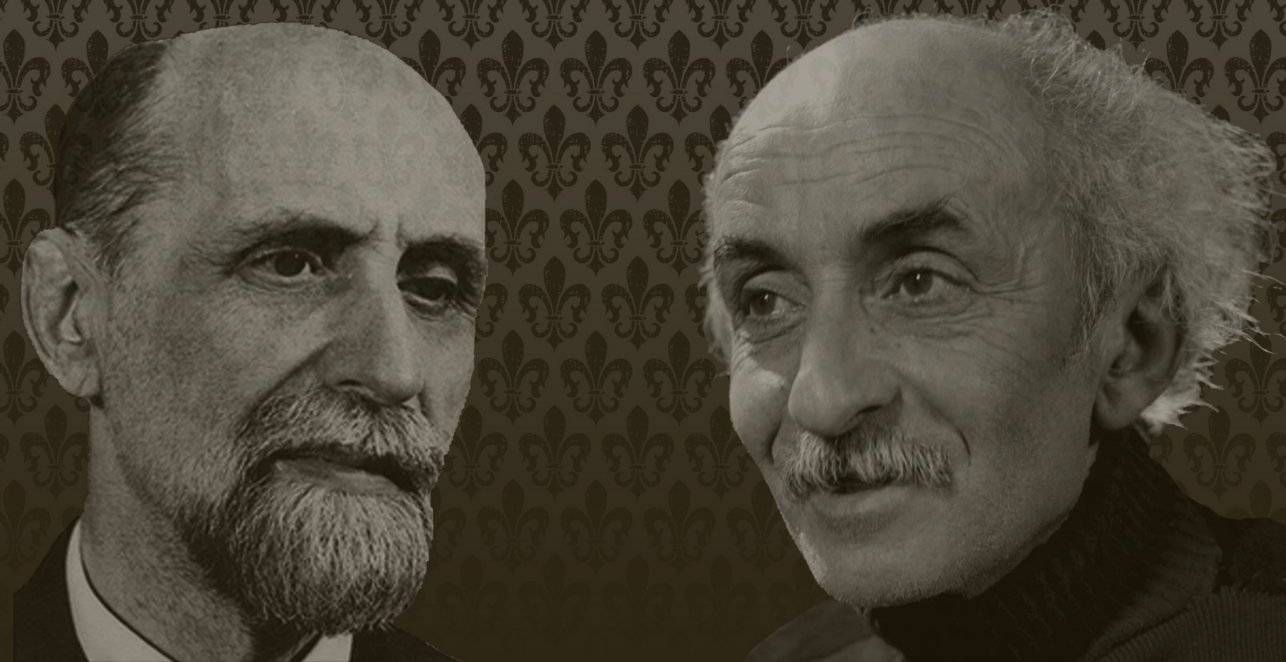


JUAN RAMON JIMÉNEZ - NIMA YUSHIJ  
LA FRONTERA INVISIBLE

**Actas del Seminario Internacional**

Universidad Complutense de Madrid

27-28 de abril de 2015



**Juan Ramón Jiménez - Nima Yushij**  
***La frontera invisible***

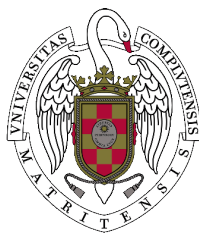
Actas del Seminario Internacional  
Universidad Complutense de Madrid  
27-28 de abril de 2015

**Juan Ramón Jiménez - Nima Yushij**  
***The Invisible Frontier***

International Seminar Proceedings  
Complutense University of Madrid  
27-28 April 2015

Publicado por  
Marcos Roca Sierra  
Universidad Complutense de Madrid

Servicio de Publicaciones  
Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

Primera edición, 2016

Edita: Universidad Complutense de Madrid

Coordina: Marcos Roca Sierra

© Copyright: Universidad Complutense de Madrid

Diseña: Universidad para los Mayores / Ricardo Pichel Gotérrez

Maqueta: Ricardo Pichel Gotérrez

ISBN: 978-84-608-7377-8

# Sumario

<i>Nota preliminar</i> Marcos ROCA SIERRA	5
<i>Ninfeas de agua en Irán y España</i> Ali Asghar MOHAMMAD KHANI	7-10
<i>Entre la torre de marfil y la torre de Babel: Juan Ramón Jiménez como receptor de tradiciones literarias</i> Javier HELGUETA MANSO	11-21
<i>Características generales de la Nueva poesía persa creada por Nima Yushij</i> Husein MAASUMÍ HAMADANÍ	22-27
<i>La nostalgia del presente en el sentimiento poético de Juan Ramón Jiménez</i> Jorge SÁNCHEZ CASCOS	29-34
<i>Aspecto y esencia de la Nueva poesía persa</i> Musa ASVAR	35-42
<i>El lar juanramoniano: cuna natural del símbolo</i> Lucía COTARELO ESTEBAN	43-50
<i>Genealogía del discurso en la poesía moderna persa</i> Amir ALI NOJUMIÁN	51-57
<i>Una aproximación a la poética de Juan Ramón Jiménez: erótica poética, poética erótica</i> Enrique ORTIZ AGUIRRE	59-70
<i>Antología mínima: Juan Ramón Jiménez - Nima Yushij</i> Rafael YÁÑEZ JATO (selec. y adap.), Shireen HR (trad.)	71-80



# Nota preliminar

Marcos Roca Sierra  
Universidad Complutense de Madrid

El Seminario Internacional Juan Ramón Jiménez - Nima Yushij ha sido organizado por la Universidad para los Mayores de la Universidad Complutense de Madrid, el Centro Cultural e Internacional Shahre Ketab de Teherán y la Consejería Cultural de la República Islámica de Irán en España. Se celebró en la Facultad de Filología de la UCM durante el mes de abril de 2015.

Irán y España son dos potencias culturales que tienen mucho en común. No tenemos que olvidar que es el amor a la cultura, al fin y al cabo, la que une y hermana a los pueblos. Por eso, no es extraño que sus grandes genios dialoguen entre ellos y se reconozcan como en un espejo.

Reunir dos autores en un mismo seminario, convocarlos a la misma mesa es un planteamiento enriquecedor, quizás porque nunca somos más auténticos que cuando nos reflejamos en el otro. Juan Ramón Jiménez y Nima Yushij son dos de estos creadores geniales que marcaron un antes y un después en la lírica moderna de sus respectivos países y compartieron, a pesar de la distancia, un mismo compromiso ético, fundamentado en la belleza, para transformar la vida

# Ninfeas de agua en Irán y España

Ali Asghar MOHAMMAD KHANI

Hace exactamente seis meses, el 28 y 29 de octubre del año pasado, tuvo lugar en la Complutense de Madrid un seminario sobre Cervantes y Sa'dí, dos cumbres de la literatura española y la persa. En ese seminario se intentó dar una semblanza a los españoles de lo que fueron esos dos caballeros de la dicción y analizar y estudiar la influencia que ambos tuvieron tanto en las literaturas persa y española como en las del resto del mundo. Estamos muy satisfechos de haber dedicado estas dos jornadas a debatir sobre la poesía nueva persa y española y a dos de sus grandes figuras, a saber, Juan Ramón Jiménez y Nima Yushij, considerados en sus respectivos países como los fundadores de la Nueva poesía; y, de esta manera, también podremos conocer un poco más las transformaciones en el mundo de la literatura habidas en el siglo XX en los dos países.

En aquel seminario se habló sobre la primera época, la Edad Media, el Renacimiento y la era áurea de la literatura española, así como la mayor obra creada en aquel periodo, es decir, *El Quijote*, y vimos cómo esta obra otorgó unas nuevas dimensiones psicológicas y sociales a la narración de la novela. Sería óptimo abordar en otra ocasión la literatura del Romanticismo en España, el siglo XIX y la época del Naturalismo y el Realismo, así como los periodos de la literatura persa clásica y sus diversos estilos.

En este seminario se ha hecho especial hincapié en los movimientos literarios del siglo XX habidos en España e Irán, en particular, en el ámbito de la poesía. Ya en la Ciudad del Libro en Irán tuvieron lugar algunas sesiones en las que abordamos la novela del siglo XX y las obras de la Generación del 98 de España. En estas sesiones se analizaron autores como Unamuno, quien dejó de lado la tradición realista regional y adoptó técnicas estructurales y narrativas nuevas, así como una nueva seriedad a propósito de las historias. Los iraníes conocen bien la obra de Unamuno. Voy a intentar hacer aquí una breve reseña de la generación posterior a la I Guerra Mundial, pasando por el comienzo de la Guerra Civil española y hasta el presente, analizando la repercusión que han tenido sus obras en Irán; hablaré de la Generación del 27 y de figuras tan destacadas como Lorca, Juan Ramón Jiménez, Alberti y Vicente Aleixandre. En Irán conocemos más las generaciones del 98 y del 27, y hemos leído sus obras. Lamentablemente, no se han traducido al persa las obras de los poetas de después de la Generación del 27; poetas como Blas de Otero, que se alejaron de las complejidades innovacionistas y siguieron un enfoque más sencillo en la poesía.

Sin duda, el poeta contemporáneo español más conocido en Irán es Lorca, de quien se ha publicado ya casi una decena de antologías poéticas traducidas al persa por diversos traductores. Lorca es uno de los poetas españoles preferidos de los iraníes. Esta popularidad de Lorca está motivada tanto por su arte poético como por su temática y también porque el gran poeta contemporáneo de Irán, Ahmad Shamlu, prestó especial atención a su poesía. De la misma manera que Lorca es famoso tanto en España como en el mundo, en Irán tiene también muchos lectores. Quizá la fama de Lorca venga por los vínculos que tenía con el pueblo, lo que hacía que conociera bien la cultura popular y rústica, que se reflejaba en su poesía, dirigida al pueblo, no a las élites. Lorca recorrió todas las ciudades y pueblos de España, se familiarizó con las formas de vida de la gente de su país y pudo sacar provecho de sus costumbres, sus tradiciones y sus artes. Lorca era un enamorado de la música, la poesía y los cantos rústicos, en especial, de los gitanos errantes de su patria, siendo todo esto el tema principal de su vida artística. Las obras teatrales de Lorca son también famosas en Irán. *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* han sido traducidas al persa y llevadas a escena varias veces por diferentes actores, que han merecido los aplausos del público.

Sencillez y riqueza épica y de imagen forma parte de las cualidades de la poesía de Lorca, y quizá sea por esto que sus obras la leen y las aman tanto los pueblerinos y los gitanos ambulantes como los librepensadores y las élites urbanas. Ningún poeta contemporáneo español es tan conocido ni sus obras tan leídas en Irán como lo es Lorca. Son varios los artículos que se han escrito y traducido al persa amén de varias obras que se han publicado en Irán acerca de su poesía. Después de Lorca, poetas como Juan Ramón Jiménez, Alberti, Machado, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda cobran fama entre los académicos y los intelectuales de Irán, pero a mucha distancia de Lorca.

