1959-1956)

(I. Espacio)

1La lámpara y la cortina
Al pueblo en su sombra excluyen.

Sueña ahora,
Si puedes, si te contentas
Con sueños, cuando te faltan
Realidades. / (1)

2Estás aquí, de regreso
Del mundo, ayer vivo, hoy
Cuerpo en pena,
Esperando locamente,
Alrededor tuyo, amigos
Y sus voces. / (2)

3Callas y escuchas. No. Nada
Oyes, excepto tu sangre,
Su latido
Incansable, temeroso;
Y atención prestas a otra
Cosa inquieta. / (3)

4Es la madera, que cruje;
Es el radiador, que silba.
Un bostezo
Pausa. Y el reloj consultas:
Todavía temprano para
Acostarte. / (4)

5Tomas un libro. Mas piensas
Que has leído demasiado
Con los ojos,
Y a tus años la lectura
Mejor es recuerdo de unos
Libros viejos. / (5)
Pero con nuevo sentido.

(II. Tiempo)

6¿Qué hacer? Porque tiempo hay.
Es temprano.
Todo el invierno te espera,
Y la primavera entonces. Tiempo tienes. / (6)

7¿Mucho? ¿Cuánto? ¿Y hasta cuándo
El tiempo al hombre le dura?
«No, que es tarde,
Es tarde», repite alguno
Dentro de ti, que no eres
Y suspiras. / (7)

8La vida en tiempo se vive,
Tu eternidad es ahora,
Porque luego
No habrá tiempo para nada
Tuyo. Gana tiempo.
¿Y cuándo?

9Alguien dijo: / (8)
«El tiempo y yo para otros
Dos»1. ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores
De mañana? Mas tus lectores, si nacen,
Y tu tiempo, no coinciden.
Estás solo. / (9)
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

10 Remordimiento.
Fuiste joven,
Pero nunca lo supiste
Hasta hoy que el ave ha huido
De tu mano. / (10)

11La mocedad dentro duele,
Tú su presa vengadora,
Conociendo
Que, pues no le va esta cara
Ni el pelo blanco, es inútil
Por tardía. / (11)

(III. Trabajo)

12El trabajo alivia a otros
De lo que no tiene cura,
Según dicen.
¿Cuántos años ahora tienes

De trabajo? ¿Veinte y pico
Mal contados? / (12)

13Trabajo fue que no compra
Para ti la independencia
Relativa.
A otro menester el mundo,
Generoso como siempre,
Te demanda. / (13)

14Y profesas pues, ganando
Tu vida, no con esfuerzo,
Con fastidio.
Nadie enseña lo que importa,
Que eso ha de aprenderlo el hombre
Por sí solo. / (14)

(IV. Ideal)

15Lo mejor que has sido, diste,
Lo mejor de tu existencia,
A una sombra:
Al afán de hacerte digno,
Al deseo de excederte,
Esperando. / (15)
Siempre mañana otro día
Que, aunque tarde, justifique
Tu pretexto.

16Cierto que tú te esforzaste
Por sino y amor de una
Criatura,
Mito moceril, buscando
Desde siempre, y al servirla,
Ser quien eres. / (16)

17Y al que eras le has hallado.
¿Mas es la verdad del hombre
Para él solo,
Como un inútil secreto?
Por qué no poner la vida
A otra cosa? / (17)

18 Quien eres, tu vida era;
Uno sin otro no sois.
Tú lo sabes.
Y es fuerza seguir, entonces,
Aun el miraje perdido,
Hasta el día / (18)
Que la historia se termine,
Para ti al menos.

(V. Soledad)

19 Y piensas
Que así vuelves
Donde estabas al comienzo
Del soliloquio: contigo
Y sin nadie. / (19)

20 Mata la luz, y a la cama. / (20)

Llamo descripción estilística a la exposición de aquello que distingue y caracteriza un texto en cualquiera de los elementos que lo constituyen: actitud, tema, estructura y lenguaje. Pero, de acuerdo con la acepción más restringida de estilística, me refiero principalmente al lenguaje, por creer que lo diferencial de la obra literaria es la primacía de la función poética: el hecho de que el mensaje llame la atención primariamente hacia la forma en que aparece expresado en palabra.

Todo método aspira a la integridad, y por tanto, no hay que excluir de antemano ninguno de los que se ofrezcan. Pero a mi juicio la descripción estilística es la operación primera e indispensable, sin la cual toda comprensión valorativa carecería de fundamento propiamente literario. Mostrar hasta dónde alcanza la descripción de los rasgos de lenguaje de un texto, es el propósito, adrede experimental, de este examen, cuya justificación es para mí, como la de cualquier intento de conocimiento, la

curiosidad intelectual.

El texto seleccionado es «Nocturno yanqui» de Luis Cernuda. Admiro a este poeta desde que leí su obra en 1948, y admiro este poema desde que lo leí en 1959. De esa admiración arranca la curiosidad.

»Nocturno yanqui», es decir, poema que tiene por ámbito temporal la noche y por ámbito espacial el Norte de Estados Unidos. Esperamos que, como «nocturno», el poema nos haga percibir la noche, y así es. Esperamos que, como «yanqui», nos haga percibir la Norteamérica más nórdica, y no es así, pues apenas un sustantivo, «radiador», demanda una orientación al Norte. «Yanqui» constituiría, pues, dentro del título en relación con lo titulado, una reticencia: se anuncia algo, y no se explícita.

Pasando a lo titulado, surge el primer problema. Quiero describir lo distinto y característico del texto, pero ¿cómo hacerlo en absoluto, sin comparación con otra cosa? ¿Distinto de qué? ¿Característico respecto a qué? No cabe comparar el texto con otro hasta no conocer aquél en sí mismo, único modo de encontrarle después parangones adecuados. Compararlo con un ideal de «Nocturno yanqui» que pudiera yo tener en mi conciencia, es tan desaconsejable como si pretendiese conocer yo a otra persona comparándola conmigo o con una persona ideal producto de mi fantasía: sería la mejor manera de no conocerla. Se impone, pues, primeramente, comparar el texto consigo mismo. Si puedo conocer a una persona estableciendo relaciones entre lo que dice y lo que hace, entre la expresión de sus ojos y el tono de su voz, entre lo que promete y lo que cumple, entre sus ademanes y su modo de vestir, etc., podré también llegar a caracterizar un texto comparando entre sí sus elementos -actitud, tema, estructura, lenguaje- y comparando, para cada uno de éstos, los cambios, los motivos, las partes, los contrastes que a lo largo del texto se revelen. Sólo después de esta inmanente comparación será lícito pasar a otros modos de comparación trascendente.

Para orientarse en la percepción del texto, como para orientarse en la trama de la existencia, parece necesario reconocer con precisión las tres categorías que conforman el mundo: el espacio, el tiempo, y la relación sujeto-objeto; distinguiendo primero la estructura o disposición espacial, temporal y transitiva que adopta el tema desde la actitud, y describiendo en seguida la expresión lingüística en la cual reside la eficacia poética. Acometer la descripción del lenguaje sin haber entendido -aunque sea provisionalmente- la disposición que presenta el tema desde la actitud, va contra la naturaleza racional del hombre.

