

LA INFLUENCIA DEL POEMA *NABÍ* DE CARNER EN JUAN RAMÓN, CHUMACERO Y PAZ

Margalit Serra
Bar-Ilan University, Israel

Introducción

Las expresiones que conforman el discurso de toda persona, según Mikhail Bakhtin (1986: 89), están llenas de las palabras de los demás, de grados variados de otredad. La creatividad –la auténtica creatividad– poderosa y profunda, es en gran medida inconsciente y polisémica y necesita la comprensión de las obras de otros para revelar su propia multiplicidad de significados. Quien entiende se acerca a la obra del otro con su propia visión del mundo ya formada, desde su propio punto de vista, desde su propia posición. Además, complementa la obra del otro y la pondera, y eso hace variar en algo su propia posición (Bakhtin 1986: 141-2). A partir de ahí se genera una especie de diálogo oculto, cuyo rastro se halla en la nueva creación literaria que es fruto, al menos en parte, del estímulo producido por esa lectura evaluativa del texto del otro (Bakhtin 1984: 199).

Nuestro propósito es mostrar algunas de las evidencias surgidas de ese rastro de la influencia del poema *Nabí*, la obra cumbre del poeta catalán Josep Carner, en las obras de otros tres grandes poetas: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez; *Responso del peregrino*, de Alí Chumacero y *Piedra de sol*, de Octavio Paz. José María Espinasa (2009: 44) ya había señalado la necesidad de estudiar la influencia de *Nabí* en Chumacero y Paz al escribir “[c]reo, por ejemplo, que la crítica mexicana no ha estudiado bien la influencia que tuvo *Nabí* en poetas como Alí Chumacero –su *Responso del peregrino* es una obra maestra– ni el propio Octavio Paz”. En su momento, Paz (1992: 8), mencionaba a Carner entre los escritores desterrados que se instalaron en México y se quejaba de los pocos estudios existentes sobre los aspectos propiamente literarios de la influencia ejercida por estos autores entre los escritores mexicanos. En cuanto a Juan Ramón Jiménez, Marçal Subiràs (1995) establece un precedente en la identificación de ciertos paralelismos entre *Espacio* y *Nabí*.

El terrible contexto del final de la Guerra Civil Española generó un variado exilio de autores y artistas catalanes y españoles en las Américas y en Europa. Josep Carner, como otros intelectuales y escritores republicanos, fue acogido en México por el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas. Juan Ramón Jiménez, que a la sazón estaba en su exilio de la Florida, mantenía estrechos contactos con los exiliados de México, como se observa, por ejemplo, en su correspondencia con quien fuera gran amigo de Carner Enrique Díez-Canedo. El exilio mexicano de Carner se prolongó de 1939 a 1945 y su estrecha relación con muchos autores del país –es el caso de Alfonso Reyes– o sus actividades como escritor, editor, traductor, activista cultural, miembro fundador del Colegio de México y profesor de literatura de la Universidad Autónoma de México alcanzaron gran resonancia. Durante el resto de sus días, en el exilio de Bruselas, donde vivió con su segunda esposa, la erudita belga Émilie Noulet, Josep Carner mantuvo, siempre con orgullo y agradecimiento, su pasaporte mexicano.

1. El *Nabí* de México

Carner terminó su poema *Nabí* en otoño de 1938, en París, durante los últimos meses de la Guerra Civil Española, como ministro plenipotenciario de la Embajada de España en Francia. Inicialmente su autor lo tituló *Jonàs* [Jonás]. El poema completo, de diez cantos y más de mil trescientos versos, debía publicarse en Barcelona a principios de 1939 por la Institución de las Letras Catalanas. La guerra y la

entrada en Cataluña del ejército de Franco impidieron que esta edición del original catalán viera la luz del día en Barcelona. En esa encrucijada, la Junta de Cultura Española, creada en París en marzo de 1939 y presidida por el mismo Carner, además de José Bergamín y Juan Larrea, se traslada a México con la responsabilidad de preparar desde allí la inmigración intelectual republicana en su conjunto. Carner parte el 6 de mayo en el barco holandés Veendam rumbo a Nueva York y de allí viaja en autobús a México, donde llega el 26 de ese mes.