Hasta la fecha se han traducido al persa y publicado en Irán tres libros de y sobre Juan Ramón Jiménez. De su obra más conocida, *Platero y yo*, se han hecho dos traducciones, la más reciente de las cuales es directamente desde el español. Hace unos 20 años Mahdi Ajavan Langarudi publicó en persa una antología poética del poeta titulada *¡Oh corazón! ¡Muere o canta!* También se ha publicado una obra de Juan Ramón Jiménez, traducida al persa por Abdullah Kousarí. En cuanto a *Platero y yo*, que es una poesía novelada y que fue escrito hace cien años, aunque es una obra que en España y otros países ha sido muy aplaudida y que es similar a *El principito*, no ha tenido sin embargo mucha acogida en Irán. Esta obra tiene la forma de un cuento sencillo infantil, lleno de frescura y colorido, y, Platero representa al amigo más íntimo de Juan Ramón Jiménez, además de ser el mediador para el poeta del paraíso perdido de la inocencia. Esta obra es la única que escribió como una narración. El poeta, hastiado de la Humanidad, se refugia en un amigo imaginario: el burro Platero. El animal sustituye las relaciones humanas, y aquí Juan Ramón Jiménez construye poéticamente un mundo alegórico rebosante de bellos momentos afectivos. Juan Ramón Jiménez tuvo una vida llena de altibajos. Componía versos desde los 14 años y era muy aficionado a la pintura. Dejó los estudios y se dedicó a la poesía. Viajó a varios países donde conoció diversas culturas. Tradujo varias obras al español, entre ellas, la biografía de Beethoven, de Romain

Roland. Juan Ramón Jiménez tomó un camino diferente del de Lorca, pues se dirigió más a la élite. En sus obras de los últimos años aleja completamente del simbolismo y renuncia a la musicalidad de la palabra para alcanzar el puesto más elevado en la poesía en lo que se refiere a la expresión del pensamiento. Para él, la poesía es antes que nada un medio para el conocimiento, por lo que no considera que sea poesía la poesía del instinto y natural que haya sido purificada. Juan Ramón Jiménez también le vuelve la espalda a la sencillez del arte popular.

Bajo el punto de vista de este poeta aristócrata, el arte popular no es más que la decadencia de la elevada cultura. También, al contrario de lo que opina Lorca, Juan Ramón Jiménez no cree en la poesía comprometida. Para él, la poesía que tenga un objetivo social carece de significado. Para él, cuando la poesía se pone al servicio del hombre, ésta se degrada al máximo, al contrario que el Hombre, el cual, pese a su poder, debe agachar la cabeza ante la poesía. Él permaneció fiel a lo largo de toda su vida a su idea de “el arte por el arte”. Vivía la poesía por la poesía. Vivía para y mediante la poesía, y en su larga carrera como poeta vertió su expresión precisa y cohesionada en el molde de la poesía. Su lenguaje poético es correcto y posee significado. También en la prosa hizo uso de la delicadeza de la poesía y, así, su *Platero y yo* es una muestra de su atractiva prosa además de ser una de las obras más bellas en prosa de España. Aunque la renuncia de Juan Ramón Jiménez a la política y a los foros literarios causó que sus poemas, al igual que los de Lorca, no tuvieran muchos lectores, su dedicación continuada únicamente a la poesía y la delicadeza y profundidad de sus poemas lo convirtieron en el líder de la generación de jóvenes poetas de España, y, en realidad, en el fundador de la poesía nueva. Tras él, sus seguidores dieron continuidad a su arte haciendo uso de sus técnicas.

Después de Lorca y Juan Ramón Jiménez, es Alberti el poeta español más conocido en Irán. Sus poemas han sido vertidos al persa, y se han escrito y traducido varios artículos en Irán sobre su figura. Al igual que Lorca, Alberti no era indiferente a las cuestiones sociales y políticas, por lo que las vicisitudes internas de España le hicieron una persona más comprometida con las actividades revolucionarias. A través de sus obras se puso al servicio de la revolución, y anhelaba una era de justicia, una era en la que la victoria fuera para aquel que Europa le temiera. En su poesía, Alberti aborda la rebelión de todos los pueblos contra un imperialismo que representa Nueva York. Alberti elogia con un estilo lírico la igualdad y la fraternidad de las razas. En su *Capital de la gloria*, Alberti elogia con mucho entusiasmo ese Madrid que, en su calamidad y en sus profundidades posee el más bello retoño de la vida futura. Su poesía es elocuente, lírica y contundente, y antes que nada es un pensamiento vigoroso que otorga espíritu al poeta. Los contenidos son excelsos y derivados de una realidad hiriente. Lucha por la libertad, el rechazo de la pobreza y la ignorancia, el sufrimiento ante la muerte, el odio a las presiones, y, finalmente y en especial, la necesidad de movimiento. Las condiciones culturales y políticas del Irán contemporáneo de los últimos 50 años han permitido que la poesía de Lorca y Alberti sean las que más hayan influido en el público iraní, y habría que estudiar si, teniendo en cuenta los cambios producidos en la esfera internacional y nacional, la poesía de Juan Ramón Jiménez podría, al igual que la de Lorca y Alberti, tener una mayor repercusión en el pueblo, o si seguirá siendo una poesía para la élite.

Otros poetas contemporáneos como Miguel Hernández, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, que se cuentan entre los diez poetas más afamados y celebrados de España, son desconocidos en Irán, por lo que se debería abordar la cuestión de traducir sus poemas y celebrar congresos para estudiar sus obras. El año pasado celebramos en la Ciudad del Libro en Teherán seminarios sobre Vicente Aleixandre en los que participaron tanto españoles como iraníes. Espero que el año que viene podamos hacer una programación con la que presentar y analizar las obras de estos otros poetas.

Sobre la Nueva poesía persa hablaron extensamente los profesores que han venido desde Irán. Hasta donde he indagado, sé que en España se han publicado poemas traducidos al español de Nima Yushij, Ahmad Shamlu, Sohrab Sepehrí y Forugh Farrohzad. Espero que la Nueva poesía persa sea dada a conocer en España como lo ha sido la clásica y se traduzcan al castellano muchas antologías de esta poesía. Veo necesario de hacer aquí una mención a la Sra. Clara Janés y el Sr. Ahmad Taherí, por el papel que han desempeñado ambos en la traducción al castellano de la Nueva poesía persa y agradecerles los esfuerzos que en este sentido han realizado.

Sin duda, la celebración de esta clase de seminarios en los dos países allanan el terreno para un nuevo conocimiento mutuo entre las culturas y las literaturas persa y española.

# Entre la *torre de marfil* y la *torre de Babel*: Juan Ramón Jiménez como receptor de tradiciones literarias

Javier HELGUETA MANSO

Universidad de Alcalá

javierhelgueta@gmail.com

## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. NECESARIA RECEPCIÓN PARA UNA POÉTICA UNIVERSAL

Con el título de este primer epígrafe se pretende condensar toda la argumentación de esta ponencia: detrás de un gran poeta y de una gran obra siempre debe existir una voluntad abierta al conocimiento y una interiorización de otras muchas tradiciones culturales. Las lecturas, las bibliotecas, los viajes, los lugares que se habitan, la contemplación artística, las culturas que se descubren constituyen los factores que dirimen el alcance potencial de la obra de un autor.

Esta recepción, constante y diversa, previa a la propia operación creativa convierte al poeta en haz, hasta cierto punto pasivo, de intersecciones muy diversas que van moldeando –o transfigurando– su personalidad y su escritura. Se ha de recuperar la metáfora del tejido que se halla originalmente en la palabra *texto*, para desplazarla hacia el mismo hacedor: el poeta es también un texto, una urdidumbre de tradiciones de imágenes y palabras. De la cantidad y de la calidad de esas tradiciones, depende, en buena medida, su universalidad, concepto del que no se ha de rehuir en ocasiones como esta, en las que la obra de un poeta como Juan Ramón Jiménez se hermana con la de otro autor de un país tan alejado culturalmente, como son Nima Yushij e Irán, respectivamente.

El intento de poner en común los conceptos de recepción y universalidad constituye la base de la argumentación contra el tópico exclusivista de la *torre de marfil* con el cual se ha acusado al escritor moguerense. Para ello, en primer lugar, se demostrará como espacio confuso pero plenoué a la relevancia que la lengua hablada por y en el pueblo tenía para Juan Ramón; en segundo, se desarrollará someramente el amplísimo elenco de tradiciones de diferentes lenguas que atraviesan su trayectoria creativa. Ambas cuestiones sitúan a Juan Ramón en el epicentro de la multiculturalidad que supone la Torre de Babel: sin renunciar a la naturaleza de este mito, el problema de la confusión

entre seres de la misma especie por la disgregación de su vehículo comunicativo, lo cierto es que la Torre de Babel custodia la lengua en su estado activo e incandescente: en su plena ejecución. Se debe concluir que en el poeta universal no puede darse una circunstancia sin la otra: el poeta debe transitar entre la *torre de marfil* y la *torre de Babel* y viceversa. Es decir, el poeta debe situarse, a la manera en que los entendía Hölderlin, entre los hombres y los dioses, las cosas y las esencias:

Así pues, la esencia de la poesía se inserta en esas leyes de las señales de los dioses y de la voz del pueblo que tratan de unirse o disociarse. El propio poeta se encuentra en medio (...). Es alguien que ha sido arrojado fuera, y afuera quiere decir a ese *Entre* que se halla entre los dioses y los hombres. (Heidegger 2005: 52)

“El andaluz universal”, como se denominaba a sí mismo (Jiménez 2007: 67), trata de recuperar, en un sentido prometeico, los significados ocultos de la realidad. Para ello hay que comenzar desde el propio lenguaje y, en concreto desde su verdadera raíz, la cual se encuentra en su realización social: es decir, lo que Saussure (1916) –por simplificar una cuestión mucho más compleja– entendía por *parole* y ha sido traducido por *habla*. Son varias las ocasiones durante su exilio en las que el poeta de Moguer se lamenta con nostalgia de haber perdido el contacto directo con la lengua natural, con este habla cotidiana, como si temiera que su poesía pudiera verse alterada artificialmente. Dejar de escuchar el español hablado por el pueblo significa perder el sustrato principal de su poesía. Michael P. Predmore lo resume con estas palabras:

para el poeta, naturalmente, el lenguaje es un organismo vivo que sólo puede existir en su medio, con raíces en la tierra y en la gente. Vivir separado de España es perder contacto con el español hablado y vivido, es perder lo absolutamente esencial para ser poeta. (2009: 39)

Paralela a esta sensación de desarraigo de la lengua materna en su medio natural, coexiste la imperiosa necesidad de visitar, simbólicamente, la *torre de Babel*, en cuanto espacio marcado por la pluralidad lingüística, que es a la vez pluralidad material y semántica, pluralidad cultural. En este momento en que emerge el concepto de plurilingüismo conviene matizar las teorías de Bajtín en su diferenciación entre poesía y prosa. En *Teoría y estética de la novela* el crítico ruso emplea este y otros conceptos, como dialogismo y polifonía, que después han tenido un alto rendimiento en la teoría de la narrativa. Sin duda es cierto que

en la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época; la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo, (Bajtín 1989: 225)

pero se le debe rebatir en su argumentación a la hora de diferenciar el discurso narrativo del discurso poético. Para discernir entre ambos considera que, en poesía, “la palabra olvida la historia de la contradictoria toma de conciencia verbal de su objeto, así como el presente, igualmente contradictorio, de esa toma de conciencia” (Ibid.: 95-96),

mientras que “para el artista-prosista, por el contrario, el objeto revela precisamente, en primer lugar, esa variedad social-plurilingüe de sus nombres, definiciones y valoraciones” (Ibid.: 96).