El poema se presenta repartido exteriormente en veinte estrofas, once de las cuales (1-4, 7, 11-14, 16 y 17) son sextetos octosílabos de pie quebrado, y las restantes sextetos irregulares por defecto o por exceso, salvo la última que es un verso único. Si restituimos a su lugar canónico los defectos y excesos, obtenemos también veinte estrofas, todas ellas sextetos regulares, menos la estrofa 15 que constaría de un sexteto más la mitad de otro, y la 20, constituida por el mencionado verso único. Todos los versos son blancos.

Esta estructura externa, con su tensión entre el canon estrófico y la irregularidad que introducen las pausas interestróficas efectivas ¿responde a una realidad semántica determinante? Sólo podrá responderse después de reconocer la estructura interna, la articulación del

pensamiento según el espacio, el tiempo y la relación.

Indicaciones espaciales, referidas a un lugar muy concreto, son «lámpara», «cortina», «pueblo», «aquí, de regreso / Del mundo», «madera», «radiador», «reloj», «un libro». Desde la estrofa 6 cesan, y sólo se vuelve a hallar una, «la cama», como última palabra de la composición entera.

Las indicaciones temporales no faltan de principio a fin. El tiempo verbal dominante es el presente: de indicativo en todas las estrofas menos la última; de imperativo en «Sueña ahora» (1), «Gana tiempo» (8) y «Mata la luz» (20), y de subjuntivo en las estrofas 15 y 18. No obstante la ubicuidad del presente, hay numerosas incursiones en el pasado: «has leído» (5), «Alguien dijo» (9), «Fuiste joven» y «ha huido» (10), «Trabajo fue» (13), «Lo mejor que has sido, diste» (15), «te esforzaste» (16), «Al que eras, le has hallado» (17), «tu vida era» (18), «Donde estabas» (19); pero sólo hay dos incursiones en el futuro: «No habrá tiempo» (8), y «eso ha de aprenderlo el hombre» (14). El presente, pues, domina la composición y, frente a él, sólo el pasado adquiere relieve desde la estrofa 5, aquella en que terminan las indicaciones espaciales. Tal comprobación parece cobrar mayor importancia porque las primeras cinco estrofas, tan llenas de indicios de espacio, no ponen de manifiesto la temporalidad tanto como las estrofas 6 a 11, en las que se da una acumulación de índices temporales: «tiempo hay», «temprano», «invierno», «primavera», «Tiempo tienes», «¿... hasta cuándo / El tiempo al hombre le dura?», «es tarde», «La vida en tiempo se vive», «Tu eternidad es ahora», «Porque luego / No habrá tiempo», «Gana tiempo», «El tiempo y yo», «tu tiempo», «Frente al tiempo», «Fuiste joven», «nunca lo supiste / Hasta hoy», «mocedad», «tardía». No desaparecen tales índices en las estrofas siguientes, pero se enrarecen bastante.

En cuanto a la relación. A partir de los versos tres y cuatro de la estrofa primera el lector percibe que no hay más que dos sujetos: la voz que habla (jamás designada por «yo» ni por la desinencia de primera persona verbal) y «tú», cuya presencia consta en todas las estrofas, una por una. La ausencia de cualquier signo de yo emisor, y la omnipresencia del tú receptor, muestran su igualdad: este tú es yo. Se trata de un monólogo autorreflexivo, de un autodiálogo. Si surge otro portador de elocución independiente, es un sujeto indefinido: «repite alguno» (7), «Alguien dijo» (9), y «Según dicen» (12).

Pero si ese sujeto único no se relaciona con otros sujetos, se relaciona con objetos. En las cinco primeras estrofas, aparece referido a los objetos de significación espacial ya mencionados, más los «sueños» y las «realidades», ciertos «amigos» no presentes, el latido de la propia «sangre» y unos «libros viejos». Entre la estrofa 6 y 11 -ya queda dicho- es el tiempo el objeto tenazmente aludido o nombrado. Desde la primera palabra de la estrofa 12 se impone como término de referencia el trabajo: «El trabajo alivia a otros», «¿Cuántos años.../De trabajo...?», «Trabajo fue que no compra», «A otro menester», «Y profesas pues». Con la estrofa 15 se abandona esa referencia y empieza a notarse otra que podría llamarse el ideal: «Lo mejor que has sido», «hacerte digno», «excederte», «sino y amor», «Mito moceril», «Ser quien eres», «la verdad del hombre», «Quien eres». Son expresiones que remiten a aquello que mueve al ser a realizarse auténticamente.

Consideraríamos, según esto, el poema, articulado en una estructura en que lo decisivo es la relación del sujeto único hacia los términos siguientes: I. Espacio que hace sentir la soledad (estrofas 1-5), II. Tiempo que hace sentir el fracaso (6-11), III. Trabajo que hace sentir el fracaso (12-14), IV. Ideal que hace sentir la soledad (15-18), y V. Soledad (19-20).

Este esquema del proceso señala ya los temas: soledad en el espacio, fracaso en el tiempo, fracaso al cabo del trabajo, soledad al cabo del esfuerzo por un ideal, y anegación en la soledad de la sombra.

Unitariamente: Recapitulación, desde la soledad nocturna, de una vida estrechada por un espacio sin estímulos, próxima a la consumación de su tiempo histórico, insatisfecha de su trabajo, y convencida de que su esfuerzo hacia un ideal no ha trascendido fuera de sí.

La actitud que parece dar unidad al discurso es una actitud de meditación autospectiva, cuyo acento elegíaco ofrece los siguientes cambios: 1, carencia de realidad; 2, penitente espera; 3, temor; 4, aburrimiento; 5, desatención; 6, falsa confianza en el tiempo; 7, duda acerca de esa confianza; 8, apremio del tiempo; 9, insatisfacción con la propia vida; 10, remordimiento; 11, sensación de mocedad tardía; 12-15, precariedad y fastidio; 15, afán no justificado; 16, esfuerzo por ser auténtico; 17, logro de autenticidad pero sin trascendencia; 18, aceptación de la autenticidad no trascendente; 19, retorno a la soledad inicial, y 20, anegación de la conciencia en la oscuridad.

Vista así la estructura interna, ¿se corresponde con ella la estructura externa caracterizada por el desajuste entre las veinte estrofas canónicas y las veinte efectivas?

