

MÉTRICA Y POÉTICA EN “NOCTURNO YANQUI”, DE LUIS CERNUDA

Por

M^a VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

COMO ha señalado Harold Bloom, el escritor “fuerte”, en lucha agónica contra la tradición, intenta crear su propia personalidad literaria. A partir de las influencias procedentes de los grandes autores es como se crearía la “escritura vigorosa y canónica”, resultado de la asimilación particularizada por parte del escritor, aunque en esa lectura singular exista una manera errónea o peculiar de interpretar o malinterpretar, es decir, de adaptar a sí mismo la poesía anterior: «El deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias».¹ Esta concepción, desarrollada igualmente por T.S. Eliot en el artículo dedicado a “La tradición y el talento individual”, ilustra bien el proceso de creación de Luis Cernuda y es aplicable formal y temáticamente a muchos de sus poemas. La tensión y confrontación con el modelo elegido no sólo supone un homenaje literario, un reconocimiento poético, sino también la afirmación de la identidad individual en una tradición elegida conscientemente, que se asume como propia y de la que, por otra parte, el poeta necesariamente se separa por vía de las diferencias, más o menos acusadas, que suponen una novedad respecto al modelo y que contribuyen a destacar la originalidad personal. En efecto, para José Carlos

¹H. Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 22. Véase también *ib.*, pp. 17-18, y del mismo autor *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

Mainer, el canon literario de un autor en particular implica “una lectura intencional del pasado” que busca “ordenarse de cara a una tradición.”²

Uno de los autores principales en el canon de la crítica cernudiana es Jorge Manrique, al que dedica unas páginas en el artículo titulado “Tres Poetas Metafísicos”, del libro *Poesía y Literatura* (1960). Los ecos de Jorge Manrique en la poesía de Luis Cernuda no son escasos, dada la constante preocupación por el tiempo que aparece en la obra de ambos. Hay, no obstante, un poema en el que la influencia manriqueña es más que evidente: “Nocturno yanqui”, del poemario titulado *Con las horas contadas* (1950-1956). *Con las horas contadas* fue escrito en el exilio, iniciado en Mount Holyoke, en Estados Unidos, durante el invierno de 1950, cuando el autor tenía allí un puesto como profesor, y terminado en México, lugar en que Cernuda prefirió quedarse, renunciando a la comodidad y la seguridad que tenía en Estados Unidos. El título del libro indica, como ha comentado el mismo Cernuda, “no sólo la urgencia del tiempo (antes aludí a cómo el tiempo ha sido, a partir de cierta fecha en la vida, una de mis preocupaciones constantes), sino también, principalmente, la de la rareza en los momentos de aquella aventura amorosa que entonces vivía.”³

“Nocturno yanqui”, el segundo poema del libro, fue escrito, como apunta su título, en Mount Holyoke y muestra desde el principio esa preocupación por el transcurrir del tiempo a la que se refiere Cernuda. Eso sí, lo hace en un tono íntimo y personal, sugerido por el sustantivo “nocturno”, término que se vincula a la soledad que invita a la reflexión. Uno de los aspectos que pronto llama la atención del lector es la forma métrica en que está escrito el poema. Se repite aquí el esquema métrico de la copla de pie quebrado que Jorge Manrique emplea en las *Coplas a la muerte de su padre*, aunque hay algunas diferencias, como por ejemplo las tipográficas o el uso en la sinafía y la compensación,

² J.-C. Mainer, “Sobre el canon de la literatura española del siglo xx”, en E. Sullá (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 274.

³ L. Cernuda, “Historial de un libro”, en *Poesía y Literatura, Prosa I. Obra Completa*, vol. II, edición a cargo de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 658. Véanse también las páginas 655 y 660.

que Cernuda no emplea, como tampoco hace con la rima. El empleo de la estrofa manriqueña no supone una novedad en la tradición de la poesía española. La copla manriqueña se había venido utilizando con relativa frecuencia, en la forma propiamente fijada por Manrique o con algunas variaciones.