La narratología ha demostrado durante la segunda mitad del siglo pasado la aplicabilidad de esta tesis bajtiniana en la novela, ya que el autor *artifex* se desdobra en multitud de categorías parlantes –narrador, narratario, personajes, etc.–; pero el error se encuentra en haber desechado tales conceptos para la poesía, pues bajo el concepto posromántico de *Voz* –muy en boga en las poéticas contemporáneas, para referirse al carácter genuino de la obra poética de un autor– en realidad late una polifonía de voces procedentes de numerosas tradiciones y lecturas

Incluso en el caso de la poesía pura que termina de forjarse en la simbólica *torre de marfil* –que no es sino la soledad más absoluta, el silencio más absoluto– se vuelve necesario el tránsito por la *torre de Babel*, la apertura de los sentidos a las otras voces en su estado de entropía y libertad. Sin este dejarse impregnar por la materialidad (eu) fónica de las otras lenguas el conocimiento del lenguaje sería incompleto. Esto es algo que Juan Ramón Jiménez tuvo muy en cuenta, a pesar de sus reticencias a manifestar públicamente el influjo de algunos autores, pero de todos es sabido que, como se verá a continuación, el “andaluz universal” es antes además un lector curioso y abierto a todo tipo de tradiciones y épocas.

## 2. LA TORRE DE BABEL: TRADICIONES Y TRADUCCIONES EN JUAN RAMÓN

La versatilidad y las constantes relecturas del poeta moguerense impiden trazar, la mayor parte de las veces, un itinerario de lecturas que se corresponda, de manera exacta, con la evolución de su obra poética. Para tratar de dar cuenta de este complejo panorama, se ha de partir desde el ámbito filosófico e ideológico a fin de comprender algunas de las principales motivaciones juanramoninanas.

### 2.1. FILOSOFÍAS, IDEOLOGÍAS Y OTRAS DISCIPLINAS

Juan Ramón Jiménez, a través de la estimulación y el consejo de intelectuales y poetas de principios del siglo pasado, entre ellos los de la Generación del 98 –Miguel de Unamuno o Azorín–, y del 14 –José Ortega y Gasset y Maeztu–, y de su estancia en la casa del doctor Simarro, que contaba con una biblioteca muy actualizada, se acerca al pensamiento de Schopenhauer<sup>1</sup>, pero sobre todo de Nietzsche, del cual “no es de extrañar que haya causado gran impacto en Juan Ramón, habida cuenta de su “estado psicológico y de su inquietud intelectual” en torno a 1905 (Azam 1983: 229). El andaluz no comulga con la desmesura y la “embriaguez” del ser nietzscheano (Ibid.: 232)

---

<sup>1</sup> No por casualidad Javier Blasco ha recurrido a este filósofo para explicar mejor las relaciones entre idea y representación en la poesía de este tiempo (1999: 54).

y rechaza el concepto de “superhombre” prefiriendo el de “hombre completo” (Ibid.: 230), pero a ambos les une una profunda crisis religiosa así como la búsqueda de lo absoluto. En general, se puede considerar que el pensamiento de otros autores como Swedenborg, Loisy y Spinoza así como de otras tradiciones espirituales, como el budismo, se amalgaman, casi sin dejar rastro, en la propia poética juanramoniana.

Con respecto al ámbito ideológico, nunca podrá verse separado de lo poético en su obra –recuérdese el título de esa compilación de aforismos de los temas más diversos: *Ideología* (Jiménez 1990). La *ideología* con *jota* es siempre un pensamiento volcado hacia lo estético, y una estética de finalidad ética, como constantemente recuerda uno de sus principales estudiosos, Francisco Javier Blasco (1999).

Desde ese punto de vista ha de leerse, por ejemplo, *Platero y yo*, obra que Víctor García de la Concha define como “libro krausista” (1984b: 187-190). Si existe una corriente de pensamiento que haya sido capaz de penetrar en el sentir juanramoniano ese ha sido el krausismo. Como bien le recuerda él mismo a Ricardo Gullón: “Yo me eduqué con krausistas” (1958: 57) y krausistas fueron también a su vez muchos de los pensadores de su tiempo, entre ellos Jiménez Fraud y, en sí misma, la institución de la Residencia de Estudiantes. Dos cosas interesan por encima de todo del krausismo juanramoniano: en primer lugar, el hecho de que permitiera una “conciliación entre inmanencia y trascendencia” (Azam 1983: 220); en segundo lugar, la idea social de que “todo podría redimirse con una educación de la sensibilidad” (García de la Concha 1984b: 188), pensamiento concretado en los pasajes del *Platero*, que acogen una visión del krausismo filtrada por la visión de Giner de los Ríos (Predmore 2009: 50).

No pudiendo analizar las otras artes, en especial la música –le interesan Chopin, Debussy, Falla, Schumann o Beethoven; traduce la *Vida de Beethoven* de Romain Rolland–, así como la pintura –Gutiérrez Solana, Miró, Dalí, Miguel Ángel, Sorolla, Picasso–, de las que es gran conocedor y con las cuales disfruta, como era de esperar este gran *cultivador de los sentidos*, hay que acercarse ahora al ámbito de la literatura.

## 2.2. TRADICIONES LITERARIAS

Inmersos plenamente en lo literario, se va a intentar hacer un breve repaso por las principales tradiciones de las que Juan Ramón es receptor, dividiéndolas en tres líneas básicas: tradiciones de lengua española, en las cuales estarán las peninsulares así como las latinoamericanas; tradiciones occidentales, Europa y países anglosajones; y tradiciones orientales. Se procede de este modo con la intención de llevar a cabo al final de esta ponencia un punto de enlace con el conjunto de este Seminario.

### 2.2.1. Tradiciones de lengua española

#### *España*

Habiendo dejado la teoría aparcada justo en las ideas krausistas y su modo de concreción en el *Platero* conviene recordar la relevancia de lo popular en Juan Ramón y así desmentir de nuevo los argumentos en contra de su capacidad para saber descender

de la, *decíamos simbólica, torre de marfil* para acercarse al espacio natural de la lengua viva, la *torre de Babel*. Tomás Navarro Tomás trata de argumentar que, al contrario de lo que se ha dicho en ocasiones, en la poesía de Juan Ramón se descubre “la invariable adhesión con que el poeta se sirvió durante toda su vida de las formas y recursos de la lírica popular y tradicional” (1988: 307). La lírica popular le resulta sugestiva desde su infancia. Como recuerda Alarcón Sierra “pronto se sintió atraído por los romances de Góngora” más que por los autores propios de “los estudios de retórica como Cicerón o el propio Cervantes que eran enseñados en el colegio jesuita San Luis Gonzaga del Puerto de Santa María” (2003: 24).

Existen otros estudios ya clásicos sobre este asunto, además del ya citado de Navarro Tomás, como el realizado por Manuel Alvar, que apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1981 con el título “Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de JRJ”, o, el tratamiento más amplio y sistemático de M<sup>a</sup> Isabel López Martínez en *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez* (1992). Los críticos no solo señalan en qué medida inciden las personas –los hermanos Machado o intelectuales hispanoamericanos como Enríquez Ureña y Alfonso Reyes– e ideologías –krausismo– en este acercamiento al folclore, sino que también llevan a cabo un análisis estructural de algunos de los tópicos de remiscencia popular como la “pena negra”, el “corazón partido”, la “ausencia oscura” o los símbolos de los puñales. Algunas canciones como “Ya viene la primavera” o “Rosa última” pueden dar cuenta de este poso popularizante.

Con respecto a la poesía española de carácter culto Juan Ramón posee un conocimiento completo de su historia, y solo desde él se puede comprender el dominio de los más diversos metros y recursos retóricos. Sus preferencias van desde el “Romance del Conde Arnaldos” y toda la lírica popular; san Juan de la Cruz y su “soledad sonora”, a quien le une, especialmente, el deseo de alcanzar la belleza a través de la poesía –a través de un implícito neoplatonismo que, aún con variantes históricas, actúa en cierto modo en el propio Juan Ramón–; Góngora, de entre los grandes autores del Barroco, tanto por su vena popularizante como por su experimentación con el lenguaje; hasta Bécquer, quizás más que por los resultados poéticos de una obra truncada por la muerte, por su pensamiento poético y el carácter pionero en España de la relación entre estrofa o ritmo y sentido que le pone en relación, salvando las distancias, con las novedades baudelairianas y simbolistas.

Por último, mucho se podría hablar sobre su relación estética con los autores coetáneos, como los del 98, algunos de los escritores que más admira y considera maestros –Machado, Unamuno o Valle-Inclán–; con los del 14, que se convierten más bien en una invitación intelectual; o con los del 27, con los que, más allá de las cuestiones personales, que como se sabe variaron mucho en muy poco tiempo, entabla relación y ejerce primeramente cierta maestría, pero no acusa –y esto parece una decisión voluntaria– una influencia poética. En todo caso, habría que decir más bien que los del 27 le marcarían muchos de los caminos que él deseaba evitar.

### Hispanoamérica

En cuanto a la poesía hispanoamericana, de sobra es conocida la influencia modernista. Juan Ramón se inicia en la carrera literaria en el momento de mayor auge de esta corriente que tanto éxito tuvo en el cambio de siglo. La llegada a Madrid por esas fechas, a través de la invitación que le hacen algunos de los autores españoles que practicaban el modernismo, como Villaespesa, ratifica su adhesión primera al grupo, nunca completa, pero sí concretada en dos libros: *Ninfeas* y *Almas de Violeta*, ambos del 1900. Arturo del Villar recuerda que si “de Bécquer le atraía la música callada; de Rubén, la gran orquesta sinfónica” (1985: 15). Podría decirse, incluso, que, en parte debido a la juventud de Juan Ramón y a pesar de que él también lo niegue (Garfias 1995: 98), la figura de Rubén Darío es la única que, en toda su vida, pueda determinar de un modo tan poderoso la dirección de una etapa poética del escritor moguerense.

Pero no se olvide la existencia de otras muchas otras tradiciones americanas que actúan sobre la obra juanramoniana, y no solo en el periodo del exilio, donde se redobla este contacto. Un gran conocedor de su persona y de su obra, como es Pedro Garfias, lo advierte en su capítulo “Juan Ramón Jiménez y América” (Ibid.: 95 y ss.), citando a Martí, Rodó, Silva, Dulce María Loynaz, Reyes, Florit y, por supuesto, Pablo Neruda como escritores sobre los que tuvo amplio conocimiento.

#### 2.2.2. Tradiciones occidentales

En los años 80 alertaban Ricardo Senabre y Pérez Romero del escaso número de estudios sobre el sustrato de poesía extranjera que albergaba la obra juanramoniana (Pérez Romero 1981: 8 y 12). Este vacío imperdonable en la crítica ha sido resuelto recientemente por Soledad González Ródenas, con el que es hasta ahora es el trabajo más completo sobre la biblioteca y las lecturas de Juan Ramón (2005). En él, llega a elaborar unas utilísimas tablas comparativas en las que se puede contrastar qué estaba leyendo y qué estaba escribiendo al mismo tiempo.