El primer desajuste aparece entre las estrofas 5 y 6, al pasar del tema espacio al tema tiempo. Mientras dura la comprobación del contorno vacío de estímulos reales, la rigidez del canon se mantiene: forma fija para contenido yerto. «¿Qué hacer?», es la primera pregunta de un poema sembrado de preguntas. Y sobreviene entonces el sentimiento del tiempo personal, con dudas, sospechas y preocupaciones; la forma fija empieza a ceder a la libertad de una digresión vuelta hacia lo que el sujeto ve que ha sido, pudo ser, y es. El segundo desajuste está entre las estrofas 8 y 9, aquella terminada en una pregunta («¿Y cuándo?»), y ésta iniciada con una cita («Alguien dijo»). Entre la estrofa 9 y la 10 se produce el tercer desajuste, en un momento psíquico de extremo pesar: «...vida / Sin vivir»-«Remordimiento». En la estrofa 11 se recobra la regularidad, mantenida a lo largo de las tres siguientes, relativas al trabajo: con la visión de éste como supuesto alivio y menester fastidioso concuerda la observancia del molde. Cuando aparece el cuarto desajuste es cuando ha surgido el cuarto tema, el ideal, que con su dilatación semántica (el «deseo de excederte, / Esperando / Siempre mañana otro día / Que, aunque tarde, justifique / Tu pretexto») trae consigo el alargamiento de la estrofa, la mayor anomalía en todo el poema, ya que no hay modo de insertar los tres versos últimos en ningún sexteto canónico. La presunta satisfacción de haber servido fielmente al ideal regulariza de nuevo el molde en las estrofas 16 y 17. Pero la 18 se desequilibra otra vez por alargamiento: al ideal que se cree cumplido le falta la trascendencia hacia los otros, y el razonamiento viene a parar en la comprobación brusca

de la soledad, produciéndose así el quinto desajuste: un desequilibrio que va a acabar y acaba de hecho en el abrupto verso último, «Mata la luz, y a la cama», cuyo prosaísmo extingue, como un pistoletazo, la luz de la conciencia que la «lámpara» del verso primero del poema había encendido. Hasta aquí el análisis se ha apoyado principalmente en la forma del contenido, sin que haya sido necesario recurrir a una previa intuición de fenómenos expresivos parciales, como proponía Leo Spitzer, ni a una previa intuición totalizadora, como postulaba Dámaso Alonso². En palabras de Fernando Lázaro Carreter: «el estudio del lenguaje literario ha conquistado su derecho a ser objetivo y autónomo, es decir, a contar con una descripción independiente de intuiciones críticas previas, y que no tenga como única finalidad confirmarlas; por el contrario, esa descripción puede promover observaciones literarias no alcanzables por mera intuición»³. Esto quizá quede más claro al examinar ahora, por el mismo criterio experimental e inductivo, la forma de la expresión. Puede hacerse esta descripción del lenguaje siguiendo de izquierda a derecha las líneas escritas, verso por verso, estrofa por estrofa, parte por parte. Puede hacerse también apreciando los rasgos estilísticos sobre cada uno de los estratos del lenguaje: métrico, fónico, sintáctico, semántico, y figurativo o retórico. Adopto esta segunda vía para dar mayor variedad al análisis.

Lo decisivo en una descripción estilística inmanente es detectar los hechos de lenguaje que parecen dotar al texto de una fisonomía peculiar, y un buen criterio para ello es el propuesto por Michael Riffaterre: el contexto estilístico, definido como «un pattern rompu par un élément imprevisible»⁴. El procedimiento de estilo es 'contexto/contraste', ya se trate de contexto mínimo inmediato o de contexto periférico mediato. Por ejemplo, en la estrofa primera sería rasgo estilístico la repetición de la prótasis condicional: «Si puedes, si te contentas», donde «Si puedes» funcionaría como microcontexto junto al cual se destaca, y sólo gracias a él, la repetición «si te contentas», relativamente imprevisible dentro de ese diseño, pero que obtiene una especie de previsibilidad característica dentro del diseño mayor del poema, ya que esa repetición de un mismo miembro sintáctico se encuentra varias veces: «tu sangre, / Su latido / Incansable, temeroso», «Es la madera, que cruje; / Es el radiador, que silba», «es tarde, / Es tarde», «¿Cuáles dos? ¿Dos lectores...?», «¿Cuántos años...? / ¿Veinte y pico...?», «Al afán de hacerte digno, / Al deseo de excederte». Podría hablarse entonces de la propensión general a duplicar una función sintáctica equivalente; procedimiento de insistencia (doble, no múltiple, y, por tanto, no oratoria) que concuerda con el tono comprobatorio-inquisitivo del soliloquio.

Pongamos, pues, de relieve el lenguaje del texto según los estratos indicados.

Del aspecto métrico se ha dicho ya que los sextetos regulares sufren cinco desajustes en momentos de tensión muy marcada. Lo mismo ocurre entre versos: «si te contentas / Con sueños, cuando te faltan / Realidades», etc. El encabalgamiento, no sólo entre estrofas sino también entre versos, es una característica permanente en «Nocturno yanqui».

No es éste un poema que ofrezca efectos fónicos abundantes. La ausencia de rima y el uso de octosílabos y cuatr sílabos (medidas normales de los

grupos fónicos del castellano hablado) imponen una evidente proximidad al habla ordinaria, reforzada porque los encabalgamientos, y a menudo también las pausas fuertes en el interior del verso («Callas y escuchas. No. Nada / Oyes», etc.), tienden a hacer poco perceptibles las unidades métricas. Lenguaje, pues, de ritmo casi prosano, en el que apenas puede descubrirse otro simbolismo fónico que no sea ese regateo parcial del compás previsible en favor de la expansión o contracción momentáneas del discurso. Hay, claro, algún caso de onomatopeya: la madera que «cruje», el radiador que «silba». La sinéresis «Todavía temprano para» apoyaría el malestar de la comprobación, y en el hiato «para / Acostarte» se haría audible el «bostezo» nombrado en esa misma estrofa cuarta.

Respecto al estrato sintáctico ya se han hecho algunas observaciones. El poema es un autodiálogo formulado en el presente de indicativo de la constatación, al que sirven de hitos orientadores, casi equidistantes, los tres imperativos: «Sueña ahora», irónico, que abre la contemplación de un espacio solitario; «Gana tiempo», urgente, que centra el examen de un pasado insatisfactorio y de un presente sin proyección hacia fuera; y, en fin, «Mata la luz», imperativo cortante que ahoga el monólogo en la mudez de la inconsciencia. Los desajustes ya señalados en estrofas y versos testimonian la preponderancia del ritmo semántico, propio de la prosa, según Northrop Frye⁵, sobre el ritmo lírico de la asociación.

Puede añadirse ahora que en este poema la frase yuxtapuesta o coordinada predomina con mucho sobre la subordinación. Es una sintaxis de segmentos sueltos («Un bostezo. / Pausa. Y el reloj consultas») o levemente coordinados («Tomas un libro. Mas piensas...»); rara es, en cambio, la frase de largo desenvolvimiento (por ejemplo, la estrofa 15, aquella precisamente que alarga el sexteto con tres versos no compensables). Tal cosa está en armonía con el tono meditativo de este soliloquio, en el que no hay una sola exclamación, pero que aparece salpicado de preguntas, no retóricas, sino lógicas, puntualizadoras, decisivas: «¿Qué hacer?», «¿Mucho? ¿Cuánto? ¿Y hasta cuándo...?», «¿Y cuándo?», «¿Cuáles dos? ¿Dos lectores...?», «¿Cuántos años ahora tienes / De trabajo? ¿Veinte y pico...?», «Mas es la verdad del hombre...?», «¿Por qué no poner la vida / A otra cosa?». Son preguntas respondidas por el propio sujeto de alguna manera, sea con simples constataciones, por medio de la indefinida voz de alguien, o por adversación explícita o implícita.