Ya antes y durante la época de Jorge Manrique la organización de la copla de pie quebrado es varia. Como apunta Tomás Navarro Tomás, la sextilla fue un elemento importante en la composición de las coplas de pie quebrado. El Arcipreste de Hita ofrece los primeros ejemplos castellanos de esta estrofa, con el quebrado en los versos tercero y sexto y el esquema de rima *aab:aab*, aunque tiene también otros tipos. Ya en el siglo XV se multiplican las combinaciones, sobre todo en la segunda mitad, en que la doble sextilla de tercetos simétricos con un verso corto interior o final se generaliza, al lado de redondillas y quintillas. Es hacia la mitad del siglo cuando aparece la copla en la que la sextilla se compone de tres rimas correlativas, distintas de las de su pareja y con los quebrados en posición final de los tercetos: *abc:abc:def:def*, esquema que se da por vez primera en una poesía de Juan de Mena y que es repetido por diferentes autores hasta que su empleo en las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, lo fija definitivamente como forma canónica y recibe el nombre de “copla de Jorge Manrique” o “manriqueña”.⁴

La copla de pie quebrado es menos usada en el Renacimiento, si se compara con la etapa anterior. La variante más frecuente es precisamente la que se ajusta al modelo de la doble sextilla manriqueña con el quebrado al final de cada terceto, *abc:abc:def:def*, usada, por ejemplo, por Francisco de Castilla en su *Diálogo entre la miseria humana y el consuelo*. Como sextilla simple, con quebrado en los versos tercero y sexto, *abc:abc*, se encuentra en *Lamentaciones de amor*, de Garcí Sánchez de Badajoz, y en el *Coloquio de Camila*, de Lope de Rueda.⁵ La combinación de la copla de pie quebrado con el esquema de la sextilla manriqueña *abc:abc* es la más usada también en el Siglo de Oro, en autores

⁴ Véase T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, pp. 91-92, 128 y 133-136, y “Métrica de las Coplas de Jorge Manrique”, en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 70.

⁵ T. Navarro Tomás, *Métrica española*, pp. 219-220.

como Jerónimo de Cáncer, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Horozco y otros, aunque es menos frecuente que en épocas anteriores,⁶ tendencia que se acentúa en el neoclasicismo, donde sólo hay algunos ejemplos aislados de la sextilla manriqueña. A principios del siglo XIX reaparece en *Lejos de la patria*, de Martínez de la Rosa. La copla de pie quebrado, con preferencia por la forma manriqueña, tiene mayor presencia en la poesía romántica, en serenatas y canciones trovadorescas. Es usada por Espronceda, Zorrilla, Avellaneda, Arolas, Echevarría, Mármol, etc.⁷

En el modernismo disminuye su empleo. Copla de pie quebrado, que sigue mayoritariamente el esquema de la copla manriqueña, es el poema de Rubén Darío titulado “La tristeza”. En él todas las estrofas, salvo la quinta y la séptima, continúan, variando la rima, el esquema manriqueño, con quebrados al final de los tercetos, de abc:abc. En la estrofa quinta, el verso tercero no es tetrasílabo, sino octosílabo y en la séptima el esquema es aab:ccb, en que la rima es pareada en los octosílabos y asonante entre los quebrados –esa, tristeza–. Rima asonante hay también entre el segundo y el quinto verso de la primera estrofa -vez, ciprés-. El límite estrófico está muy marcado y a ello contribuye la unidad de sentido de cada estrofa y casi del total de cada semiestrofa, como sucede en general con las *Coplas* de Jorge Manrique.

A lo largo del siglo XX son varios los autores que han manifestado su admiración por el autor de las *Coplas*. Mario Pinna ha estudiado su influencia, atendiendo sobre todo a aspectos temáticos, en diversos autores, como Azorín, Unamuno, García Lorca y, muy especialmente, Jorge Guillén, además de mencionar a Antonio Machado, Luis Cernuda y Blas de Otero.⁸ El alcance de la copla de pie quebrado llega incluso a la poesía de vanguardia de los años veinte, aunque con un espíritu muy diverso al manriqueño. Gerardo Diego tiene en *Imagen* (1922) un poema titulado

⁶ *Ib.*, pp. 267-268.

⁷ *Ib.*, pp. 317 y 362. Véase J. Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 205.

⁸ Cfr. M. Pinna, “Echi delle Coplas de Jorge Manrique nella poesia contemporanea”, *Filología Moderna* (Madrid), nº 7-8 (1962), pp. 89-99.