Se debe comenzar por Francia, puesto que se trata de una influencia paralela en el tiempo a la del Modernismo. Su estancia en el país galo, descrita ampliamente por Ignacio Prat, permite descubrir el origen histórico de algunos de los poemas que se pensaban creados sobre situaciones y mujeres ficticias (1986) y el conocimiento que obtuvo de Baudelaire, Verlaine, Laforgue y Mallarmé —a través de la biblioteca del doctor Lalanne y las librerías bordelesas (Alarcón Sierra 2003: 41)—, además de Samain, Moréas y, posteriormente, Valéry, con quien se sentirá unido por el similar programa estético de pureza.

Sin embargo, Juan Ramón experimentó toda la vida una necesidad de liberarse del tópico de la influencia francesa. Así lo demostró, por ejemplo, al contestar por escrito a Cernuda en relación a cierta simplificación que éste había hecho de dicha influencia en un artículo de 1942 (Cernuda 1970). No obstante, no se puede negar que, como en tantas ocasiones para nuestra historia, el viaje al centro cultural de la época, en este caso Francia, supone un antes y un después en la trayectoria creativa de los creadores —piénsese por ejemplo, en los viajes a Italia de Garcilaso, desterrado, Cervantes o Velázquez—, incluido el propio Juan Ramón.

Por el contrario, no esconde sino que muestra públicamente su predilección por la poesía anglosajona, precisamente también en carta a Luis Cernuda:

Pues bien, desde 1916, anglicista Luis Cernuda, las líricas inglesa, irlandesa y norteamericana contemporánea me gustaron más que la francesa. // En 1916, insisto, vi (...) que la lírica latina, neoclasicismo grecorromano total, no es lo mío; que siempre he preferido, en una u otra forma, la lírica de los nortes, concentrada, natural y diaria (...) y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E. de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dyckinson, Robert Browning, me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. (*apud* Predmore 1999: 24)

Pérez Romero demuestra la deuda que tiene con alguno de estos poetas, a los que habría que añadir a Shelley, Keats, Byron o Blake, en cuanto a imaginario y temática. El mismo poeta afirma en varias ocasiones que el impacto de la literatura anglosajona es el que decanta la balanza, definitivamente, hacia esa nueva estética que andaba ya perfilando: la de la poesía desnuda. No obstante, se debe matizar, con Gómez Redondo, el hecho de que, también para este caso, más que influencias se producen “resultados convergentes” (1996: 20).

En última instancia, no se pueden olvidar los muchos otros autores de su interés: posee un conocimiento amplio de otras literaturas, como la italiana: Dante, D’Annunzio, Carducci y Pascoli o la alemana, Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, que descubre de manera directa o indirecta.

En los casos en que el conocimiento y el interés era profundo, Juan Ramón se animó también como traductor, con las implicaciones que esta acción puede llegar a tener para la propia poesía de un autor, como si internarse en la *torre de Babel* en cuanto espacio plurilingüístico original, supusiera tratar de regresar a la unidad perdida del lenguaje primigenio. Así, participa en la antología *La poesía francesa moderna* de Díez Canedo y Fernando Fortún de 1913 y traduce a clásicos como Shakespeare o Ibsen o a contemporáneos como T. S. Eliot. En este sentido, la llegada de Zenobia redobla y especializa su actividad como traductor. A la conocidísima traducción de Tagore, de la que se hablará más abajo, se le suma un optimista programa de traducción de autores anglosajones como Robert Frost, Edgard Lee Masters, Yeats, así como de algunos franceses, que no pudo llevarse a cabo en la mayoría de los casos (González Ródenas 2005: 9).

### 2.2.3. Tradiciones orientales. El problema del orientalismo

En lo que se refiere a las relaciones de Oriente y Occidente se ha de andar con *pies de plomo*, por cuanto estas llevan a numerosas confusiones, ya derivadas, de por sí, del complejo estudio de las fuentes literarias de un autor. En el uso del lenguaje de la crítica se pueden percibir los restos del colonialismo paternalista y autoritario europeo así como la reducción romántica de *lo otro* a algo puramente exótico. En este sentido, conviene recordar, con Edward Said, que el Orientalismo constituye un discurso inte-

resadamente coercionador, “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (1990: 21).

No obstante, la historia del arte y la filosofía Europea de los dos últimos siglos no se pueden entender sin las expediciones estéticas y filosóficas hacia lo oriental. En música Ravel o Debussy, en filosofía Schopenhauer o Heidegger, en teatro, Antonin Artaud, en pintura los impresionistas, entre otros, y en literatura esos modernistas, simbolistas y parnasianos que suponen el primer caldo de cultivo de la poesía juanramoniana, han construido parte de sus obras y alterado el curso de sus respectivas disciplinas artísticas o del pensamiento, al reciclar ideas propias del mundo oriental. A veces se ha intentado acercar posiciones, como en las distintas convocatorias de la Conferencia de Filósofos de Oriente y Occidente (Deustch 2001), pero nunca se logra una equiparación exacta, y no solamente por los problemas de imposible unidad lingüística, sino por la reproducción en el campo del pensamiento –un mayoritario número de filósofos anglosajones y algunas culturas, como la africana o la árabe prácticamente obviadas– de la situación geopolítica mundial.

Con respecto a Juan Ramón es bien conocida su relación literaria con el poeta indio Tagore, cuyo máximo fruto serán las traducciones que lleve a cabo junto a su esposa Zenobia, la primera de ellas en pleno proceso de escritura del *Platero*. Como en tantas otras ocasiones, prevalece la acción juanramoniana a la literalidad del poeta traducido, hasta el punto de que parte de la crítica “llegó a decir que estas traducciones españoles eran «más Tagore que el propio Tagore»” (Garfias 1995: 43).

Pero el conocimiento de lo oriental no se puede reducir simplemente a lo hindú, a pesar de que se complementase con la lectura de los *Upanishads* o Krishnamurti, como principales referentes de la sabiduría y el misticismo de esta cultura en sus versiones más clásicas y modernas. Más bien, la mirada de Juan Ramón está puesta en el extremo oriental, en el budismo zen y la espiritualidad estética del haiku.

En este aspecto, existe un trabajo clásico que se ha de seguir al menos en su tesis básica, que aparece ya en el mismo título: para Yong-Tae Min habría “Tres etapas del orientalismo en Juan Ramón Jiménez” (1981). La primera de ellas proviene del orientalismo propio de los modernistas hispanoamericanos y españoles, cuyo carácter exótico es justo el que criticara Said en el tratamiento orientalista de franceses y británicos. Si bien Juan Ramón, saliéndose de los circuitos habituales de su tiempo se fija, según Yong-Tae Min, más en el “ciclo de los Goncourt o de los postimpresionistas pictóricos, como Claude Monet” (Ibid.: 285). En una segunda fase, Juan Ramón descubre el haiku, a través de fuentes tan variadas como la poesía norteamericana o el propio Tagore, del cual le interesa especialmente su estética del instante (Ibid.: 294). Esta fase coincide con la escritura del *Diario*. Y en última instancia, aunque de límites imprecisos con la segunda, una tercera etapa de plena “gravitación del budismo zen” hasta el punto de que para Yong-Tae se produce una equiparación exacta: “el momento de iluminación es el momento desnudo en Juan Ramón” (Ibid. 295-296). A pesar de que se deben rebajar las identificaciones absolutas que lleva a cabo el crítico coreano entre budismo y poética juanramoniana, pues en muchas de las ocasiones más que una imitación directa

se produce un resultado espiritual parejo pero desde caminos diferentes, su trabajo resulta enriquecedor a la hora de poner el acento sobre el budismo zen frente al misticismo hindú como principal influencia oriental en la obra juanramoniana.

Por desgracia, no se ha encontrado ninguna referencia a su conocimiento del poeta iraní Nima Yushij, una de las primeras intenciones que me había propuesto al aceptar participar en este seminario. No sé si ello se debe tanto al fracaso de mi investigación, como a que realmente no ha quedado constancia alguna de su lectura, pues sí que escasea acercamiento de la crítica a las lecturas de poetas y tradiciones literarias no occidentales, al menos en los estudios clásicos y más recientes, de ámbito español, que aquí se han analizado.

No cabe duda, sin embargo que se cumple la tesis inicial: no hay poeta en su *torre de marfil* que no haya frecuentado la *torre de Babel*. A pesar, y no podemos negarlo, de que Juan Ramón fuera reticente a asumir en público que su poesía se hubiera visto influenciada por tal o cual autor –pues el concepto de imitación, propio del Paradigma Clásico, poseía un carácter peyorativo en la época– el “andaluz universal” era consciente de que no se alcanzaría la “rosa” marfileña, la “palabra justa”, el “nombre exacto de las cosas” sin el contacto babélico, pues el poeta que escucha y se nutre del mundo a través de los sentidos debe impregnarse de las otras lenguas que han servido para realzar la realidad poetizándola. Su obra parte de una polifonía entrópica (*torre de Babel*) que se funde y depura en una sola voz (*torre de marfil*).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1985): *Antología poética* (ed. A. del Villar). Madrid: Edaf.
- (1990): *Ideología (1897-1957)* (ed. A. Sánchez Romeralo). Barcelona: Anthropos.
- (1999): *Diario de un poeta recién casado* (ed. M. P. Predmore). Madrid: Cátedra.
- (1999): *Antología poética* (ed. J. Blasco). Madrid: Cátedra.
- (2005): *Obra poética* (ed. J. Blasco). Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe - Fundación Jorge Guillén.
- (2007): *Río arriba. Selección de aforismos* (ed. J. Varo Zafra). Madrid: Visor.
- (2009): *Platero y yo* (ed. M. P. Predmore). Madrid: Cátedra.

### ESTUDIOS

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2003): *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*. Madrid: Espasa Calpe.
- ALBORNOZ, Aurora de (ed.) (1988): *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.

- ALVAR, Manuel. Manuel Alvar (1981): “Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de JRJ”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuadernos Hispanoamericanos* 376-378, pp. 518-531.
- AZAM, Gilbert (1983): *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editora Nacional.
- BAJTÍN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BLASCO, Francisco Javier (1999): “Introducción”, en J. R. Jiménez, *Antología poética*. Madrid: Cátedra, pp. 11-97.
- CERNUDA, Luis (1970): “Juan Ramón Jiménez (1942)”, en *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona: Seix-Barral, pp. 173-193.
- DEUSTCH, Eliot (2001): *Cultura y modernidad. Perspectivas filosóficas de Oriente y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1984): “La generación de 1914 y el novecentismo. Los poetas: Juan Ramón Jiménez. Introducción”, en Fco. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII: Edad Contemporánea* (a cargo de García de la Concha). Barcelona: Crítica, pp. 156-168.
- (1984): “Platero y yo, un libro krausista”, en Fco. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII: Edad Contemporánea* (a cargo de García de la Concha). Barcelona: Crítica, pp. 187-191.
- GARFIAS, Francisco (1995): *Juan Ramón en su reino*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): *Juan Ramón Jiménez. Teoría de una poética*. Alcalá de Henares: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (2005): *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- GULLÓN, Ricardo (1958): *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- HEIDEGGER, Martin (2005): *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (1992): *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial.
- MIN, Yong-Tae (1981): “Tres etapas del orientalismo en Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 376-378, pp. 284-301.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1988): “Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional”, en A. de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, pp. 307-324.
- Pérez Romero, Carmen (1981): *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*. Extremadura: Universidad de Extremadura - Línea XXI.