Por su repetición o por su rareza llaman la atención otros rasgos sintácticos. Por su repetición se destacan: el uso del presente comprobativo («estás», «callas y escuchas», «consultas», etc.); las interrogaciones breves, según se ha indicado; las frases elípticas («Un bostezo. / Pausa», «Todavía temprano para / Acostarte», «¿Mucho? ¿Cuánto?», «¿Cuáles dos...?», «Remordimiento»), y los comienzos copulativos que van agregando espaciadamente unidad tras unidad a un pensar entrecortado: «Y atención prestas», «Y el reloj consultas», «¿Y hasta cuándo...?», «Y suspiras», «¿Y cuándo?», «Y profesas pues», «Y al que eras le has hallado», «Y piensas / Que así vuelves». Presente comprobativo, interrogaciones breves, frases elípticas y comienzos copulativos actúan en común como signos de un ahora sin después: la acción está produciéndose en este momento, las preguntas plantean incógnitas no resueltas, las frases elípticas carecen de marca temporal, agregar un

sumando más a lo que se ha dicho puede hacerse una y otra y otra vez. Por su rareza llaman la atención dos cláusulas absolutas: «Tú su presa vengadora» (11), o sea, 'siendo tú su presa vengadora', y «Aun el miraje perdido» (18), es decir, 'aun habiendo perdido ya el espejismo que te atraía'. Tales cláusulas no son sino nuevos modos de elipsis; pero, como propias de la lengua escrita, discrepan ligeramente del carácter coloquial que distingue al poema.

Finalmente, el plano semántico y el figurativo.

Describir el léxico de un texto, desde el punto de vista del estilo, es exponer lo distintivo de su vocabulario, cosa que sólo puede hacerse atendiendo de nuevo a la repetición o a la rareza. En cuanto a lo primero, basta notar la frecuencia con que términos idénticos, o pertenecientes a un mismo campo nocional, aparecen. En la estrofa 3 hallamos contiguos los términos «No. Nada»; en la 8, «No habrá tiempo para nada»; en la 10, «Pero nunca lo supiste»; en la 14, «Nadie enseña lo que importa»; en la 19, «contigo / Y sin nadie», términos todos de negatividad, a los que pueden agregarse, como afines, muchas fórmulas interrogativas, y otras expresiones de indeterminación: «otra / Cosa inquieta» (3), «A otra cosa» (17), «alguno / Dentro de ti» (7), «Alguien dijo» (9), «Según dicen» (12), y «sombra» (15), «mito» (16) y «miraje» (18). Junto a estos síntomas de la insuficiencia (negatividad, interrogación, indeterminación) hay que ponderar la abundancia, y a veces la repetición literal, de los síntomas de la temporalidad: la palabra «tiempo» figura, entre las estrofas 6 y 9, ocho veces, y el motivo 'temprano-tarde' se hace dramático en las estrofas 4a 11 e incluso después: «Esperando / Siempre mañana otro día / Que, aunque tarde, justifique / Tu pretexto» (15). Insuficiencia y temporalidad serían así los campos semánticos dominantes.

Desde el punto de vista de la rareza, la comparación oportuna se entabla con el inmediato contexto, pero también con el tono general deducido de la observación del texto entero. «La lámpara y la cortina / Al pueblo en su sombra excluyen» forma un enunciado en que llama mi atención «excluyen» en contraste con «sombra», que haría prever más fácilmente 'ocultan' o 'encubren': «excluyen» trae una intensa connotación de apartamiento previo y sin remedio. Parecidamente, en «cuerpo en pena» (2) se siente que lo previsible ('alma en pena') ha sido objeto de una sustitución, produciéndose así una ruptura de cliché: «cuerpo en pena».

Se ha reconocido ya en el poema una proximidad de tono a la lengua prosaria, incluso prosaica en giros como «Tomas un libro», «¿Veinte y pico...?», «a la cama». Dentro de ese tono general desentonan por raras, según mi horizonte de previsión, además de las cláusulas absolutas (fenómeno sintáctico), otros fenómenos de orden léxico: «Tomas un libro. Mas piensas» (5), «¿Dos lectores / De mañana? / Mas tus lectores...» (9). La conjunción «mas», a diferencia de 'pero', es de empleo exclusivamente literario, jamás presente en el castellano hablado. También insólitos en la lengua hablada son los vocablos «moceril» (16) y «miraje» (18), este último un galicismo que ni aun en la lengua literaria ha encontrado aceptación. Concluiríamos, ante esto, que el léxico de «Nocturno yanqui» está muy cerca de la lengua hablada pero contiene algunas expresiones extrañas a ella, que producen un cierto enfriamiento.

Pasando al plano figurativo, notamos primero tres casos de ironía: «Sueña

ahora, / Si puedes» (1), exhortación a lo que se sabe de antemano imposible; «El tiempo y yo para otros / Dos'. ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores / De mañana?» (9), donde la cita, cuyo sentido es que con ayuda del tiempo yo soy capaz de luchar contra dos adversarios mancomunados y vencerlos, se utiliza con un matiz de sarcasmo aplicándola a dos destinatarios futuros, irrisorio y tardío resultado de un trabajo poético que consumió una vida entera; y, finalmente, «A otro menester el mundo, / Generoso como siempre, / Te demanda» (13), es decir, 'mezquino como siempre'.

Notaremos en seguida la escasez y palidez de las metáforas: «el ave ha huido / De tu mano» (10), por 'la juventud,' es figura modestísima de procedencia proverbial (más vale pájaro en mano); «Tú su presa vengadora» (11) es también metáfora venatoria, pero menos sensorial que la anterior: del sujeto ha querido apoderarse la juventud a destiempo, como en venganza de no haber sido él consciente de esa juventud cuando de hecho la tuvo. Parecido sello de abstracción, en «una sombra» (15), metáfora del afán o deseo; en «mito moceril» (16), y en «el miraje perdido» (18), donde el tenor implícito quizá sea 'aquello que se creyó poder ser'. Levemente metafórica es la expresión «poner la vida / A otra cosa» (17): arriesgarla como se arriesga la fortuna en una apuesta. Pocas metáforas, por tanto, y tenues: sea por triviales (el ave en la mano), por lexicalizadas (ser presa de algo, poner la vida a algo), o por semiabstractas (sombra, mito, miraje). Parquedad metafórica que no sorprende en un texto de tono hablado y contenido meditativo.

En cambio, no son escasas las figuras de contigüidad en «Nocturno yanqui». Hay expresiones sinecdóquicas de la parte en vez del todo: «cuerpo en pena», «amigos / Y sus voces», el «latido / Incansable, temeroso» de la sangre, «has leído demasiado / Con los ojos», «no le va esta cara / Ni el pelo blanco», expresiones que destacan aquellos aspectos en que más condensadamente se acentúan los valores humanos: voces de los amigos que faltan pues falta la comunicación; cuerpo en pena porque el sujeto se siente como materia abandonada; latido de la sangre en juego con crujido de la madera o silbido del radiador; lectura hecha no con toda la conciencia sino sólo con unos ojos fatigados; cara y pelo blanco que desdichan de la juventud interiormente sentida. Por otro lado, las sinédoques del todo en vez de la parte (que también las hay) remiten infaliblemente al espacio ajeno y al tiempo indefinido: «De regreso / Del mundo», «Todo el invierno te espera», «La mocedad dentro duele», «el mundo... / Te demanda», «Hasta el día / Que la historia se termine», a las que deben añadirse sinédoques de la materia en vez del objeto: «la madera, que cruje», y «mata la luz». Frente a la evocación por partes de la persona humana, entrevista en fragmentos de intensificado relieve, está la visión totalitaria-indistinta del tiempo, el mundo y la materia.