“Nocturno funambulesco” en que los versos se agrupan en un doble cuarteto de arte menor con rima consonante: tres octosílabos monorrimos y un quebrado tetrasílabo más otros tres octosílabos monorrimos y otro quebrado tetrasílabo que rima con el anterior: *aaab:cccb*. La proximidad del título del poema, “Nocturno funambulesco”, con el de “Nocturno yanqui” de Cernuda no implica un parecido temático ni estilístico.

En el caso de Luis Cernuda las semejanzas con Jorge Manrique no son sólo temáticas. Como ya se mencionó, el poema “Nocturno yanqui” presenta una clara afinidad formal con las *Coplas* por el empleo regular de la sextilla formada por octosílabos y tetrasílabos, éstos en la posición tercera y sexta. Existen algunas diferencias. Una de ellas es verdaderamente significativa: la ausencia de rima. Los versos de “Nocturno yanqui” son versos blancos. La pérdida de la rima es para Cernuda un logro de la poesía moderna del siglo *xx*, que relaciona con la entrada y la renovación que supuso el versolibrismo, aunque hay que puntualizar que siempre defendió la identidad entre verso y poesía. Así, en el artículo titulado “Juan Ramón Jiménez” (1941), afirma:

Las transformaciones que en el verso español se han realizado durante el siglo actual permiten, no aislar la poesía del verso, que es cosa peligrosa y quizá inútil, sino aislarla de la rima y de muchas de aquellas combinaciones métricas a través de las cuales venía manifestándose desde el Renacimiento. Los poetas clásicos tuvieron una visión de la poesía que la adaptaba con armonía y libertad a sus combinaciones métricas; pero nuestra visión de la poesía es diferente de la de ellos, y sus combinaciones métricas, técnicamente, sólo como tradición, ejercicio y referencia nos sirven hoy.

No aludo, claro, a aquellas combinaciones métricas del modernismo, que convirtieron el cultivo de la poesía en algo tan ruidoso como un orfeón de villorrio, y son con dificultad soportadas por nuestro oído. Pero sí debemos confesarnos que la rima, desde los románticos acá, nos suena demasiado y arrastra demasiado la corriente poética a los escollos del ripio [...]; no la echemos de menos porque aún nos queda el asonante, si nos arredrara lo que todavía algunos llaman el prosaísmo del verso libre. [...] En todo caso es

indudable que nuestro oído deseaba ya una armonía más sutil que sonora en el ritmo poético.⁹

La eliminación de la rima consonante supone para Cernuda un paso más en la construcción de un tipo de poesía sobria y desnuda de artificio que se oponía a la sonoridad y el retoricismo de la poesía modernista. Ese ideal estilístico, en que la contención es esencial, es el que anima en poema “Nocturno yanqui”, de ahí que se prescindiera de la rima, presente en la estrofa manriqueña, para dejar sólo la referencia del metro repetido armónicamente. También alude Cernuda al desgaste de las tradicionales combinaciones métricas, que el poeta contemporáneo sólo aceptará como tradición, ejercicio y referencia. No es de extrañar tampoco que el poeta moderno adapte a sus propias finalidades y necesidades expresivas los viejos moldes, sin renunciar a posibles cambios y variaciones que permitan acentuar su visión original y personal. Por eso en “Nocturno yanqui” la organización estrófica presenta a veces variaciones respecto a su modelo manriqueño. En general, Cernuda tiene como base estrófica la sextilla, con unidad de sentido. En el caso de Manrique hay un absoluto dominio de la doble sextilla, con diferente rima en las sextillas y con unidad de sentido. Son pocos los casos de encabalgamiento entre versos y desde luego entre estrofas.¹⁰ La totalidad de cada doble sextilla, salvo en un caso, no presenta encabalgamiento entre ellas. Hay plena correspondencia entre la unidad estrófica y la sintáctica.

La base estrófica del poema de Cernuda es la sextilla, en principio sin encabalgamiento estrófico entre cada una de ellas. Así se aprecia claramente en las cuatro primeras estrofas, que marcan la lectura posterior del poema, ya que son el punto de partida paradigmático sobre el que se harán las sucesivas variaciones. La agrupación de versos siguiente, de siete versos, añade al final de la sextilla un octosílabo que completa el sentido de la estrofa. Pero métricamente ese octosílabo

⁹ L. Cernuda, “Juan Ramón Jiménez” (1941), en *Prosa II. Obra Completa*, vol. III, Madrid, Siruela, 1994, p. 168.