Ya en México, Josep Carner opta por cambiar el título, de *Jonàs* a *Nabí*, palabra hebrea que significa profeta, tal como el propio poeta dice en la nota inicial que añade al poema. En los primeros momentos del exilio fue difícil publicarlo en lengua catalana. El original catalán de *Nabí* no apareció pues hasta aproximadamente un año más tarde, publicado por la comunidad catalana de Buenos Aires. Carner decide entonces traducirlo él mismo al español, “con fines como de más acercada plática” para con los “nobles valedores mexicanos” que lo acogieron. Precede la edición de Séneca de José Bergamín en México fechada el 18 de abril de 1940 una nota liminar, donde Carner nos cuenta las circunstancias de la escritura del poema y sus intenciones (Carner 2002: p. 41):

En la triste pendiente de 1938, viviendo mis angustias de patriota y de hombre en un mundo abertal y sin rocío de santidad, quise entregarme de nuevo al encanto de una muy venerable leyenda: la irónica y dulcísima didáctica del perdón. En aquel otoño parisiense, escribí prácticamente todo mi poema, fiel a mi nativa lengua catalana, contra la cual se encarniza hoy una Nínive pigmea. // En 1939, ya entre estos nobles valedores mexicanos, vertí mi poema a lengua castellana, con fines como de más acercada plática. [...]

De este fragmento cabe destacar la identificación de la ciudad de Nínive –para Carner, que seguía el concepto bíblico, una alegoría del mundo– con la España del momento, que es el contrapunto de la identificación simbólica que tiene lugar en *Nabí* de Israel con Cataluña (Busquets 1980: 39-40). Enrique Díez-Canedo (Jiménez León 2007: 89) decía de Josep Carner que era el más alto poeta de los que en aquel momento escribían en catalán. Al parecer de otro de los exiliados en México, una generación más joven, quien sería profesor en la universidad de Yale, el erudito Manuel Duran (1984: 5), Josep Carner se convirtió en el más visible, el más aplaudido, el intelectual catalán más distinguido de México.

2. Dialécticas de guerra y exilio

El *Nabí* de México, el *Nabí* traducido al español por el propio autor, impresionó a muchos. Entre esos, consideramos que estuvo Juan Ramón Jiménez. Además de las coincidencias temáticas que existen entre *Espacio* y *Nabí* y las abundantes semejanzas en imágenes y metáforas de los dos textos, solo algunas de las cuales se van a analizar ahora, varias razones permiten afirmar que Juan Ramón leyó el *Nabí* de Carner y que esa lectura tuvo un gran peso en su decisión de escribir *Espacio*, junto con otra obra que dejó inacabada, titulada *Tiempo*.

Significativamente, el propio Juan Ramón Jiménez establece el año 1941 como el momento en que concibió el proyecto de *Espacio*, en una carta dirigida a Luis Cernuda de julio de 1943 (Albornoz 1982: 65), y lo cuenta con detalle en la carta fechada el 6 de agosto de ese mismo año a Enrique Díez-Canedo (Jiménez León 2001: 549):

Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami [...] una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de La Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin deslizada hacia atrás en mi vida. Estos libros se titulan, el primero, “Espacio”, el segundo “Tiempo”, y se subtitulan “Estrofa” y “Párrafo”.

Juan Ramón salió en diciembre de 1940 del hospital de Miami (Utrera 1999: 287). *Espacio*, por consiguiente, se inició a principios del año 1941, como un poema en verso¹. Ya se había publicado, pues, en México el *Nabí* de Carner traducido al español y se estaba publicando en Buenos Aires el original catalán.

El interés de Juan Ramón por la poesía catalana era evidente desde principios de siglo. En la revista *Helios*, de 1903 y 1904, que él mismo promovió, se publicaron fragmentos de Josep Carner, y de otros escritores catalanes como Jacint Verdaguer, Santiago Rusiñol o Joan Maragall. A los promotores de *Helios* les atraía muy especialmente la poesía mística de Verdaguer y el énfasis que Josep Carner ponía sobre lo espiritual y lo íntimo (Blasco 1981: 93-4). Se podrían mencionar aquí muchos más detalles sobre el interés de Juan Ramón por Cataluña y sus intelectuales, como, por ejemplo, que en 1915 planeaba un viaje a Barcelona, que no pudo realizar ese año, a fin de pasar algunos días junto a Carner y otros escritores catalanes (Sotelo 2014: 303).