Temporalidad y espacialidad amenazantes frente a amenazada insuficiencia personal. Aunque el poema contiene expresiones de posible valor simbólico, ningún símbolo parece tan seguro como el de esa luz -la luz de la conciencia pensante- que aparece aludida en la primera palabra del texto («La lámpara...») y nombrada en el último verso («Mata la luz»).

Aquí puede darse por terminada una descripción suficiente del poema comparado consigo mismo. «Nocturno yanqui» es un poema en que un sujeto se dirige a sí propio como a un tú, en una noche (reticentemente

norteamericana), contemplando un espacio de soledad y un tiempo y un trabajo vanos, para cerciorarse luego del esfuerzo por él dedicado a un ideal, el cual, por no haber trascendido fuera de sí, le refiere de nuevo a la soledad inicial, cortada por la decisión de matar, con la luz, el raciocinio. Tal soliloquio está trazado desde una primordial actitud de fatal inmanencia. Entran en colisión el canon métrico elegido y la irregularidad por defecto o por exceso en momentos de cambio temático o desequilibrio interior. El lenguaje se distingue por su tono hablado y su escaso relieve fónico, por su sintaxis suelta de carácter meditativo-inquisitivo, por su insistencia semántica en la insuficiencia y la temporalidad, por cierto enfriamiento literario del tono coloquial, y por una imaginación más denotativa que transmutadora que pone de manifiesto la amenaza de un todo espacio-temporal respecto a la persona, vislumbrada en aspectos parciales.

Semejante tipo de descripción de un texto comparado consigo mismo puede cumplir la tarea primaria de distinguir, caracterizar, aclarar. Tratando de inducir los rasgos de su fisonomía, la conciencia descriptiva pone en movimiento al poema.

Pero no carecen de cierta razón quienes piensan que una descripción así constituye una especie de tautología que nos deja prisioneros del lenguaje y cerrados al mundo del autor y a nuestro mundo. Es entonces cuando se debe pasar a la comparación del texto en dos instancias: el circumtexto personal y el cultural. Ambas nos llevan del texto hacia fuera: hacia la persona del autor, su obra toda, la obra literaria de sus predecesores y contemporáneos, el sistema de modos y géneros literarios vigentes cuando se compuso el texto, el complejo de las artes en tiempo del autor y en el nuestro; el mundo económico, social y político suyo y de nosotros, y el movimiento general de la historia. De todas estas zonas concéntricas dos admiten todavía la descripción estilística del lenguaje: la obra total del autor, y las obras ajenas con las que el texto pueda fundadamente ponerse en relación directa. A este respecto, recordaré que el teórico ruso V. V. Vinogradov proponía, primeramente, el estudio «funcional e inmanente» del texto y de la obra entera de un autor como sistema individual y único de correlaciones estilísticas, y, en segundo lugar, el estudio «retrospectivo y proyectivo» de ese microcosmos «como uno de los eslabones en la cadena general de los estilos artísticos sucesivos»⁷. Más recientemente, el italiano Cesare Segre, después de reconocer que la descripción estilística «reactiva las diferencias y las oposiciones, las evocaciones y las conexiones entre las distintas partes de la obra: descubre de nuevo, en definitiva, el funcionamiento del sistema», añade que «el sistema estilístico de una obra puede ampliarse sin sufrir alteraciones en dos direcciones: la de los sistemas estilísticos de las demás obras del autor estudiado, y la de las anteriores fases de redacción de la obra misma» (si se cuenta, claro está, con tales fases)⁸.

Por vía de ejemplo apunto algunas conexiones entre «Nocturno yanqui» y La realidad y el deseo, colección completa de la obra en verso de Luis Cernuda⁹.

En esta colección sólo hay dos poemas que se titulen «nocturnos»: el «Nocturno entre las musarañas» (de Un río, un amor, 1929), donde un «cuerpo de piedra, cuerpo triste», sin saber donde ir ni donde volver,

anhela en vano la flor de los deseos cortados a raíz, y este «Nocturno yanqui», que expresa idéntica inmanencia sin efugio, pero no en el umbral de la vida, sino en su declinar. Ahora bien, poemas brotados de la soledad de la noche, aunque no se titulen «nocturnos», los hay en tanta profusión que puede considerarse una situación constante, en la poesía de Cernuda, esa soledad del hombre encerrado dentro de una habitación contemplando unos muros, una lámpara, un lecho, una ventana: ámbito que nunca es hogar, y casi siempre celda. Esta prisión de la noche está presente con mayor evidencia en los tres primeros libros, pero nunca desaparece del todo. En cuanto a «yanqui», no encuentro esta palabra ni en el verso ni en la prosa de Cernuda, y tal vez esta ausencia inyecte al reticente adjetivo un matiz de desprecio, ya sospechado pero que puede confirmarse con unos versos concretamente referidos a un enclave norteamericano: «El norte nos devora, presos en esta tierra, / La fortaleza del fastidio atareado» (Con las horas contadas, 1950-56: «Retrato de poeta», p. 299).

«Nocturno yanqui» es el único poema de Cernuda escrito en sextetos octosílabos de pie quebrado. El punto de comparación en este aspecto habrá que buscarlo, pues, fuera de La realidad y el deseo.

Otro rasgo del poema, el uso del «tú» autorreflexivo, aparece en la poesía de Cernuda a partir de 1931 (Los placeres prohibidos, poemas IX y X), aunque muy débilmente; toma incremento en el libro Las nubes (1937-1940), e invade Como quien espera el alba (1941-44), Vivir sin estar viviendo (1940-49) y Con las horas contadas (1950-56), libro este último al que pertenece «Nocturno yanqui», si bien dentro de él ocupen amplio espacio los «Poemas para un cuerpo», obra de amor trascendente... hasta cierto punto. Podríamos estimar el «Nocturno», en este aspecto, como la quintaesencia del autodiálogo cernudiano exacerbado en la soledad del destierro.

El tono coloquial del poema ofrece casi la misma trayectoria que el «tú» reflexivo en la obra toda del poeta: apunta tenuemente en alguna composición anterior a la guerra (por ejemplo, «La gloria del poeta», de Invocaciones, 1934-35), pero sólo adquiere predominio desde Las nubes («Impresión de destierro»), por efecto de cierta poesía inglesa según declararía el propio Cernuda, y por un principio de austeridad connatural al poeta y un deseo de directa verdad sin énfasis, acentuado a causa de las circunstancias: exilio, guerra, sufrimiento personal y postración colectiva.

Otro rasgo expresivo del «Nocturno yanqui», la tensión entre metro y sintaxis, nos lo aclaran mejor que cualquier poema ciertas palabras del «Historial de un libro» que parecen describir con la más aguda inteligencia crítica este caso: «A partir de la lectura de Hölderlin -explica Cernuda- había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el enjambement [...]. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones, de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquéllas aire anómalo. En ciertos poemas míos, que constituyen un monólogo dramático, entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como

ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase»¹⁰. Así ocurre muy a menudo en «Nocturno yanqui», testimonio de una voluntad de dicción común, prosaria y transparente.