¹⁰ Véase J.-M. Alda Tesán, “Introducción” a *Jorge Manrique, Poesía*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 63-64.

corresponde al conjunto estrófico siguiente, de cinco versos, al cual para completar la sextilla le falta el octosílabo inicial:

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

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

Cernuda ha preferido una disposición gráfica de los versos que se corresponda con la unidad semántica del conjunto. De esa forma la unidad estrófica básica de la sextilla, aunque se mantiene rítmicamente, queda desvirtuada visualmente. La importancia de lo que se dice aparece entonces favorecida gráficamente. Algo parecido ocurre más adelante. Tras una nueva sextilla aparece un conjunto de cinco versos con unidad de sentido, pero en el que faltaría, si se tiene en cuenta el modelo manriqueño, el último verso quebrado. Éste se traslada al grupo de versos siguiente, que se compone de un tetrasílabo inicial y de una nueva sextilla a la que se suman además un octosílabo y un nuevo tetrasílabo:

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

Alguien dijo:
“El tiempo y yo para otros
Dos”. ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores
De mañana?

Mas tus lectores, si nacen,
Y tu tiempo, no coinciden.
Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

Los dos últimos versos, “Frente al tiempo, con tu vida” y “Sin vivir”, pertenecen métricamente al conjunto de versos siguiente, con lo que se completa una nueva estrofa manriqueña:

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

La ruptura con el modelo lleva a Cernuda a dividir tipográficamente el esperado –según las expectativas de lectura correspondientes a la estrofa manriqueña– verso octosílabo en dos tetrasílabos: “Sin vivir” y “Remordimiento”, división que viene a acentuar la carga semántica de los mismos. Es ésta una nueva desarticulación, en este caso del verso que esperaba, que se suma a la ya desdibujada estrofa. Ambas desarticulaciones son causadas por la disposición tipográfica y tienen su motivación en la condensación y unidad semántica de cada conjunto de versos, que se antepone gráficamente a la división en estrofas tradicionales, aunque a efectos puramente acústicos se mantenga el esquema métrico de la estrofa de Manrique.

Las cuatro estrofas siguientes vuelven a la disposición gráfica habitual de la copla manriqueña. La estrofa número quince mantiene igualmente la tipografía tradicional, aunque Cernuda añade aquí un terceto más, por lo que consta de nueve versos en vez de seis. Tampoco rompen el esquema métrico ni tipográfico las estrofas dieciséis y diecisiete. No obstante, al final del poema vuelve a encontrarse una nueva distorsión. En el antepenúltimo conjunto de ocho versos, a la sextilla se añade un verso octosílabo y otro pentasílabo. Estos dos últimos versos se complementan métricamente con el siguiente grupo de versos, en que

encontramos un trisílabo seguido de un tetrasílabo más dos octosílabos y otro tetrasílabo:

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
 Que la historia se termine,
 Para ti al menos.

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

Si se tiene en cuenta el modelo manriqueño, el verso pentasílabo, “Para ti al menos” se complementa con el trisílabo siguiente, “Y piensas”, formando un octosílabo y seguido del tetrasílabo. De nuevo Cernuda ha optado por desarticular tipográficamente el octosílabo, así como la estrofa, para hacer prevalecer la unidad de sentido del conjunto de los versos, independiente de la tradicional disposición estrófica. En este caso el encabalgamiento estrófico aparece asumido tipográficamente. Un último verso octosílabo, que se presenta aislado, cierra el poema.