Josep Carner compuso en *Nabí* un poema épico religioso sobre el tema de la misión humana, el empeño por hacer lo que se debe, en un proceso de íntima comprensión de los caminos marcados por la voluntad divina. Los sucesivos estadios del diálogo que Jonás mantiene con Dios en *Nabí* debieron contribuir a estimular en Juan Ramón un deseo de respuesta en forma de obra poética. Juan Ramón parece sentir la necesidad de afirmar, desde su posición literaria y personal, que lo divino no tiene más sustancia que la que tiene él, que no existe más que la propia conciencia de uno mismo y el cultivo de esa conciencia en el recorrido de la vida. Ese es el mensaje central que encabeza y concluye *Espacio*.

Varios detalles indican la existencia de ese estímulo. El primer fragmento de *Espacio*, publicado en 1943, entonces escrito en verso, se acompañaba de un prólogo (Albornoz 1982: 112). En él, Juan Ramón opina sobre un tipo de poema que dice no tolerar, un tipo de poema en el que encaja perfectamente *Nabí*. Juan Ramón escribe: “El poema largo con asunto, lo épico, vasta mezcla de intriga jeneral de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca; no tolero los poemas largos, sobre todo los modernos, como tales, aun cuando, por sus fragmentos mejores, sean considerados universalmente los más hermosos de la literatura”.

En el mismo prólogo se refiere a *Espacio* como “respuesta”, como “eco”. Con *Espacio* la poesía última de Juan Ramón Jiménez adquiere un tono profético y hasta filosófico (Morales 2011: 235-6), características que coinciden con las de *Nabí*. Las frases que encabezan *Espacio*, la primera de las cuales se repite al final de la obra, tienen, efectivamente, un aire de respuesta a una especie de reto: “«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.» [...] ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro”.

Uno de los versos del Canto IV de *Nabí* posiblemente inspiró en Juan Ramón el título de *Espacio* y su tema principal. En el Canto IV el profeta Jonás se encuentra dentro del vientre del pez, tras haber sido lanzado por los marineros al mar con el fin de aplacar la tempestad con la que Dios castiga a Jonás por su huida. El profeta, arrepentido, dentro del pez, vive la experiencia mística de sentirse apegado por completo a Dios. Carner expresa ese estado con un verso que en la traducción al español hecha por él mismo dice así: “mi único espacio es Dios” (*Nabí* IV, v. 8). Este verso de *Nabí*, a nuestro parecer, fue la causa de la elección del título “Espacio” así como del tema de la negación de la divinidad, tan central en esta obra de Juan Ramón, en una posición contrapuesta a la de *Nabí*. Parafraseando a Juan Ramón, su único espacio es él mismo y su conciencia, y los dioses no tuvieron más sustancia que la que tuvo él. Por otro lado, la lectura de *Nabí* parece también haberle sugerido la temática de *Tiempo*, la obra que concibió junto con *Espacio* y que no llegó a terminar. Con la

¹ Los dos primeros fragmentos de *Espacio*, en verso libre, aparecieron respectivamente en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* n.º 5 de 1943 y también en el n.º 5 de *Cuadernos Americanos* de 1944. Una parte del fragmento tercero, escrito ya desde el principio en prosa, se dio a conocer en el diario de Buenos Aires *La Nación*, el 11 de enero de 1953, con el título de “Leyenda de un héroe hueco”. *Espacio*, ya completo, con sus tres fragmentos, todos en prosa (los dos primeros prosificados), se publicó en la revista madrileña *Poesía Española* n.º 28 de 1954.

expresión “Hubo un tiempo” Jonás cuenta cómo era su vida, antes de ser profeta, en su aldea natal, y sus planes para ganarse el pan de cada día, casarse y formar una familia [*Nabí* I, vv. 38-51]. La obra inacabada *Tiempo* tiene un fondo autobiográfico, semejante al de estos versos de Carner. Incluye recuerdos de su Andalucía natal. Frases relacionadas con la filosofía de Heráclito aparecen parafraseadas en *Tiempo* de un modo reminiscente de los versos del Canto IX de *Nabí* que se refieren a esa misma filosofía.