- PRAT, Ignacio (1986): *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*. Madrid: Taurus.
- PREDMORE, Michael P. (1999): “Introducción”, en J. R. Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*. Madrid: Cátedra, pp. 15-77.
- PREDMORE, Michael P. (2009): “Introducción”, en J. R. Jiménez, *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, pp. 11-72.
- RICO, Francisco (1984): *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII: Edad Contemporánea* (a cargo de García de la Concha). Barcelona: Crítica.
- SAID, Edward (1990): *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- VILLAR, Arturo del (1985): “Juan Ramón, héroe español de la belleza” (Introducción), en J. R. Jiménez, *Antología poética*. Madrid: Edaf, pp. 9-23.



# Características generales de la Nueva poesía persa creada por Nima Yushij

Husein MAASUMÍ HAMADANÍ

La corriente que se inició en los años 20 del siglo pasado es conocida como la “Nueva poesía”. La razón de esta nomenclatura es porque se diferencia tanto en el contenido como en la forma con la poesía clásica en boga en Irán. La diferencia que hay entre estos dos tipos de poesía es tal que durante décadas han sido muchos los que se han resistido a considerar poesía a esta nueva corriente, de tal guisa que los poetas que han estado cultivando la Nueva poesía se han tenido que esforzar en mostrar la legitimidad del camino por el que habían optado. La razón de esta difícil aceptación de la Nueva poesía en Irán es que ella hablaba de otro mundo que, para los habituados a la poesía clásica, se antojaba novedoso, incluso herético. En realidad, la Nueva poesía, ha sido uno de los logros culturales más importante habidos en Irán durante el siglo XX, el cual vino de la mano con todos los cambios intelectuales, sociales y políticos de dicho siglo, así como con un lenguaje para poder expresarlos.

Las diferencias que hay entre la Nueva poesía y la clásica pueden observarse desde diferentes ángulos. Aunque aquí mi punto de vista es histórico, en lugar de abordar debates generales intentaré explicar las diferencias entre la Nueva poesía y la clásica analizando un breve poema de Ahmad Shamlu, que es considerado uno de los representantes más destacados de esta nueva corriente.

## **Lápida**

Ni en el irse había movimiento  
Ni quietud en el quedarse

Las ramas no estaban separadas de las raíces  
Y el viento del delator  
No les dijo un secreto a las hojas  
Que la pena merezca

La doncella de mi amor es una madre forastera  
Y una estrella acelerada  
Que orbita eternamente  
En la órbita de la desesperanza

La primera característica de este poema es que tiene título. En la poesía clásica persa, normalmente solo los masnavíes tenían título, y como la mayoría de estos masnavíes trataban temas conocidos, sus títulos no expresaban más el tema general que trataba, como “Shirin y Farhad”, “Leyla y Majnun” y “El joven y el viejo”. Cuando el lector leía estos títulos encontraba un espacio conocido, pues se trataba de historias y cuentos que ya conocían de antemano. Algunos de esos títulos eran tan generales que no decían nada. Sin embargo, en el poema de Shamlu reproducido, el título es una parte inseparable del poema.

La segunda cualidad de este poema es que está en prosa. Aunque Nima, el fundador de la Nueva poesía persa, consideraba que los metros y las rimas conforman los pilares de la poesía, en la Nueva poesía no hay ni metros ni rimas. Lo único que nos dice que estamos ante un poema y no con un párrafo en prosa es la forma en la que está dividido. En lugar de como se hace en la poesía clásica, donde cada verso se divide en hemistiquios, este poema se divide en tres estrofas, cada una de las cuales expresa un tema. Por lo tanto, este poema es, en lo que se refiere a las formas, el punto opuesto a un poema clásico. Es como si el poeta se quisiera alejar conscientemente de todo patrón de la estética de la poética antigua.

“Lápida” no parece que pertenezca a la poesía comprometida, pues en él no se ve ninguna clase de lucha. Sin embargo, este poema es, en lo tocante a las imágenes y a su contenido, un tipo de parodia de la poesía antigua. Comencemos por el título, “Lápida”. Entre los poetas antiguos era costumbre escribir un poema para sus lápidas. Es como si Shamlu, al darle este título, quiere darle la impresión al lector de que se va a encontrar un tema conocido, de que suponga que el poema forma parte de una antigua tradición. Pero la novedad de este poema consiste en que Shamlu no da nada de lo que el lector espera encontrar. En el poema no hay ni rastro de algo que pueda escribirse sobre una lápida. El poeta, ni se jacta de su arte poético, ni se queja de lo corta que es la vida, ni le pide una oración al que pasa ni tampoco aconseja al lector.

En este poema, cuyo título recuerda la muerte, no hay mención alguna a la vida ni a la muerte. Lo único que hay sobre esto son las palabras “irse” y “quedarse” en la primera estrofa, aunque en frases paradójicas. Y aunque podamos interpretar *irse* y *quedarse* como la ‘vida’ y la ‘muerte’, sin embargo, ambos son solo dos de los usos generales de los conceptos ‘irse’ y ‘quedarse’.

La segunda estrofa puede considerársela explicación de la primera: las ramas quieren *irse*, quieren separarse de las raíces, pero éstas las mantienen agarradas a la tierra y les cierra el paso. Esta frase se puede considerar una crítica soterrada contra la sociedad que con esas tradiciones le cierra el paso a las nuevas fuerzas sociales, y, como resultado de ello, estas fuerzas carecen de movimiento real, aunque se desplacen. Recordemos que quien compuso este verso, como la mayoría de los de su generación, unos años antes se había apegado a un movimiento que se suponía iba a ser el que liberaría a su país de la retrogradación y de la hegemonía extranjera. También él, como muchos otros, veía cerca la liberación. Sin embargo, cuando compuso este poema, el fracaso del movimiento nacional le hizo entender que las raíces son aún tan fuertes que las ramas

no pueden aún irse a donde quieran. Interpretado así, este poema, que a primera vista parece intelectual, adquiere un tono político.

Las líneas siguientes merecen más atención:

Y el viento del delator  
No les dijo un secreto a las hojas  
Que la pena merezca

En la poesía clásica persa, en especial, en el gazal, que es la forma de composición más en boga antes de la aparición de la Nueva poesía, el viento posee una personalidad particular. El viento lleva la fragancia de la amada al enamorado, y porta un mensaje de éste a aquella. En el gazal persa la delación está adscrita y relacionada con las lágrimas, que, al saltarse sin querer son las deladoras del amor de la persona enamorada. Sin embargo, nunca se le llama delator al viento. En esta clase de poesía, en la que normalmente la personada amada terrenal se funde y confunde con el Bienamado celestial, el viento trae del mundo de arriba un mensaje. Pero en su poesía, Shamlu llama “delator” al viento ya que éste, aunque hace como si le revelara algo al oído a las hojas, empero este secreto no es nada que valga la pena saber, son de esas palabras, tergiversadas casi siempre, que los alcahuetas oyen y dicen acá y acullá y que en realidad lo que hace es confundir a los que las escuchan.

Darle la vuelta al papel de una personalidad poética, en este caso, el viento, es en realidad paralelo a darle la vuelta al ambiente general del poema. Al mismo tiempo que se cambia el ambiente del poema y pasa de ser místico a ser político, también el viento pasa de ser un mensajero a ser un delator pues, si en el gazal persa, especialmente el místico, el viento es portador de un mensaje de la persona amada para un enamorado deseoso de unirse a ella, en este poema el viento se considera un delator porque habla de una liberación que no solo no se ha cumplido en la práctica sino que además ha quedado demostrado que se trata de infundio. Si consideramos que este poema admite una lectura política, entonces tenemos que ver en las hojas a aquellas personas que tienen más ganas que nadie de irse o liberarse, y, por ende, más que nadie anhelan el mensaje de la liberación. Sin embargo, dicho mensaje de liberación no se ha traducido en una liberación de verdad. Las hojas tiemblan pero no se mueven, y aunque se quedan en las ramas, tampoco el quedarse les otorga quietud.

En todo caso no cabe considerar directamente este poema como político sino que ésta es una de sus lecturas, pero no la única. En otras palabras, el poema puede liberarse de su interpretación política y cobrar en la tercera estrofa un significado general que nos hace reflexionar:

La doncella de mi amor es una madre forastera  
Y una estrella acelerada  
Que orbita eternamente  
En la órbita de la desesperanza

La primera línea expresa la decepción del poeta, aun cuando el tema de la decepción no esté claro. Lo de la “madre forastera” tiene también una interpretación paradójica ya que normalmente la madre es la persona más conocida para uno, y su vínculo con ella es indisoluble. En esta lectura se ve una confrontación con la poesía antigua persa, donde la amada parece que no envejece. El poeta está durante años prendado de una persona cuyo rostro no ve en años, y que debería envejecer. En los relatos populares persas, a veces el protagonista ve la imagen de alguien en su juventud, y se enamora a primera vista, por lo que emprende viajes y corre aventuras durante los cuales pasan años, décadas, hasta que llegar a unirse a la persona que ama, la cual sigue bella y joven.

La explicación de este punto se halla en la personalidad de la amada en la poesía persa. En ésta, la amada humana es una imagen del Amado celestial, es decir, de un ser para el que no pasa el tiempo y permanece sin alteraciones. Solo semejante ser merece ser amado, ya que, como dice Saadí, “lo que no permanece, apego no merece”. El creador de la Nueva poesía persa, Nima Yushij, se enfrenta a este tipo de estética en su *Afsaaneh*, obra normalmente considerada un manifiesto de la Nueva poesía y en el que podemos leer una estrofa en la que acusa al Hafez de “engaño” y dice preferir el “amor que camina” antes que los “amoríos eternos”.