Son numerosos los críticos que han señalado la resonancia manriqueña de estos versos,¹¹ no sólo, como ya se apuntó, por la métrica empleada, sino por otras cuestiones estilísticas y temáticas. Salvador Jiménez Fajardo indica que el poema de Cernuda se relaciona con el de Manrique por su prosodia, pero supone

¹¹ *Cfr.*, entre otros, J. O. Jiménez, “Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda”, en *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 143; D. Harris, *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1973, p. 164; G. Sobejano, “Alcances de la descripción estilística (Luis Cernuda: “Nocturno yanqui””, en M. A. Beck (ed.), *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, Nueva York, Bilingual Press, 1976, p. 106; S. Jiménez Fajardo, “The Yankee Winter of Luis Cernuda”, *Cincinnati Romance Review*, nº 2 (1983), p. 46; M. V. Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1995, pp. 205-206.

en realidad una inversión que contrasta con el modelo. Así, si en Manrique el fluir temporal se ordena de cara a un futuro positivo, en Cernuda la visión del tiempo y de la vida tiene un valor negativo. La prosaica conclusión final del último verso y su carga irónica niega cualquier actitud optimista.¹²

Respecto a la métrica y según se ha hecho ver ya, la irregularidad del poema es sólo aparente. Como ha estudiado Gonzalo Sobejano, si se prescinde de la disposición tipográfica tal y como aparece impresa encontramos que, salvo en la estrofa quince —una sextilla más dos versos octosílabos y un quebrado tetrasílabo— y el verso último, existe una ordenación rítmica que se ajusta al paradigma de la sextilla. El desequilibrio que impone la disposición tipográfica se debería a “momentos de cambio temático o desequilibrio interior”.¹³ De acuerdo con esto, Sobejano establece una articulación temática en que el sujeto se relaciona con los siguientes términos: 1) espacio que hace sentir la soledad (estrofas 1-5); 2) tiempo que hace sentir el fracaso (estrofas 6-11); 3) trabajo que hace sentir el fracaso (estrofas 12-14); 4) ideal que hace sentir la soledad (estrofas 15-18), y 5) soledad (estrofas 19-20).¹⁴

Independientemente de la organización de los núcleos temáticos, se puede decir que el “Nocturno yanqui” es, como el propio Cernuda reconoce al final del poema, un soliloquio. En él el pensamiento y la meditación, que van engendrando progresivamente cada conjunto de versos, son factores esenciales. Por eso los versos se agrupan a veces entre sí independientemente del carácter estrófico, en torno a las diferentes ideas que se van exponiendo. Si Cernuda hubiera respetado la disposición gráfica de la estrofa de la sextilla, sería evidente la dependencia semántica entre estrofas, a veces marcada por el encabalgamiento, recurso éste que es frecuente entre los versos de los distintos grupos estróficos y pseudoestróficos. Para acentuar la importancia del pensamiento y su cohesión y unidad es para lo que Cernuda dispone tipográficamente el poema de manera que no siempre se respete la sextilla. El poeta tenía sus razones.

¹² Véase S. Jiménez Fajardo, art. cit., p. 46.

¹³ G. Sobejano, art. cit., p. 100.

¹⁴ *Ib.*, p. 94.

Hay que tener en cuenta que “Nocturno yanqui”, como han indicado varios críticos cernudianos, pertenece a la línea de la poesía metafísica, reflexiva y meditativa a la que Cernuda se quería incorporar. Y no es extraño que haya utilizado, junto a otras formas métricas en diferentes poemas meditativos, el esquema manriqueño, ya que el autor sevillano incluye a Manrique, junto con Aldana y el autor de la “Epístola moral a Fabio”, en la mejor tradición española de la poesía metafísica, en la que la reflexión es fundamental y donde el estilo está al servicio no de la floritura y el adorno, sino del pensamiento, de ahí que Cernuda alabe la expresión directa de Manrique, el equilibrio entre lenguaje escrito y lenguaje hablado de las *Coplas*, el dominio del pensamiento sobre la palabra y la austeridad y reticencia estilísticas:

El lenguaje de Manrique [...] representa una forma estilística para la cual la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento, sin complacerse, como ya se complace Garcilaso, en las asociaciones que la imaginación puede efectuar con la palabra, prescindiendo de su significación inmediata.

El equilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, natural a algunos de nuestros poetas medievales, tan perfectamente sostenido en Manrique, comienza con Garcilaso a romperse en favor del lenguaje escrito [...].

[...] Dicha actitud es opuesta a la de Manrique, y de ahí el singular valor expresivo de las “Coplas”, donde la palabra es una con su significación primera. Otros poetas podrán tener más sensualidad, como Garcilaso; más esplendor, como Góngora; más pasión, como Bécquer; pero ninguno tan perfecto dominio del pensamiento sobre la palabra.