Pero no se trata de probar aquí cómo se realiza en este texto la poética de Luis Cernuda, cosa fácil consultando el «Historial de un libro» y otros ensayos críticos del poeta; ni tampoco es hacedero en esta ocasión trazar un cuadro completo de concordancias entre el «Nocturno» y toda La realidad y el deseo. Me ceñiré a unas cuantas observaciones sobre los aspectos más sujetos a duda, pues creo en lo que dice Michel Le Guern: «L'explication d'un vers peut laisser au commentateur un choix très étendu, qui sera vraisemblablement réduit si l'on cherche à interpréter le vers dans la totalité du poème, et plus encore si l'on tient compte de l'ensemble du recueil. Ce qui était connotation libre pour le vers séparé de son contexte deviendra souvent connotation obligée dans un ensemble plus large»¹¹. Hacer de una connotación libre una obligada no es, contra lo que pudiera parecer, reducir el radio de eficacia de las palabras de un texto, sino restituirles el verdadero sentido en que las pensó el poeta y, por tanto, acercarse más a su verdad, conocerlo mejor.

Por ejemplo: «La lámpara y la cortina / Al pueblo en su sombra excluyen». Este «excluyen» toma un significado más claro de eliminación previa del horizonte comunicativo si le comparamos unos versos del primer libro de Cernuda: «Surge viva la lámpara / En la noche desierta / Defendiendo el recinto / Con sus fuerzas ligeras» (Primeras poesías, 1924-27, xxi, p. 22). Aquí una lámpara protectora que defiende el recinto de la ensoñación, y allí una lámpara aislante que sumerge en la sombra el espacio de relación humana. Así también, «cuerpo en pena», percibido como ruptura del cliché 'alma en pena', se nos aparece, tras consultar la obra poética total, como una especie de cliché personal de Cernuda: «Cuerpo en pena» se titula un poema de Un río, un amor (p. 42), libro en el que hallamos también, dentro de otro poema, como metáfora del viento, la expresión «Amor en pena o cuerpo solitario» («Como el viento», p. 45). Y más tarde, en Las nubes: «Tal jugador febril ante una carta, / Un alma solitaria fue la apuesta / Arriesgada y perdida en nuestro encuentro; / El cuerpo entre los hombres quedó en pena» («Tristeza del recuerdo», p. 162). Y sólo se comprende bien la razón de esta imagen si se recuerda la exaltación que constantemente hace nuestro poeta del cuerpo joven y hermoso: «cuerpo en pena» no sólo traduce el desamparo de la materia, sino la decadencia de lo máspreciado -el cuerpo- por obra del tiempo.

Una frase elíptica como «Todavía temprano para / Acostarte» se revela como rasgo característico de la sintaxis poética de Cernuda cuando la cotejamos con otras en distintas composiciones: «Ahora inútil pasar la mano sobre otoño» (Las nubes: «Carne de mar», p. 59), «Pero el mérito igual en ambos casos» («Dostoiéwsky y la hermosura física», p. 330).

Ese «alguno / Dentro de ti, que no eres», que susurra al oído del sujeto su perentorio «es tarde, / Es tarde», puede parecerse identificable si releemos «Noche del hombre y su demonio», donde un secreto interlocutor del hombre -su «demonio»- dice a éste: «Amigo ya no tienes si no es éste / Que te incita y despierta, padeciendo contigo» (Como quien espera el alba, p. 230). Y podremos explicarnos mejor la mención «El tiempo y yo para otros dos», frase atribuida a Felipe II, si conocemos el interés

manifestado por Cernuda hacia ese monarca, protagonista de las composiciones «Silla del rey» (Como quien espera el alba, p. 270) y «Águila y rosa» (Con las horas contadas, p. 289).

La «vida sin vivir» es concepto que, extendido al período de hastío, invierno y desamor, padecido por el poeta durante su permanencia en Estados Unidos, sirve de título al libro IX de la colección: Vivir sin estar viviendo. La palabra «remordimiento», que generalmente significa pesadumbre por un error cometido, queda aclarada en relación con la «vida sin vivir» cuando comprobamos que algunas veces esa palabra, u otra equivalente, figuran en poemas de Cernuda con la significación de pesadumbre por lo no realizado: un «hombre gris», un «cuerpo vacío» alegoriza el pasado en «Remordimiento en traje de noche» (Un río, un amor, p. 41), y en otra parte: «me pesan los pecados / Que la ocasión o fuerza de cometer no tuve» (Como quien espera el alba: «Apología pro vita sua», p. 213).

El «mito moceril» de nuestro poema tiene en la obra en verso de Cernuda muchos nombres: es el «muchacho andaluz», y el «etéreo visitante», y el «joven marino»orado «como cifra de todo cuerpo bello» en las invocaciones (pp. 108, 113-114, 124), y es el «Arcángel» de Como quien espera el alba (p. 210): la figura, en fin, en que el deseo se consuma en privilegiados momentos de la vida, el milagroso término del amor. De los «Poemas para un cuerpo» son estos versos: «Mas mi amor nada puede / Sin que tu cuerpo acceda: / Él sólo informa un mito / En tu hermosa materia» (p. 324). Confieso que este «mito» sólo se me ha aclarado totalmente al leer las líneas de una carta en que Cernuda explica a Philip Silver que el «mito de su existir» tiene como fin «indicar la trayectoria finalmente mítica que traza una existencia, en la cual no entra, claro, un solo amor, sino varios, juntamente con otras múltiples experiencias de toda clase, que componen el 'mito' de la misma». Y Silver observa que «el mito va a ser a Cernuda el equivalente al 'hombre interior' de Aldana y a la Máscara u otro yo de Yeats»¹².

El extraño «moceril» no es tan extraño: en la composición titulada «El poeta» ya hablaba Cernuda de un «anhelo moceril que se despierta» (Vivir sin estar viviendo, p. 257). Y el «miraje» que también nos extrañaba, lo hallamos (después, no antes del «Nocturno») en el poema «Desolación de la Quimera»: «Cuando el hombre y el poeta preferían / Un miraje cruel a certeza burguesa» (p. 57 del volumen del mismo título, J. Mortiz, México, 1962).

El verso medular de «Nocturno yanqui» es para mí: «Quien eres, tu vida era». En él el afán de autenticidad («Ser quien eres», según el lema de Pindaro y de Nietzsche) se reconoce cumplido, no en otro que en el mismo sujeto de la meditación: ser quienes somos no lo alcanzamos en otro ni para otros, según Cernuda, sino en la vida misma que fuimos si la vivimos con pasión. Así lo presentía el poeta en plena juventud: «La verdad de sí mismo, / Que no se llama gloria, fortuna o ambición / Sino amor o deseo» (Los placeres prohibidos: «Si el hombre pudiera decir», p. 73). Y así lo corrobora este «Nocturno» de la declinación de la edad, contadas ya las horas. El Hombre ya había replicado a su Demonio: «es más digno / Sentirse vivo en medio de la angustia / Que ignorar con los grandes de este mundo» («Noche del hombre y su demonio», p. 230). Tal sería el mensaje último de

«Nocturno yanqui»: sentirse vivo en medio de la angustia. Ante la soledad del espacio, ante la fuga de las horas, ante la servidumbre del trabajo, ante la imposibilidad de que el ideal trascienda: conciencia que conoce, y que se reconoce idéntica a su amor, a su haber vivido «por sino y amor» de un «mito».