Dar importancia al cambio en lugar de a lo permanente, amar lo cambiante, e incluso amar el cambio en sí son aspectos que diferencian el mundo nuevo del antiguo. Pero en el mismo concepto que es amar algo que cambia hay un conflicto, pues habitualmente amamos algo por las cualidades que tiene, y si estas cualidades se pierden, es natural que dejemos de amarlo. Pero el cambio no permite que ninguna cualidad permanezca permanente. Por tanto, cuando nos enamoramos de algo que, en palabras de Nima, “camina”, nos enamoramos de algo que tiene la cualidad de convertirse en otra cosa. La pena del poeta clásico consistía que nunca alcanzaba lo que amaba (en la poesía antigua, la amada era descrita de tal guisa que unirse a ella era imposible), mientras que la pena de ahora consiste en que se une a algo que ya no es aquello antes amaba, por lo que todo amor está condenado al fracaso. Lo que existe es el “amor muerto”, el amor que necesita de una lápida. Como señalé, la política es solo una de las lecturas posibles que puede tener este poema, cuyo ambiente es de fracaso. Pero se trata de un fracaso que podría ser personal, por ejemplo, amoroso. Sin embargo, en las tres últimas líneas, el ambiente cambia de súbito y el poema adquiere una dimensión cósmica:

Y una estrella acelerada  
Que orbita eternamente  
En la órbita de la desesperanza

Si la “estrella acelerada” no simboliza otra cosa, de seguro que se refiere a la Tierra. Nuevamente nos encontramos aquí al poeta parodiando la poesía antigua. En los poemarios persas, al inicio, donde el poeta alababa a Dios, hacía referencia a un mundo quieto situado en el centro del universo, frente a las constelaciones, que estaban en perpetuo movimiento. El geocentrismo era paralelo al antropocentrismo, y una tierra quieta simbolizaba la tranquilidad de un mundo en el que todo estaba en su sitio. Pero, en este poema, Shamlu habla del movimiento de la Tierra, y no al principio del poema

sino al final. Con esta referencia a la tierra que “que orbita eternamente en la órbita de la desesperanza” dibuja un macrocosmos que refleja el microcosmos del que hablaba en las estrofas anteriores. De la misma manera que en la poesía clásica el geocentrismo y una tierra fija era la imagen del orden de la sociedad y de las relaciones entre los individuos, en la poesía de Shamlu es menester cambios en la sociedad y en relaciones sociales así como que el mundo envejezca para poder vivir en una tierra que no está anclada a ninguna parte y que se encuentra en perpetuo movimiento.

Así pues, en este poema de Shamlu, al igual que en la poesía antigua, hay una correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos. Pero esta correspondencia, es contraria a aquella de la que hablaba la poesía clásica. Además, las ubicaciones de ambos cosmos están cambiadas: Shamlu, en lugar de aludir a esta correspondencia al principio del poema, lo hace al final. Por ende, en este poema vemos dos movimientos: el primero va desde lo general a lo particular –de conceptos generales como ‘ir’, ‘movimiento’, ‘quedarse’, ‘quietud’ a imágenes particulares como “ramas”, “raíces”, “viento”–; y de lo particular a lo general, es decir, desde la imagen de unas ramas encadenadas a una raíces y unas hojas que no se pueden librar de las ramas, a la imagen de una tierra que repite por siempre su órbita determinada, de la que no puede tampoco librarse y a la que está siempre condenada a orbitar. Así, la universalidad que hay en este poema es a posteriori, no a priori.

El último punto nos devuelve al título del poema. Ya dije que el título forma parte del poema mismo. “Lápida” no es un poema para ser cincelado sobre la lápida del poeta sino que en él se cuenta un fracaso que no es el resultado de una vida sino de muchas vidas. Es como si fuera la lápida del poeta, la lápida de un amor que hubiese acabado en fracaso, para un movimiento social fracasado, para todos los esfuerzos repetidos de las generaciones que vienen unas tras otra, que no conducen a nada ya que todos estos esfuerzos están atrapados en un círculo cósmico, y son el resultado de éste.

En resumen, naturalmente, el poema “Lápida” de Shamlu no se puede considerar como el manifiesto de la Poesía nueva persa. En realidad, el movimiento que se ha venido a denominar en Irán como “Nueva poesía” es tan variado y su relación con la poesía clásica es tan compleja que no se puede ofrecer una definición. La cualidad de esta Nueva poesía consiste en romper la homogeneidad y la monotonía en las que se había encasquillado la poesía antigua clásica tras un periodo de esplendor. Por lo tanto, no cabe esperar que la Nueva poesía sea una especie de nueva ortodoxia que sustituya a la ortodoxia antigua.

Pese a todo, este poema expresa algunas de las cualidades más importantes de la Nueva poesía con los mejores ejemplos de este tipo de poesía en diversas formas: enfrentamiento contra la poesía antigua y la ideología de ésta; ruptura de la métrica; búsqueda de una nueva estética que vaya más allá de los estereotipos de expresión anti-gueros y de las simetrías metidos en moldes de rimas que se repiten en la poesía clásica.

Este poema no se erige como modelo sino como patrón. Hasta qué punto se alejará o se acercará a este patrón la Nueva poesía, es un tema que merece discusión aparte.



# La nostalgia del presente en el sentimiento poético de Juan Ramón Jiménez

Jorge SÁNCHEZ CASCOS  
Universidad Complutense de Madrid  
jscascos@ucm.es

Vivir con intensidad y plenitud un acontecimiento implica vivirlo tanto en su raíz como en su contorno. Por eso, toda vivencia intensa nos manifiesta una realidad pintada de forma ambigua, ambivalente. En su raíz se encuentra la vivencia, alegría o tristeza y, en su contorno el límite. Así, una experiencia de alegría profunda, a la vez nos presenta y comunica su lado de nostalgia, de tristeza, de transitoriedad, es decir, su límite.

En la vida hay momentos de felicidad, de belleza, tan intensos, que el que los disfruta los vive consciente de su transitoriedad. Esa experiencia de sentir el paso del momento en el presente, esa es la nostalgia del presente, ya que toda vivencia, en su plenitud, nos muestra también su límite y su finitud.

Juan Ramón Jiménez atrapa esta emoción en un brevísimo “apunte de poesía” que lo titula “Sur”:

Nostalgia aguda, infinita,  
Terrible, de lo que tengo.

La visión que nos ofrece el poeta de todo lo que ve y siente, está contaminada por la nostalgia del presente, del momento, del instante. En todo momento el poeta es consciente de la transitoriedad de todo.

La poesía de Juan Ramón Jiménez surge en el umbral del siglo XX. Sus dos primeros libros, *Almas de violeta* y *Ninfeas*, aparecen el año 1900. Desde entonces hasta 1956 su obra fue creciendo hasta constituir uno de los más claros ejemplos de creación lírica registrados en el siglo XX.

Para tratar correctamente este tema, vamos a centrarnos en cómo hace el poeta para construir este sentimiento: de qué se vale y por qué actúa así. Es fundamental, para entender el tema, tener presente dos elementos que siempre aparecen en la obra poética, que son la *contemplación* y la *personificación*.

En ocasiones el poeta pinta un paisaje, nos habla de una luz y nos da su reacción aunque sea de un modo breve. Alude así a sus sentimientos, a su modo de estar allí en ese instante: “Lo que contemplo soy yo” y, aparece por tanto a menudo el poeta melan-

cólico en la obra, el poeta no insiste en sus penas, ni en querer convencernos de ellas. Lo principal es lo de fuera: lo que describe. Por ejemplo: “Caía la tarde de abril. Todo lo que en el poniente *había sido* cristal de oro, era luego cristal de plata... yo volvía triste...”. Esta visión nostálgica del instante del atardecer, se proyecta directamente en él. La única realidad posible es la realidad del instante. El estado privilegiado de contemplación de una realidad, no vista por el resto de los hombres, solamente se consigue en un momento determinado, como sucede en el capítulo “Retorno” de la obra *Platero y yo*. Esa contemplación distinta y especial del paisaje solo existe cuando el poeta la ve en una circunstancia muy precisa, “a la hora del retorno”. También aparecen en otras estampas de esta misma obra como en “Anochecer”, “Convalecencia”, “Verano”, “Domingo”, “Tarde de octubre”..., el mundo, en torno a la circunstancia especial del momento, se transforma ante los ojos del poeta, se personifica de tal manera que *lo que contempla va a ser su yo*, convierte todo lo que contempla en un sentimiento.

La actitud de Juan Ramón frente a la realidad fue de constante participación y maravilla; escritores de su época le reprocharon la tendencia a convertir su vida en poesía y de no mostrar interés particular en los sucesos de la época, pero nada de eso –para Juan Ramón– es la realidad permanente e indestructible. Decantación y no negación de la realidad es la poesía de Juan Ramón. Sus mejores poemas no se basan en un conocimiento del hombre en abstracto, ni siquiera de los hombres en general; se fundan en la observación. Incluso cuando, en los últimos años, vive la gran aventura mística del “dios deseante y deseado”, el material proviene de una meditación y preocupación personal. Muestra de esta actitud es el poema L titulado “Tarde”, de su poemario *Piedra y cielo*:

Quisiera que mi libro  
Fuese, como es el cielo por la noche,  
Todo verdad presente, sin historia.

Que como él, se diera en cada instante,  
Todo, con todas sus estrellas; sin que niñez, juventud, vejez quitaran  
Ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.

¡Temblor, relumbre, música  
presentes y totales!  
¡Temblor, relumbre, música en la frente  
–cielo del corazón– del libro puro!

No puede sorprendernos que gracias a esta transformación, el amor o el alma se asocien a la imagen que sale de la contemplación, siempre presente en el poeta. Esa contemplación le lleva a la creación de un dios suyo, sentido con sinceridad y verdad, un dios interior, con quien convive en agónico combate amoroso:

Dios del venir te siento entre mis manos,  
Aquí estás conmigo, en lucha hermosa  
De amor, lo mismo  
Que un fuego con su aire.

En este poema alcanza Juan Ramón una cumbre donde se funden en bellísimas imágenes, resplandores de infancia y vejez. Su dios, es un dios personal.

En la obra de *Platero y yo*, puede hablarse de cierto realismo, pero es un realismo muy relativo. Se trata de cuadros coloreados, retocados y *evocados*. Estampas que vienen a ser como síntesis de muchas escenas análogas, inventadas o realmente vividas y recordadas luego. Dibujos de un mundo interior tiernamente melancólico del poeta. Un mundo envuelto por la “infinita nostalgia” de algo que dé sentido a la vida y que no se encuentra en la realidad visible. Hay casi siempre idealización, estilización, arreglo estético al componer el cuadro. Incluso las escenas más brutales resultan, no solo suavizadas por su mirada, sino embellecidas, como amortiguadas por un manto de color que las envuelve. Por ejemplo la escena de la yegua blanca, muerta a pedradas en medio de la calle:

Tenía un ojo abierto del todo que, ciego en su vida, ahora que estaba muerta parecía como si mirara. Su blancura era lo que iba quedando de luz en la calle oscura, sobre la que el cielo del anochecer, muy alto con el frío, se aborregaba todo de levísimas nubecillas de rosa...

Que se trata de recuerdos, resulta obvio si se lee con atención el texto. Bastantes veces son recuerdos nostálgicos de niñez, como el propio Juan Ramón indica. Hay en toda la obra de *Platero y yo* rasgos, gestos, tipos, impresiones, que evidencian que fueron contempladas por él, sentidas por él, y que, con ese deseo de eternidad, nunca olvidó; como la risa de la niña tísica, o “El niño tonto”, que siempre Platero y él veían sentado a la puerta de su casa: “en su sillita, mirando el pasar de los otros”. Un niño “alegre y triste de ver; todo para su madre, nada para los demás”. Poco nos dice él de sus impresión, directamente, pero logra transmitirnos ésta con claridad, pues va implícita en el esbozonado retrato que hace con unas pocas palabras exactas; con unas pocas palabras justas. Percibimos, como hemos dicho antes que “aquello que el poeta contempla, se convierte en su yo, se convierte en sentimiento”.