El estilo de Manrique, al desdeñar la riqueza alusiva que el ingenio de otros persigue, limita su contenido, pero se hace más acendrado, y en él dicción y expresión forman un todo. Lo que pretende es despertar las almas, no adormecerlas; depurarlas, no hechizarlas. Su austeridad y su reticencia han hallado pocos adeptos en nuestro lirismo subsiguiente, y no es de extrañar, dada la afición vernácula a la redundancia y al énfasis.¹⁵

¹⁵ L. Cernuda, “Tres poetas metafísicos” (1946), en *Poesía y Literatura, Prosa I*, ed. cit., pp. 503-504.

Cernuda insiste en la importancia de la austeridad estilística en favor del desarrollo del pensamiento. En esta línea, “Nocturno yanqui”, salvando las diferencias con Manrique, está construido muy conscientemente sobre un estilo seco y austero. Lo que pretendía su autor era recuperar una tradición literaria en que la espiritualidad del pensamiento se impusiera al ornato retórico vacuo, de ahí también la eliminación, ya comentada, del adorno de la rima.

En efecto, el estilo de Jorge Manrique supuso una vuelta a la concisión y la llaneza del estilo humilde. Es precisamente el estilo, según algunos estudiosos, el mejor hallazgo de las *Coplas*, que implicó un gran cambio respecto al estilo elevado de la gran poesía del siglo xv. Las causas para este cambio pueden buscarse en el deseo de llegar a todo tipo de público, aspiración común a la predicación y a la literatura didáctica. En esta última precisamente el uso del estilo humilde se acompañaba a veces de la combinación de octosílabos y quebrados.¹⁶ Esta consideración conduce a plantearse las posibles contaminaciones genéricas que pueden hallarse en las *Coplas* de Manrique. Vistas como una de las grandes elegías de la poesía española, algunos críticos no descartan sus concomitancias con la consolación o el sermón, dado su carácter altamente meditativo. Del género del sermón tomaría Manrique rasgos estilísticos como el uso del subjuntivo y las formas vocativas, las interrogaciones retóricas, las fórmulas de raciocinio y otros componentes que afectan a la estructura global, como la presentación de un tema inicial, subdividido en partes que se desarrollan para volver al tema inicial ilustrando la doctrina mediante *exempla*.¹⁷

Aunque mucho más intimista y personal, el poema de Cernuda no deja de usar algunos de los recursos estilísticos expuestos, que más que al sermón, se acercan a la meditación de carácter espiritual: exhortaciones, preguntas retóricas, sentencias y afirmaciones generales o fórmulas de raciocinio. Pero no existe en

¹⁶ Véase V. Beltrán, “Prólogo” a Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 32.

¹⁷ Cfr. V. Beltrán, art. cit., p. 28; L. Spitzer, “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las Coplas de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 8-9; P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 124-125, 199 y 209-210.

el poema de Cernuda un afán de dirigirse a los otros; el poeta monologa consigo mismo, se dirige a un “tú” con el que se identifica plenamente. Se trata de un soliloquio.

En el poema de Cernuda existen, claro está, otras relaciones literarias más cercanas en el tiempo. No faltan ecos de Charles Baudelaire, Jorge Guillén o de Antonio Machado.¹⁸ Resulta especialmente interesante para este análisis el poema de Antonio Machado titulado “Poema de un día. Meditaciones rurales”, de *Campos de Castilla*. En él hay varios elementos que lo acercan a “Nocturno yanqui”: la utilización del octosílabo y el quebrado tetrasílabo, aunque con rima consonante, el tono reflexivo, más desordenado y vario en Machado que en Cernuda, la preocupación por el tiempo cotidiano, la monotonía y la conciencia de la soledad personal, el estilo coloquial y prosaico y cierta ironía. Como apunta Sobejano, el poema de Machado es “un discurso errático de un sujeto que está solo y por ello mismo deseoso de hablar con otros”.¹⁹ En cierto modo, hay similitud con el poema cernudiano, aunque éste es más breve y temáticamente mucho más concentrado. Sorprende, sin embargo, que Sobejano dude de que el ritmo del poema de Machado esté tomado de las *Coplas* de Jorge Manrique, debido a la ausencia de un orden estrófico prefijado. En efecto, ni la rima ni la sucesión de octosílabos y tetrasílabos se ajustan a un esquema fijo; van cambiando en virtud de las necesidades expresivas del poeta y se adaptan formalmente al aparente desorden temático que preside el poema. No obstante, parece indudable aquí también la deuda con el ritmo manriqueño. Así lo vio igualmente Luis Cernuda, que se refirió a esta composición relacionándola con el fluir espontáneo de la conciencia del monólogo interior y el estilo sin adorno que destacó en Manrique:

También figura en dicho libro (*Campos de Castilla*) la composición nº CXXVIII (“Poema de un día. Meditaciones rurales”), que en su fluir espontáneo de conciencia e inconsciencia es un anticipo de lo que años más tarde se llamaría “monólogo interior”; su tono

¹⁸ Véase G. Sobejano, art. cit., p. 107; E. Barón Palma, *Luis Cernuda: vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1990, p. 164.

¹⁹ G. Sobejano, art. cit., p. 108.

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.²⁰

Resulta revelador que Cernuda destaque, junto al empleo del ritmo manriqueño, el estilo coloquial y el carácter monologal del poema. Recuértese que él mismo se refiere a “Nocturno yanqui” como soliloquio. Es cierto, como indica Sobejano, que el poema de Machado da la impresión de una alegría borboteante que contrasta con la gravedad pausada del ritmo manriqueño y también del ritmo cernudiano. Pero probablemente esa mayor serenidad de la exposición se deba al empleo de la estrofa, que limita la sensación de espontaneidad. En este sentido, no cabe duda, desde luego, del uso consciente en Cernuda de la estrofa manriqueña.

La vinculación con Machado, aunque también haya claras diferencias, procede del interés cernudiano por un estilo prosaico y seco y por el poema meditativo, que entronca, como en el caso de Manrique, con la poesía metafísica. Cernuda, en efecto, eligió un tradición en la que ordenar su poesía y su teoría poética, recuperando, entre otras, la figura de Jorge Manrique. No obstante, el influjo de la meditación lírica de tono contenido proviene en su caso de otra fuente que fue decisiva en su desarrollo como poeta: el descubrimiento de la poesía inglesa y de su veta metafísica. En “Historial de un libro” (1958) reconoce la impronta que esta poesía tuvo en su obra:

Si no hubiese regresado, aprendiendo la lengua inglesa y, en lo posible, a conocer el país, me faltaría la experiencia más considerable de mis años maduros. La estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción. Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa.²¹

²⁰ L. Cernuda, “Antonio Machado”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I*, ed. cit., p. 136.

²¹ L. Cernuda, “Historial de un libro”, *op. cit.*, p. 645.

Cernuda destaca precisamente, entre otras características, la condensación y concisión estilísticas, y añade:

Acostumbrado al ornato verbal, barroco en gran parte, de la poesía española, que de manera sutil me parecía repetirse en la francesa, me desconcertaba no hallarlo en la inglesa o, al menos, que ésta no hiciera del mismo, como los españoles y los franceses, razón de ser para la poesía. Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto.²²

Como admite más adelante, su poesía tuvo siempre especial antipatía hacia el lenguaje suculento e inusitado, prefiriendo un tipo de lenguaje de tono más coloquial, cercano a la naturalidad del lenguaje hablado, de ahí la escasa simpatía por la rima, como se ha hecho ver ya.²³ No es extraño, pues, que en los poemas de corte meditativo se haya apuntado frecuentemente el influjo directo de la poesía metafísica de tradición anglosajona. El conocimiento de otra literatura, distinta de la española, leída además en lengua original, confirmó una tendencia propia de Cernuda y le permitió vincular la tradición literaria española de la poesía metafísica a la inglesa tanto a través de su escritura como de su crítica literaria. La forma métrica elegida en el caso de “Nocturno yanqui” remite claramente a la tradición española, pero no deja de haber en el poema una presencia indiscutible de poetas como Browning o Eliot.²⁴

La importancia del pensamiento y la meditación en “Nocturno yanqui” puede, sin duda, aclarar la disposición tipográfica que no siempre respeta el orden visual de la sextilla. En efecto, Cernuda prefiere agrupar los versos por su unidad de sentido. La estrofa queda, así, deformada a favor de la concentración de la idea expresada, que puede manifestarse en sólo seis versos, pero

²² *Ib.*, p. 646.