En relación con el canto noveno de *Nabí*, precisamente, se produce al final del fragmento tercero de *Espacio* el episodio del enfrentamiento de su yo poético con un cangrejo. Este episodio muestra semejanzas con el enfrentamiento de Jonás y un extraño ser de acento griego que se le aparece de golpe, también como en *Espacio* en una especie de sueño que resulta que no es un sueño. Jonás, después de matar a su antagonista por haber retado a Dios a demostrar su existencia, se siente vacío, sin fuerzas, como si el muerto fuera él mismo. El yo poético de *Espacio* dice sentirse también de ese modo, vacío y como si él mismo fuera el cangrejo, que acaba de aplastar con su propio pie.

Surgen varias preguntas. ¿Por qué el yo poético lucha con el cangrejo? Para Mercedes Juliá (1988: 159) el cangrejo es símbolo del falso creador, del vanidoso. A nuestro parecer, el cangrejo simboliza la posición del otro, la posición de otro creador, completamente opuesta a la de Juan Ramón y, por lo tanto, terriblemente molesta, como si Juan Ramón, en el poema *Espacio*, luchara contra la obra de otro, como si criticara duramente la posición de otro. Entre *Espacio* y *Tiempo* se repiten algunos temas. Lo que en *Espacio* consideramos que es una crítica velada a alguien que Juan Ramón mantiene en el anonimato, en la obra *Tiempo*, el tema se materializa en forma de críticas explícitas a escritores como T. S. Eliot, Ezra Pound o Rilke. Juan Ramón dice, refiriéndose al cangrejo: “Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incité a que luchara. No se iba el david, no se iba el david del literato filisteo”.

¿Por qué identifica ese cangrejo con un “david”, y lo llama asimismo “cáncer hueco”, “cangrejo hueco” o “pobre david hueco”? ¿A quién se refiere con la expresión “literato filisteo”? ¿Por qué usa el símbolo del cangrejo, que no aparece en su producción anterior?

Creemos que algunas de las claves para la resolución de estos enigmas se encuentran en la nota liminar de Carner, reproducida arriba, que aparece en la traducción mexicana de *Nabí*. Refiriéndose a la historia de Jonás, Carner asegura querer entregarse de nuevo al encanto de una “muy venerable leyenda”. El episodio del cangrejo se había ya publicado antes, independientemente, bajo el título *Leyenda de un héroe hueco*. Entendemos que tal “leyenda” muestra la posición de Juan Ramón ante esa otra “muy venerable leyenda” de Jonás a la que se entrega Carner. Entre la palabra “Carner” y la palabra “cáncer”, por otra parte, hay pocas diferencias. Y Juan Ramón juega en *Espacio* con otros nombres. Se refiere al pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol con la expresión “Ruiñol bohemio de albas barbas no lavadas” una imagen semejante a la del viejo del canto octavo de *Nabí* “con su barba llena de estiércol”. La palabra “ruiñol” es la traducción al español del apellido del artista catalán, que Juan Ramón conoció en la ciudad de Sitges. La expresión “Sitges, Catalonia, Spain” aparece en ese mismo fragmento tercero de *Espacio*, donde también vemos “España (Catalonia, Spain)”, como si tuviera que aclararse algo.

Volviendo a la nota liminar, Carner dice haber escrito el poema “fiel a su nativa lengua catalana, contra la cual se encarna hoy una Nínive pigmea”. La expresión “Nínive pigmea” es una alusión a la España amenazante de la dictadura, que de todos modos Carner califica de “pigmea”, de pequeña, en relación con la Nínive bíblica, alegóricamente una representación del mundo entero. En este contexto, la mención de la “lengua catalana” de Carner debió de recordar a Juan Ramón la famosa polémica de la espingarda provocada por Miguel de Unamuno (Manent 1969) quien comparó en varias ocasiones la lengua castellana con un máuser opuesto a una antigua espingarda, la lengua catalana. Unamuno instaba a los catalanes a usar el máuser en lugar de la espingarda, es decir, a prescindir del catalán. Esa polémica se hizo muy famosa y perduró durante décadas, de modo que Juan Ramón, que solía

identificarse con las posiciones de Unamuno (Alarcón 2006: 344), seguro que la conocía. Carner, en su faceta de polemista, había replicado² a Unamuno en un artículo de 1919:

És impossible que mon alt amic es passi la vida repetint una atzagaiada. [...] «Per a nosaltres», el castellà sí que és una espingarda. I no diré que el català sigui un màuser. Repugna a les meves conviccions aquesta comparança. Més aviat, si tant inferiors es vol que siguem, diria que el català és per a nosaltres com la fona de David.