Moguer, esa “blanca maravilla,/ un mundo mágico”, que Juan Ramón Jiménez evocaba ya a sus veinte años, fue siempre algo muy importante en su vida y en su obra. Igual que Yush, para Nima Yushich. En Moguer nació Juan Ramón Jiménez el 23 de diciembre de 1881, y allí pasó su infancia. Muchos años después en *Dios deseado y deseante*, recordaba al “niño dios que yo fui un día en Moguer”, evocando algún lejano momento de extasiada contemplación, llenándolo todo de aromas de su infancia, de recuerdos de su niñez.

Juan Ramón se propone lo más difícil: captar la fragancia inefable de la eternidad en el ahora. Sus composiciones buscan de alguna manera alcanzar el eternamente huidizo presente. Y la frustración se hace inevitable, pues los poemas están abocados a ser un deseo nunca realizado, la juguetona persecución de una belleza fugitiva:

Mariposa de luz,  
La belleza se va cuando yo llego

A su rosa.  
 Corro, ciego, tras ella...  
 La medio cojo aquí y allá...  
 ¡Solo queda en mi mano  
 la forma de su huida!

El segundo aspecto fundamental que complementa esa creación de nostalgia de presente, es la personificación. El mejor ejemplo es *Platero*. El poeta dialoga con Platero porque es posible dialogar con él, porque el poeta encuentra en él su unión con la naturaleza, proyecta en Platero su yo, lo personifica y lo hace suyo, no de un modo material, es decir, como su dueño, sino como una prolongación de su ser. Es curioso como el poeta describe a Platero en las primeras líneas de la obra: Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón...”.

Es la primera línea de la obra, y acaba de matar a Platero. A Platero, que es un burro, le concede belleza y le reviste de humanidad. Llena la vida de Platero de momentos de felicidad pero siempre viviéndolos en la consciencia de su transitoriedad. Muchas descripciones de la obra, comienzan con el típico “Mira”, con el que Juan Ramón descubre su intención de visualizar una realidad y mostrarla de un modo totalmente subjetivo: “Mira Platero, qué de rosas caen por todas partes; rosas azules, rosas blancas, sin color...” (¡Ángelus!).

Platero nunca niega la realidad, antes la reconoce implícita como punto de partida; se trasluce la intuición de una verdad que afecta a la sensibilidad del poeta, y por la intensidad de la emoción suscitada le conduce a una forma poética muy eficaz, desnuda, pues consiste en exponer sencillamente el contraste entre las cosas según son y su significado en la imaginación.

Quiero subrayar cómo el poema de *Platero y yo* trasmuta la evocación de lo real en imágenes de notable consistencia; su valor simbólico y la manera de conseguir que las diversas estampas reflejen las luces cambiantes de las estaciones para mostrar, en la fluencia de los incidentes recordados, el paso del tiempo, la transitoriedad y cómo esto afecta directamente a la percepción del poeta en el presente.

Es llamativo el momento en el que Platero muere. Siendo Juan Ramón el máximo representante del Modernismo intimista en nuestro país, en el que el símbolo siempre está presente, símbolos de los que se vale para expresar su nostalgia, tales como: el otoño, la lluvia, una fuente, el crepúsculo..., encontramos que la muerte de Platero tiene lugar en un instante poco preciso pero con el que convierte su muerte en una auténtica plenitud. Dice así la estampa CXXXII:

A mediodía, Platero estaba muerto. La barriguita de algodón se le había hinchado como el mundo, y sus patas, rígidas y descoloridas, se elevaban al cielo...

Por la cuadra en silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores...

Juan Ramón no busca precisar, sino sugerir con su musicalidad, con su sensibilidad desmedida. Sus versos sensoriales son obsesivas pinturas del mismo lugar, con diferencias de luz, con una transcendencia inconmesurable. Deja de lado los pavos reales y los cisnes para centrarse en Platero, un burro. Deja de lado princesas y paisajes exóticos, para centrarse en un pequeño rincón de Andalucía. Estamos ante una auténtica *alma en incandescencia*, que diría su admirada Emily Dickinson.

La culminación de esta nostalgia se encuentra tras la muerte de Platero, en la estampa CXXXIII titulada “Nostalgia”. Ante la muerte de una persona querida, cercana, nos comportamos como el poeta lo hace tras la muerte de Platero, en la que él insiste en sentir vivo a Platero, con el que sigue hablando porque aún sigue siendo posible. Termina diciendo esta estampa:

Platero, tú nos ves, ¿verdad?

Platero, ¿Verdad que tú nos ves? Sí, tú me ves. Y yo creo oír, sí, yo oigo en el poniente despejado, endulzando todo el valle de las viñas, tu tierno rebuzno lastimero.

Si al comienzo de la obra, el poeta concede a Platero belleza y mortalidad, al final de la misma, convierte a Platero en inmortal.

El universo de Juan Ramón es un enigma que, como poeta, está destinado a descifrar. Para ello necesita la palabra nueva que lo haga visible, que le ayude a penetrar el secreto inefable de las cosas, que le revele el significado profundo de la existencia.

¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto de las cosas!  
...Que mi palabra sea  
la cosa misma  
creada por mi alma nuevamente.

Para concluir, me gustaría citar a Gloria Fuertes, que dio una definición de poesía muy acertada y que refleja la poética de todo gran escritor. “La poesía diría que es un estilo literario, quizás el más delicado, el más fino, porque el escritor, en este caso el poeta, tiene que decir lo más con lo menos”. En ese concepto *de decir lo más con lo menos*, es donde destaca todo gran escritor, que, a fin de cuentas, como diría Nabokov, no deja de ser un gran embaucador.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO ARRAYÁS, Luis Miguel (2008): *Juan Ramón Jiménez, poesía y pensamiento*. Hueva: Universidad.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico *et al.* (1981): *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*. Granada: Universidad.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2004): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica.
- GÓMEZ TRUEBA, María Teresa (1995): *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez, retratos, paisajes y recuerdos*. Valladolid: Universidad.
- GULLÓN, Ricardo (1960): *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Ediciones Cosada.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1936): *Canciones*. Madrid: Signo Editorial.
- (1981): *Piedra y Cielo*. Madrid: Taurus.
- (1990): *Selección de Prosa lírica*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe.
- (2001): *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Cátedra.
- (2014): *Platero y yo*. Sevilla: Facediciones.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2007): *El instante azul*. Salamanca: Kadmos.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981): *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Fundación Juan March - Cátedra.
- YNDURÁIN, Domingo (2004): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica.

# Aspecto y esencia de la Nueva poesía persa

Musa ASVAR

## 1. LOS INICIOS DE LA NUEVA POESÍA PERSA

Casi todos los expertos en la poesía y literatura contemporánea persas consideran la composición “Afsaneh” de Nima Yushij en 1922 como el punto de partida de la Nueva poesía persa. La aparición de esta composición fue un punto de inflexión en la historia de la literatura persa. Para conocer el valor de esta composición y la posición de su autor hay que hablar del ambiente histórico en el que surgió.

Durante más de un milenio la poesía que se componía en Irán tenía los métricos clásicos y se componían bajo los parámetros de la métrica árabe. De este largo periodo, alrededor de cuatro siglos –del X al XIV–, surgieron poetas de la talla de Rudakí, Ferdousi, Manuchehri, Naser Josro, Jayyam, Jaqani, Moulaví, Saadí y Hafez; un periodo en el que refulgieron las grandes luminarias de la poesía clásica persa. Terminado este periodo, la poesía entra en declive y los poetas se dedicaron solamente a imitar las composiciones de los grandes poetas del pasado. Pero a comienzos del siglo XIX se empezaron a dar las circunstancias para los cambios culturales en la sociedad persa. Por un lado entraron las primeras imprentas en el país, por lo que se abrió la posibilidad de imprimir libros y prensa, y, por otro lado, gracias al envío de los primeros estudiantes universitarios a Europa, fue posible que la nueva generación conociera las nuevas ideas del Viejo Continente. También la llegada a Persia de militares y políticos europeos hizo posible el fortalecimiento de los vínculos entre los persas y los europeos. Asimismo, la institución en 1844 en Persia del primer centro de enseñanza al estilo europeo, la denominada “Dâr al-Fonûn”, de la mano del primer ministro reformista Mirza Taqi Jan Amir Kabir, tuvo una repercusión notable en la transformación del pensamiento del pueblo persa. ya que no solo fue la primera vez que se enseñaba disciplinas como ingeniería, música, matemáticas, medicina, ciencias naturales o la lengua y literatura francesas, sino que además profesores franceses, junto a sus colaboradores iraníes, emprendieron la tarea de traducir obras científicas, técnicas y castrenses del francés al persa, así como las célebres obras del siglo XIX. Este movimiento de traducción indujo a los autores progresistas iraníes a la redacción de obras conformes a la situación del momento y abonó el terreno para que la población se familiarizase con el pensamiento de Occidente. Por una parte, la convulsa situación sociopolítica de la Persia de las postrimerías del siglo XIX, por otra, la intensificación del despotismo de los mandatarios,

además de influyente injerencia de Rusia y Gran Bretaña, hizo que cada vez más los librepensadores iraníes ejercieran un mayor impacto en la ilustración de la mentalidad de los iraníes, de tal guisa que se iba produciendo un desmoronamiento de la organización social corrupta que causó terror en los que ostentaban el poder y que allanó el terreno para un cambio radical político y en la administración, así como en la elección de nuevas formas de vida que finalmente cristalizaron en la victoria de la Revolución constitucional a principios del siglo XX (1909). Todos estos cambios influyeron en el contenido y en la temática de la poesía y así los poetas nacionalistas defensores de la Constitución se pusieron a componer poemas movidos por los acontecimientos y, de acuerdo con lo que estaba ocurriendo, piezas en las que denostaban el despotismo y el colonialismo y exaltaban la libertad y la independencia. Pero su poesía, a excepción de su contenido político, social y crítico, así como en el uso que hacía de la lengua llana del pueblo, no se diferenciaba de la clásica. La publicación de obras de diversa índole, la apertura de nuevas escuelas y las nuevas ciencias y técnicas, todo ello hacía que se palpara la necesidad de leer y aprehender cada día más, particularmente, conocer aquellas publicaciones en las que se difundían los debates que había entre los pensadores de corte moderno y los aferrados a la tradición. Estos debates teóricos trajeron a la juventud las ideas de los librepensadores y provocaron que paulatinamente se resquebrajaran los cimientos de todo lo antiguo y que, en consecuencia, provocara que la nueva generación le volviese la espalda a las formas y temáticas de la tradición literaria clásicas y que se aferraran a las formas y a los nuevos conceptos; en particular, tras acceder al estudio de las estrofas selectas de la prosa y la poesía del romanticismo europeo, y también iraní, redactadas imitando las traducciones que se habían hecho al persa de aquella corriente occidental. Esta generación se mostró dispuesta y preparada para ello, creándose, pues, el ambiente propicio para la aparición del “Afsaneh” de Nima Yushij.