El último círculo comparativo al que la descripción estilística alcanza está constituido por aquellas obras literarias ajenas con las que el texto pueda directamente relacionarse de un modo razonable.

Nuestra memoria cultural y la consulta de la obra total del poeta nos proporcionarán los puntos de referencia adecuados.

Como todos los poemas de Cernuda, «Nocturno yanqui» está en la línea de la poesía metafísica por él mismo definida en su memorable escrito acerca de Manrique, Aldana y el autor de la «Epístola moral a Fabio». Admiraba Cernuda la poesía de Jorge Manrique por esta calidad metafísica y también por otras razones: el uso de la palabra como revelación directa de un pensamiento sin particular complacencia en asociaciones imaginativas, el equilibrio entre lenguaje escrito y hablado, y la manera como la estrofa manriqueña venía a ser proyección material del pensamiento, indisoluble de éste y por éste determinada¹³.

Que el «Nocturno» está escrito en sextetos octosílabos quebrados por inducción de la estrofa manriqueña (aunque ésta consiste en un doble sexteto) es cosa que no tarda en percibir el lector culto. (José Olivio Jiménez fue el primero en comentar la semejanza de tema y ritmo del «Nocturno» respecto a las «Coplas»)¹⁴. A mi parecer, hay ecos indudables, y otros probables, de la elegía manriqueña: «No se engañe nadie, no, / pensando que ha de durar / lo que espera...» resuena en «¿Y hasta cuándo / El tiempo al hombre le dura?»; «Si fuese en nuestro poder / tornar la cara hermosa / corporal...» y «la gentil frescura y tez / de la cara» pueden estar en relación con «pues no le va esta cara», y «pues se va la vida apriesa / como sueño» en relación con «La vida en tiempo se vive, / Tu eternidad es ahora»; «Después de puesta la vida / tantas veces por su ley / al tablero...» parece haber inspirado «¿Porqué no poner la vida / A otra cosa?». Pero lo importante es que Cernuda elige esta estrofa para, como Manrique, hablar del tiempo, de la temporalidad, del pasar de la vida, y, no obstante el tono casi prosaico, tan distinto del tono del poeta castellano, llega en el «arrabal de senectud» a un cierto aprecio de la vida; aprecio no heroico ni proyectado al más allá de la fe, pero digno con dignidad ética inmanente, a pesar de su limitación al aquí terrenal o por eso mismo: «Quien eres, tu vida era».

Otro poeta siempre admirado por Cernuda fue Baudelaire. Para mí es indudable que el «Nocturno yanqui» recoge algunos motivos de «L'examen de minuit» de *Les fleurs du mal*. Así lo dejan entender algunas semejanzas: el péndulo que suena en ese poema, y la madera y el radiador en el nuestro; la referencia de Baudelaire al uso que hicimos del día de hoy, y el carácter de recapitulación, si no del día, de la vida pasada, en esta reflexión del poeta andaluz; en Baudelaire se habla de haber bebido sin sed y comido sin hambre («Bu sans soif et mangé sans faim») y en Cernuda de «bostezo» y de haber «leído demasiado» (aunque aquí Mallarmé está más cerca: «... et j'ai lu tous les livres»). Pero donde se impone el recuerdo de Baudelaire es al final: «-Vite soufflons la lampe à fin / De nous

cacher dans les ténèbres!», versos que Cernuda parece haber traducido despojándolos de su acento satánico: «Mata la luz, y a la cama». Huelga decir que para Luis Cernuda era Baudelaire otro de los grandes poetas que sabían relacionar lo sensible a lo suprasensible, y en quien admiraba, entre otras cosas, la capacidad de «contarse en un tono moderado de confesonario»¹⁵.

Posible creo también la reminiscencia del siguiente breve poema de Jorge Guillén, «Noche encendida»:

Tiempo: ¿prefieres la noche encendida?
... Bien, radiador, ruiseñor del invierno.
¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!
¿La claridad de la lámpara es breve?
Cerré las puertas. El mundo me ciñe¹⁶.

Más allá del «radiador» y de la «lámpara», lo notable en este caso, como en cualquier posible cotejo entre Guillén y Cernuda, es la oposición de actitudes: afirmativa en aquél («noche encendida», «ruiseñor», «colmo», «el mundo me ciñe»), negativa en éste («al pueblo en su sombra excluyen», «de regreso / del mundo»). Como bien dice Casaldueiro, Guillén «cierra la puerta a los ruidos para oír en toda su claridad la melodía del mundo»¹⁷; Cernuda, en cambio, está trágicamente solo y desatado del mundo.

Hay, en fin, otro poema, que me parece muy próximo al «Nocturno yanqui», a pesar de una notable divergencia: el «Poema de un día. Meditaciones rurales», de Antonio Machado (Poesías completas, CXXVIII). Sobre esta composición escribió Cernuda que «en su fluir espontáneo de conciencia e inconsciencia es un anticipo de lo que años más tarde se llamaría 'monólogo interior;' su tono coloquial, su prosaísmo deliberado, que se levanta así más efectivamente en ciertos momentos, la ironía que corre bajo los versos, el ritmo tomado de las Coplas de Manrique y que con destreza se adapta a tema bien distinto, hacen de ella una de las más significativas de su obra»¹⁸. Tal juicio me parece acertado en lo que atañe al tono coloquial, prosaísmo e ironía; no tanto en el resto, pues más que de un monólogo interior en su habitual forma semiconsciente, se trata del discurso errático, pero lúcido, de un sujeto que está solo y por ello mismo deseoso de hablar con otros, y que, dada la dificultad circunstancial de hacerlo, habla para sí en un estado tal de animación hacia fuera que ni aun esa soledad material puede frenarle el placer de pensar en voz alta. Tampoco me parece seguro que el poema de Machado esté compuesto en un ritmo tomado de las coplas manriqueñas: está escrito, sí, en octosílabos y quebrados de rima consonante, pero sin orden estrófico, en un fluir espontáneo que a veces prolonga la serie de octosílabos, y otras veces aproxima, e incluso pone contiguos, los quebrados, distribuyendo las rimas a voleo, con tendencia a las alternas y a las pareadas. De la composición de Machado se obtiene la impresión de una alegría borboteante: lo contrario del ritmo grave de Manrique y del ritmo,

entre gravemente pausado y angustiosamente enterrroto y espasmódico, del soliloquio de Luis Cernuda.