Es imposible que mi alto amigo se pase la vida repitiendo un disparate. [...] «Para nosotros», el castellano sí que es una espingarda. Y no diré que el catalán sea un máuser. Repugna a mis convicciones esta comparación. Más bien, si tan inferiores se quiere que seamos, diría que el catalán es para nosotros como la honda de David. [Trad. de la autora]

Esa “Nínive pigmea” de Carner en la nota liminar de *Nabí*, que alude a España, además de la expresión “alto” amigo, por tres veces repetida en el artículo, ya con la intención de sugerir la idea de Goliat, puesto que Carner compara la lengua catalana con la honda de David como colofón del artículo, fácilmente pudieron sugerir a Juan Ramón, en el enlace vertiginoso de alusiones y recuerdos que hay en *Espacio*, ese enfrentamiento entre el “literato filisteo” que era él mismo, un Goliat, alto (y por lo tanto no pigmeo), tal como aparece en la enumeración de *Espacio* “todo abel y caín, david y goliat, cáncer y yo, todo cangrejo y yo”, de cuyo lado no se va, no se aleja, ese david, bajo y hueco, ese cáncer, ese cangrejo que representa al escritor de ideas opuestas, al contrincante. Se dice en *Espacio* “Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo”. En el canto noveno de *Nabí*, esta es la posición de Jonás después del combate, que se produce en una noche “huera” (sinónimo de “hueca”). Al final, Jonás levanta la frente hacia el cielo y adora “a rastras” el nombre de Dios.

3. Enfoques sobre la trascendencia

La revista en la que Alí Chumacero había de participar como colaborador y director esporádico, *Letras de México*, publicó el canto primero de la traducción mexicana de *Nabí* en agosto de 1940 (n.º 20, página 3). Octavio Paz se relacionó con los exiliados desde el principio y colaboró en la revista *Orbe* que Josep Carner y su esposa, Émilie Noulet, fundaron en México. Paz trató mucho a Carner cuando este residía en México, y le consideraba “una persona maravillosa”, que continuó viendo después en París o en Bruselas (Paz 1999: 57).

La influencia de *Nabí* en Chumacero y Paz se poetiza de modo diferente, aunque con algunas coincidencias. Como Jonás al final de *Nabí*, los sujetos poéticos de *Responso del peregrino* (1949) y de *Piedra de sol* (1957) adoptan la perspectiva de alguien que se imagina o que se encuentra al final de su vida pensando en la muerte. Uno y otro pretenden entender el porqué de sí mismos y van en busca de algún tipo de trascendencia, que ambos hallan en la figura de la mujer, en la experiencia amorosa.

Alí Chumacero escribió *Responso del peregrino* poco antes de contraer matrimonio y lo dedicó a la que pronto sería su consorte. Creemos que el poema *Nabí* influyó poderosamente en la idea general de *Responso del peregrino* y en la concepción de muchas de sus imágenes. Jonás piensa en la familia y los hijos que desea tener y es el caminante que va hacia Nínive para anunciar su destrucción, aquel que reflexiona sobre su propia muerte y sobre la redención del final de los tiempos, lo cual parece sugerir a Chumacero un poema que entiende el paso por la vida como un peregrinaje, con un sujeto poético que también reflexiona sobre el matrimonio y la descendencia, y en que, como dice el poeta mismo (Campos 2012: 21, 23), aparece la amenaza de destrucción entendida como castigo divino y la mención del día del juicio final. Manifiestamente ateo, Chumacero usa, por ejemplo, el motivo de la Virgen de Lourdes, entre otros símbolos cristianos, por razón del nombre de su futura mujer, María de Lourdes, en una identificación de virgen con esposa. La referencia a “la fiesta de Pascua”, mención de la pascua judía (Campos 2012: 24), aparece como un elemento disonante. Chumacero sitúa esta “fiesta de Pascua” en un paisaje que coincide con el de *Nabí*, “Fiesta de Pascua, en el desierto inmenso”. La

² Ese artículo de Carner, titulado «*Espingardes*», apareció en la p. 5 de la edición vespertina del diario *La Veü de Catalunya* del 11 de enero de 1919.

tempestad, tan importante en la historia de Jonás, se usa en *Responso* como símbolo recurrente de la vida misma, de lo que va a suceder o de lo que ya sucedió.