²³ *Cfr. ib.*, p. 651.

²⁴ Véase B. Hughes, *Luis Cernuda and the Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Madrid, Universidad de Alicante, 1988, pp. 160-164.

también en más de seis, como en las estrofas cinco o nueve del poema, o en menos, como en las estrofas seis o diez. Cernuda era totalmente consciente de esta tensión que se establece entre ritmo estrófico y sentido. Aunque no se refirió explícitamente al encabalgamiento estrófico, sí lo hizo respecto al encabalgamiento entre versos, y destaca precisamente cómo su efecto es el de atenuar el ritmo, aunque éste, en realidad, no se pierda nunca:

A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, en *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. 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. Desde temprano me agradó poco el verso de ritmo demasiado acusado, con su monotonía inevitable [...] Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la música callada del mismo.²⁵

Como otros poetas de su generación, Cernuda cimenta su poesía sobre la tradición sin desdeñar la originalidad y el cambio. No somete su palabra sin más a las exigencias métricas, sino que ésta se adapta a sus particulares necesidades expresivas. En su obra las variaciones y las rupturas con la tradición tienen siempre una significación estética. La liberación de la forma responde, como en toda la poesía moderna, a una nueva visión que se ajusta a la subjetividad creadora. El desorden producido por los encabalgamientos y la vinculación semántica entre versos no es en el caso de “Nocturno yanqui” demasiado acusado, si se compara con otros poemas del mismo autor, por ejemplo los versolibristas, pero es indicio de que la corriente de conciencia

²⁵ L. Cernuda, “Historial de un libro”, *op. cit.*, pp. 650-651.

se impone a los moldes prefijados. Estas modestas libertades gráficas son una muestra mínima de la reivindicación del ritmo personal sobre el convencional, característica de la poesía contemporánea. Y aunque en “Nocturno yanqui” no se rompa plenamente el molde manriqueño, los encabalgamientos²⁶ y la disposición tipográfica corresponden a una inspiración poética distinta de la tradicional, que implica una subversión. La desautomatización que impone el orden gráfico contribuye a evitar la monotonía rítmica, a despertar, como quería Cernuda, el alma de los lectores. Esa evasión del modelo que se repite es precisamente uno de los rasgos que T. S. Eliot atribuye a la esencia del verso. Así, a propósito del verso libre, explica que «es ese contraste entre la fijeza y mutabilidad, esa evasión inadvertida de la monotonía, lo que constituye la propia vida del verso».²⁷ Las posibles irregularidades respecto al modelo no serían en el buen poeta resultado del descuido, sino de un deliberado deseo de evitar la monotonía con una clara finalidad expresiva: «No hay escape de la métrica; sólo hay dominio».²⁸

²⁶ José Domínguez Caparrós ha destacado, junto a otros autores, el valor expresivo del encabalgamiento, indicando que se trata de un “fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está regulada por las normas de la métrica y sólo depende de la voluntad o la intención del poeta. Vide J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999, p. 18, y *Métrica española*, pp. 186-187.

²⁷ T. S. Eliot, “Reflexiones sobre el verso libre”, en *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967, p. 247.

²⁸ *Ib.*, p. 250.

APÉNDICE

NOCTURNO YANQUI

La lámpara y la cortina
Al pueblo en su sombra excluyen.
Sueña ahora,
Si puedes, si te contentas
Con sueños, cuando te faltan
Realidades.

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

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

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

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

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

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

Alguien dijo:
“El tiempo y yo para otros
Dos”. ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores
De mañana?
Mas tus lectores, si nacen,
Y tu tiempo, no coinciden.
Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

Remordimiento.

Fuiste joven,
Pero nunca lo supiste
Hasta hoy, que el ave ha huido
De tu mano.

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

El trabajo alivia a otros
De lo que no tiene cura,
Según dicen.
¿Cuántos años ahora tienes
De trabajo? ¿Veinte y pico
Mal contados?

Trabajo fue que no compra
Para tí la independencia
Relativa.
A otro menester el mundo,
Generoso como siempre,
Te demanda.

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

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

Y 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?

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
Que la historia se termine,
Para ti al menos.

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

Mata la luz, y a la cama.