Y, sin embargo, con el poema de Machado (datado en Baeza, 1913) tiene nuestro «Nocturno» concordancias de situación y de tema. Machado se refiere al día de hoy, no en la noche sino en la tarde, y sufre de incomunicación, pero de una incomunicación que el ambiente le impone; él, por sí mismo, se comunicaría, y se comunica en cuanto puede. Ahora bien: Machado es ahí, como lo era Cernuda al escribir su soliloquio, un «profesor / de lenguas vivas», ocasional habitante de «un pueblo húmedo y frío». En sintaxis elíptica, muy semejante a la de Cernuda, leemos: «Invierno. Cerca del fuego». Hay fuego en ese aposento: casi parece un hogar, la casa que Cernuda anheló siempre tener y nunca pudo¹⁹. Y en el poema de Machado, afuera, está lloviendo, y el sujeto invoca, aunque sea por costumbre, al «Señor». Hay allí un reloj arrinconado que golpea con su tic-tac: «el latido / de un corazón de metal»; rumor tan insidioso como el crujir de la madera o el silbar del radiador. No embellece Machado la situación: claramente se refiere a «esa monotonía / que mide el tiempo vacío», pero la contrasta con la hora interior de su corazón, que le lleva a recordar la muerte de un ser querido. Clamorean las campanas y repiquetea la lluvia en los cristales: tanto movimiento, en medio de esa monotonía, frente al pueblo de Cernuda excluido en la sombra. Y el profesor solitario, en el poema de Machado, habla también de la primavera, pero invitando a la lluvia a apiadarse de todo cuanto aspira a florecer. La lámpara cernudiana es aquí «el hilo de la bombilla», que «se enrojece, / luego brilla, / resplandece / poco más que una cerilla». Y el profesor busca sus gafas, que deben andar entre «libros, / revistas y papelotes», las encuentra, y mira con curiosidad: «Libros nuevos. Abro uno / de Unamuno», y esto le lleva a pensar en España, en Salamanca, en la filosofía funambulesca, en la poesía («cosa cordial»), y abre otro libro, esta vez un libro de Bergson, y reflexiona, y aunque consciente de que en semejantes pueblos los pensamientos se hacen pronto «bostezos de Salomón», escapa a la tertulia ya en la noche, y el inicial monólogo se convierte en plática a varias voces. Y, al retornar, y ver de nuevo encima de la mesa el libro de Bergson, comprende bien el solitario el deseo de todo lo creativo: «saltar impaciente / las bardas de su corral», es decir, trascender, salir fuera de sí. Lo contrario de la enclaustrada inmanencia de Cernuda. Numerosas, pues, las semejanzas, pero profunda la diferencia de actitudes. Antonio Machado es ahí diálogo querido, y desde sus más tempranas Soledades venía siendo al menos diálogo buscado. Cernuda, de un extremo a otro de su obra, es imposible diálogo: monólogo consigo o con la duplicada imagen de sí mismo. «Carácter es destino», dice la última línea del «Historial de un libro», repitiendo la sentencia de Heráclito. Claro que Machado, cuando escribe «Meditaciones rurales», está, aunque en un destartado poblachón, dentro de su patria, y que lo escribe, ese poema, en fecha anterior al primer estallido bélico de Europa. Cernuda, en cambio, cuando escribe «Nocturno yanqui», se encuentra en tierra ajena, muy lejos de su patria, y lo escribe en fecha todavía próxima a la guerra civil (causa de su exilio) y a la segunda devastadora guerra mundial. Por aquí empezaría a tener entrada los criterios histórico-políticos y sociológicos y hallarían paso los biográficos, psicológicos,

psicoanalíticos. Desde un punto de vista arquetípico se impondría reparar en la condición de examen de conciencia de los poemas que hemos relacionado y discurrir sobre la antinomia acción-contemplación o sobre el aislamiento -narcisista o acaso minotáurico- del poeta, monstruo de su laberinto, lo que remitiría de nuevo a condicionamientos históricos y sociales, etc. Abiertas están todas esas rutas, pero después del entendimiento textual y contextual logrado por la descripción estilística, no antes.

De los varios métodos el que ha dado más fruto, en el caso de Cernuda, ha sido el temático-arquetípico: los mitos del perdido edén, Narciso, o el Ángel caído, son tan esenciales en la creación y meditación de este poeta, que sus críticos mejores (Octavio Paz, Philip Silver, John Coleman, Jacques Ancet, Derek Harris) han tenido que plantearse el sentido y desarrollo de esas y otras figuraciones míticas²⁰. Quien más a fondo ha explorado ese aspecto ha sido Philip Silver; por eso, nada tiene de extraño que, en su excelente monografía, nada diga acerca del «Nocturno yanqui», poema al que hacen, en cambio, referencias sustanciosas José Olivio Jiménez, en lo relativo a la temporalidad, y Derek Harris en lo concerniente a la identificación de la búsqueda del amor con la afirmación de la propia persona, y al sentido de autorrealización, o fidelidad al propio ser, expresado en este poema²¹.

Toda descripción estilística es una comparación de dentro afuera; un ejercicio de lectura sin más motivo ni finalidad que la comprensión por amor. Puede servir, esa descripción estilística, a algunos objetivos ya apuntados: reducir el papel, siempre aleatorio, de la intuición; observar y entresacar repeticiones y anomalías que imprimen carácter; aproximarse con más probabilidad de acierto a los designios connotativos del poeta en el acto de escribir su poema. Pero, además, obliga al receptor (sea lector ingenuo, crítico propenso a las sinopsis, o estilista acaso demasiado seguro de los poderes del análisis) a un importante aprendizaje preliminar: le obliga a definir el texto en sí mismo y por sí solo, a familiarizarse luego con la obra toda del poeta desde el punto de arranque del texto que ya se le ha hecho familiar, y en fin le obliga a poner el texto y a su autor en una constelación de posibles y oportunos términos de contraste.

Del análisis del texto en los tres círculos indicados (contexto, circumtexto personal, circumtexto cultural) puede deducir el intérprete cuál sea el pertinente método de exégesis. Cada poeta, cada poema, requieren seguramente un método, el cual, por eso mismo, no debería depender del gusto del lector ni de las modas críticas del día. Todo tiene su sazón, y no es cuerdo cerrarse a los climas culturales por los que atraviesa la vida de un hombre, por corta que ésta sea. Pero el texto y su autor piden tratamiento idóneo desde sí mismos, por su peculiaridad, sólo reconocible a través de estos ejercicios de distinción, correlación y contraste que la descripción estilística propone.

Para mí la motivación esencial de la poesía de Luis Cernuda, tal como la abarco desde el punto de contacto elegido, sería una tensión dolorosa entre inmanencia y trascendencia, entre el deseo de ser en sí y el deseo de proyectarse; tensión enfrentada siempre al convencimiento de la imposibilidad de proyectarse. Una fatídica inmanencia, con su miseria y su

gloria, impregna esta poesía, desde la concepción del amor y la vida hasta los más particulares rasgos del lenguaje: estrofa o metro fijos frente a libertad de la frase, presente cerrado al futuro, búsqueda de un tono coloquial enfriado por artificios de lengua escrita, sintaxis segmentada y elíptica, lexemas de negación e indeterminación, predominio de las relaciones de contigüidad sobre las trasmutaciones metafóricas, soliloquio (o, en otros casos, monólogo dramático y emisión del yo tras máscaras diáfanas), índices de acoso temporal, ámbitos de noche y de encierro, exclusión del horizonte comunicativo, exilio consustancial. Y Narciso, sí, pero también Heautontimorúmenos: a la vez sujeto y objeto del amor y del tormento.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