Al inicio de la primera parte del poema de Chumacero, el peregrino, “pecador”, ve “nacer la tempestad” como el Jonás de *Nabí* contra quien la tempestad se alza a causa de su pecado. El peregrino de Chumacero “incrédulo” desciende al “manantial de gracia” y el corazón “olvida” al igual que el Jonás de *Nabí* desciende bajo las aguas del mar en el pez, y es allí donde cree, en unión con Dios, y todo lo demás pierde importancia, y nada le distrae. Al salir del agua, el Jonás mexicano cabalga “de la luz en el rayo” en las “junturas tiernas” y el mar es “un espejo para un laúd”. En semejanza a estas imágenes de *Nabí*, Chumacero se refiere a la “serpiente de luz”, al “relámpago” en la “límpida zona de laudes” de la “ternura”. En *Responso del peregrino*, se dice que sobre “el aire” se deja “la orla del perdón” (en referencia al arco iris). En *Nabí* se usa esa misma imagen: “el iris de la promesa faja el aire” en señal de “perdón”. Otras semejanzas: el verso de *Responso* “Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos” es similar al verso de *Nabí* “y acuchillada pereció mi gente”, así como “la primogénita del alma” en *Responso* se asemeja al “primogénito del mundo” en *Nabí*, y la expresión “polvo eres”, en letra cursiva, de *Responso del peregrino* coincide temáticamente con el verso de *Nabí* “hijo del polvo tornarás al polvo”. Algunos versos del poema de Chumacero aparecen entre paréntesis, como sucede en el poema de Carner. Chumacero encuentra la trascendencia en el recuerdo que va a tener de él su esposa tras su muerte. Octavio Paz, en cambio, se esfuerza por recordar qué y cómo fue el amor verdadero, el que encontró en su juventud, precisamente en los años de la Guerra Civil española.

Piedra de sol y *Nabí* son dos grandes poemas en los que sus autores desean mostrar lo que puede caracterizar a sus respectivas patrias, México y Cataluña. En *Nabí*, Josep Carner escoge el apego al pensamiento judío del que el pueblo catalán ha heredado gran parte de su idiosincrasia, y Paz encuentra un motivo poético en la tradición del calendario azteca.

Los rastros de la influencia de *Nabí* en *Piedra de sol* se manifiestan en las numerosas coincidencias de léxico, los conceptos y frases similares que hallamos en los dos poemas y en asociaciones de imágenes semejantes a las de *Nabí* que se encuentran distribuidas a lo largo del poema de Paz: “mana toda la noche profecías”, “cuartos que son navíos que se mecen”, “un caminar entre las espesuras”, “mi sombra despeñada se destroza”, “piso días, instantes caminados”, “escritura del viento en el desierto”, “la boca de espuma del profeta”, o “el chacal”, animal que se menciona en los cantos primero y décimo de *Nabí*, “el chacal” que, en *Piedra de sol*, “diserta entre las ruinas de Nínive”. En un fragmento de *Piedra de sol*, Paz desarrolla una escena muy semejante a aquella en la que se encuentra Jonás en la parte final del canto quinto de *Nabí* (versos 81-96), cuando ya sin fuerzas, con el cuerpo exhausto, después de días de caminar sin descanso hacia Nínive, el profeta casi pierde el sentido. Los versos de Paz dicen: “sólo un instante mientras las ciudades, / los nombres, los sabores, lo vivido, / se desmoronan en mi frente ciega, / mientras la pesadumbre de la noche / mi pensamiento humilla y mi esqueleto, / y mi sangre camina más despacio / y mis dientes se aflojan y mis ojos / se nublan [...]”. Los dos fragmentos, el de *Piedra de sol* así como el de *Nabí*, contienen imágenes y palabras similares. Por ejemplo, el verso de Paz “y mi sangre camina más despacio” se asemeja a los de Carner “Color de sangre eran mis párpados, / y mi paso tardío”.

En otro fragmento, Octavio Paz identifica a la mujer con el agua en imágenes de vida y muerte. Una relación similar se halla descrita en el Canto VI de *Nabí* al encontrarse Jonás una mujer, antes “sacerdotisa del Alba”, que dice dormir con el agua “como hermanas” y que “sólo el agua vive”. Las expresiones de Paz “reina del alba” o “madre del agua madre” referidas a la mujer que el sujeto poético busca, parecen ser ecos de *Nabí*. Los versos de *Piedra de sol* “dónde estuve, quién fui, cómo te llamas, / cómo me llamo yo” se asemejan a la situación de ese encuentro de Jonás con la mujer en su mutuo interrogatorio de identidades.

Conclusiones

La publicación en 1940 en México del poema *Nabí* traducido al castellano de la mano de su propio autor tuvo una notable repercusión en poetas mexicanos y en otros poetas de lengua española que se encontraban en el exilio. Consideramos que *Nabí* constituyó un fuerte estímulo para Juan Ramón Jiménez en el momento de concebir *Espacio*, una obra que reacciona contra la posición filosófica de *Nabí* y de su autor, como si se tratara de un rechazo, desde una perspectiva antirreligiosa. En cambio, para Alí Chumacero u Octavio Paz, *Nabí* fue una fuente de inspiración que les ayudó a encontrar enfoques poéticos y contribuyó a la concreción de algunas de las imágenes de sus poemas. Al igual que Carner, Juan Ramón, Chumacero y Paz reflexionan sobre la razón de ser del ser humano y de la vida, en medio de planteamientos sobre el amor, la vejez y la muerte. Se trata de respuestas distintas, y de grado diferente, a un mismo influjo, en el diálogo implícito que se produce entre las obras consideradas como las mejores de estos tres grandes autores y el *Nabí* de Carner.

Bibliografía

ALARCÓN SIERRA, Rafael (2006): “Juan Ramón ante la guerra”, en J. Blasco y A. Piedra (coor.), *Juan Ramón Jiménez. Premio Nobel 1956*. Madrid: Residencia de Estudiantes / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 343-359.

ALBORNOZ, Aurora de (1982): “Estudio de la obra y Apéndices”, en Juan Ramón Jiménez, *Espacio*. Madrid: Editora Nacional, pp. 63-128.

BAKHTIN, Mikhail (1984): *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1986): *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.

BLASCO PASCUAL, Javier (1981): *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BUSQUETS, Loreto (1980): *La poesia d'exili de Josep Carner*. Barcelona: Barcino.

— (1984): “*Nabí*, o la búsqueda de la tierra”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 412, pp. 22-46.

CAMPOS, Marco Antonio (2012): “Explicación de un poema: «Responso del peregrino»”. Entrevista a Alí Chumacero”, en *Paraíso, revista de poesía*, n.º 8, pp. 15-24.

CARNER, Josep (2002). *Nabí*. Madrid: Turner.

— (2012). *Nabí*. Barcelona: La butxaca.

CHUMACERO, Alí (1980): *Poesía completa*. México: Premià Editora.

DURAN, Manuel (1984): “Josep Carner: clasicismo, vitalismo, intimismo (y algo más)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 412, pp. 5-14.

ESPINASA, José María (2009): “La poesía como voz del mito: A propósito de Quetzalcoatl de Agustí Bartra”, en Sam Abrams (ed.), *Foc i mesura: tres lectures de l'obra d'Agustí Bartra*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 37-45.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino (2001): *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*. Vol. II. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

— (2007): “Enrique Díez-Canedo y la literatura catalana”, en M. M. Gibert, A. Hurtado, J. F. Ruiz (ed.), *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*. Lleida: Punctum & Trilcat, pp. 81-94.

JULIÀ, Mercedes (1988): *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poema “Espacio”*. Ediciones de la Torre: Madrid.

MANENT, Albert (1969): “Miguel de Unamuno y Josep Carner entre el Mito de la Espingarda”, en *Revista de Occidente*, año VI, n° 72, pp. 353-361.

MORALES, Andrés (2011): “Espacio de Juan Ramón Jiménez: organización de una obra”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 78, pp. 235-246.

PAZ, Octavio (1989): *El fuego de cada día. Selección, prólogo y notas del autor*. Barcelona: Seix Barral.

— (1992): “Descargo”, en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*. Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México: Vuelta, pp. 7-8.

— (1999): *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona: Seix Barral.

UTRERA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2014): *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

SUBIRÀS I PUGIBET, Marçal (1995): “Notas sobre un paralelismo: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez y *Nabí*, de Josep Carner”, en *Letras de Deusto*, vol. 25, n° 68, julio-septiembre, pp. 215-220.