Tal como se refirió, “Afsaneh” fue compuesto en el año 1922. Este poema, que fue publicado en un periódico llamado Siglo XX, era diferente en lo que se refiere a su ambiente, formas y lenguaje a todo lo que se publicaba por entonces, y con su aparición se anunciaba el surgimiento de una mente brillante con un lenguaje capaz y creativo. Pese a ello, a lo largo de los años solo unos pocos han sido capaces de percatarse de su valor, y ello se ha debido especialmente a que la predominancia de la poesía patriótica, crítica y social, así como la relevancia que se la daba a la composición de poesía variada descriptiva de los distintos aspectos de la industria y la civilización occidental, provocó que, de manera temporal, aquella poesía fuese dejada de lado y se pusiera especial atención en las obras de aquellos poetas de los que creían que habían escrito poesía nueva solo porque lo hacían describiendo las nuevas industrias, sin tener en cuenta en sus valoraciones la verdadera esencia y las novedosas estructuras de la Nueva poesía, así como la visión que ésta presentaba del ser humano de hoy. Antes de Nima, algunos poetas, como Shams Kasmâi, Yaafâr Jamenei y Abulqasem Lâhûtî prestaron atención a la forma externa de la poesía. Sin embargo, ellos no tenían todas las condiciones para poder innovar que sí tuvo Nima Yushij, quien con un conocimiento pleno de las bases teóricas de la Nueva poesía, sus estructuras, su lenguaje, su musicalidad y sus imágenes, se dispuso a sentar las bases de su poesía. Aparece, así, como un poeta profesional

aportando una nueva visión, plena y con un talento y una perseverancia notoria. En “Afsaneh”, la visión y el contexto de Nima eran nuevos. Pero él, al entender conceptos, diferentes significaciones, y otros métodos de interacción y saber cómo acceder a un nuevo lenguaje, tuvo éxito al crear un panorama de poesía a la que se le puede llamar propiamente “nueva”. Él sabía bien que la ruptura con la tradición y la innovación era solo posible mediante una nueva manera de pensar, imaginar y conocer, y con una visión actual, así como con las potencialidades para la creación que tenía el lenguaje de la Nueva poesía, y también mediante una estructura que huyese de la normativa que hiciera que el poeta le fuese menester romper con los moldes antiguos en la musicalidad y las formas y atacar los marcos de ésta. Y fue esto algo que consiguió al componer “Qoqnuh”, 15 años después de haber creado “Afsaneh”.

## 2. LAS CORRIENTES IMPORTANTES DE LA NUEVA POESÍA PERSA

Nima Yushij apareció tras la Revolución constitucional y tras el golpe de estado de Reza Shah en 1920. Estaba influido por el ambiente político imperante de 20 años de represión política de Reza Shah (de 1920 a 1941) y por la influencia de Rusia y Gran Bretaña (que habían ocupado Irán) durante la II Guerra Mundial. En aquel entonces había un caos en lo que se refiere a la temática de la poesía. Pero tras la apertura política, después de septiembre de 1941, y la publicación de la revista llamada *Música*, que estaba bajo la supervisión del que era uno de los librepensadores más destacados del momento, se abrió la veda para poderse publicar los poemas de Nima Yushij así como una parte de su valioso ideario teórico. También la fundación del partido comunista Tudeh en Irán, la nueva situación socio-política y los movimientos de las corrientes intelectuales influyeron en la acentuación de la necesidad del comienzo de un movimiento cultural y artístico diferente del que había en las épocas anteriores, y, por ende, en que Nima Yushij cobrase importancia. La convocatoria del I Congreso de Escritores de Irán en 1947 influyó mucho en la presentación de Nima Yushij y sus primeros discípulos, autores como Freyduh Tavalloli y Manuchehr Sheybaní. Tras ellos aparecieron varios poetas jóvenes de izquierdas, como Ismail Shahrudi, Ahmad Shamlu, Siavosh Kasraí y Hushang Ebtehaj. Ellos mantenían la esperanza en el mañana mejor que les prometía el partido Tudeh, una esperanza que consistía en la construcción de la Ciudad Ideal de la sociedad socialista. Pero la luz de esta esperanza e ilusión se apagó con el repentino e increíble golpe de estado de EEUU en Irán en 1953. Este golpe de estado se saldó con la caída de Mohammad Mosaddeq, el primer primer ministro popular de Irán y el primero que se levantó contra el imperialismo de Occidente. El golpe también tuvo por resultas la disolución del Tudeh y el que todos los librepensadores, en especial, los poetas jóvenes revolucionarios, se quedaran perplejos ante los hechos y que se desperdigaran y se dividieran en varios grupos:

Por una parte, el grupo de poetas socialistas como Siavosh Kasraí, Hushang Ebtehaj y Mohammad Zoharí, quienes en los primeros meses que siguieron al golpe de estado continuaron componiendo los mismos poemas optimistas en su mundo imaginario, como si nada hubiera ocurrido.

Por otra parte, el grupo de poetas imaginativos como Freyduun Tavalloli, que si en un principio se amparó en un ambiente romántico negro, luego pasaría a componer poemas de amor. También tenemos a Forug Farrojjad, una poetisa rompedora y rebelde de aquellos años, que más adelante llegaría a ser uno de los rostros más significativos de la Nueva poesía persa. Conviene destacar también a Nader Naderpur, que más tarde se hizo célebre como un poeta único como formador de imágenes e imaginativo.

Por último, el grupo de poetas de la derrota, como Hasan Honarmandi y Nosrat Rahmani, dos poetas pesimistas en cuyos poemas se reflejaba la derrota bajo un punto de vista personal. También tenemos a Mahdi Ajavan-e-Sales y Ahmad Shamlu, dos autores realistas en cuyos poemas la derrota adquiere un color social, pero con una diferencia: bajo la mentalidad de Ajavan, la derrota tiene una tonalidad de desesperanza social y a veces filosófica en la que el poeta se aflige por el pasado de la gloriosa Persia y su brillante cultura; en el caso de Shamlu, aunque al principio manifestaba una desesperanza similar, sin embargo tenía puestas sus miras en horizontes más lejanos.

De entre los seis libros importantes de poesías que salieron en aquel periodo, es decir, en la década de los 50, cabe mencionar los dos cuadernos (*Havâ tâze* y *Baghe aine*) de Shamlu, *Zemestân* y *Âjar-e-Shahname* de Ajavan-e-Sales, *Âhang-e-digar* de Manuchehr Atashi, un poeta recién llegado al escenario que poseía un lenguaje propio; y *Tavvalodi digar* de Forug Farrojjad. Todos ellos fueron los precursores de las obras brillantes que aparecerían en la década siguiente, la de los sesenta, en los años en los que se considera que floreció la Nueva poesía persa. En aquella década aparecieron poetas como M. Azad, Yadollah Royaaei, Sohrab Sepehri, Ahmad Reza Ahmadi, Mohammad Hoquqi, Maftun Amini, Esmail Jui y Shafii Kadkanii, cada uno de los cuales hizo uso de la poesía de Nima, de acuerdo a su talento. Después de ellos, en la década de los 70, aparecieron otros poetas como Zia Movahhed, Yavad Moyâbi y Mohammad Mojjtaari, que fueron una parte de los poetas importantes que dieron fin a un periodo brillante de 15 años (1963-1978).

El final de este periodo coincide con el inicio de la revolución islámica en Irán, y la poesía continuó moviéndose por nuevas corrientes. De entre los poetas que seguían el estilo de Nima, hoy se puede afirmar que Ahmad Shamlu, Mahdi Ajavan-e-Sales, Forug Farrojjad y Sohraab Sepehri son los verdaderos clásicos de la Nueva poesía persa. Por sus exitosas obras y por la influencia que ejercieron, cada uno de ellos ocupa un lugar especial debido a su mentalidad, lenguaje y su particular e independiente espacio. Hoy, cuando la poesía se ha afianzado y han transcurrido 93 años desde la aparición de “Afsaneh”, aquella fuente primigenia, y 78 años desde “Qoqnus”, el primer poema al estilo de Nima (y 56 años de la muerte de este gran autor), aún sus escritos sobre teoría –como por ejemplo “El valor de los sentimientos”, “Las palabras del vecino” y “Dos cartas”– se siguen considerando en Irán las teorías literarias y artísticas más autorizadas y concluyentes; y todo lo que traductores, críticos y poetas han escrito imitándole es en realidad por influencia de la atracción ejercida por su pensamiento y con el fin de explicar los fundamentos de su trabajo y por hacer una crítica de su poesía.

Sin embargo, con la revolución de 1978 en Irán sobrevino un periodo transitorio durante el cual el elemento del sentimiento se fortalece mientras que el de la imaginación y el pensamiento se debilita. Como consecuencia de ello, y tras la guerra irano-iraquí, se allanó un terreno diferente para nuevos conceptos de la poesía. Estos conceptos traían consigo dos formas de reacción. Por un lado, una pronta preocupación por parte de los poetas célebres como consecuencia de los sentimientos ambiguos y oscuros respecto a las consecuencias de la revolución y la guerra. El “amor a la patria”, el “odio a la guerra” y el “terror a la disgregación del país” fueron las primeras ideas que se reflejan en la poesía de estos autores. Por otra parte, poetas desconocidos y noveles, movidos por su cultura religiosa y su fervor, tocan el tema de la revolución y la guerra. Por su ambiente, lenguaje, imágenes y composición, la poesía de estos autores noveles se aleja tanto de la clásica como de la nueva de Nima. Entre estos poetas caben destacar las figuras de Qeisar Aminpur, Salmân Heratí y Hasan Hoseini.

Desde el principio de la década de los 90 apareció otro género de poesía que hay quienes detestan considerarla como tal. Algunos, como Reza Barahani, han hablado de una “crisis en la poesía actual” y han recurrido a definiciones como la de “articulación de vocablos” para enunciar el desmembramiento de la poesía al estilo de Nima. Algunos, jugando con las palabras y la trastocación de los elementos de las frases, especialmente de los verbos –que dejan en manos del lector–, consideran su trabajo inspirado en las teorías de Bart y Foucault. Algunos jóvenes se enorgullecen de estar dasí bajo la bandera del posmodernismo y de que se les relacione con epígrafes como el posnimaismo y posshamluismo.

### 3. CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DE LA NUEVA POESÍA PERSA

La Nueva poesía persa se puede clasificar según las siguientes características.

#### **Ritmo y musicalidad**

La característica más resaltada de esta Nueva poesía y la que más reacciones ha suscitado es que se ha salido de los moldes de la musicalidad de la poesía clásica. En ésta, en boga durante más de mil años, cada poema está compuesto por una cantidad de versos, y cada verso contiene dos hemistiquios. Todos los hemistiquios son iguales y tienen una dimensión acorde con las bases de su ritmo y musicalidad. Sin embargo, Nima Yushij creía que un ritmo igual en todo el poema no era algo natural. La innovación de Nima consistió en romper los hemistiquios y en desbaratar la uniformidad de ellos para adecuarlos a las necesidades afectivas y conceptuales que desea expresar el poeta. El librarse de esa uniformidad era una necesidad ineludible ya que en la poesía clásica, para uniformar e igualar los hemistiquios, el poeta no tenía más opción que hacer un añadido de palabras al hemistiquio si para lo que quería expresar necesitaba pocas palabras, o, cuando necesitaba más palabras de las que cabía en un hemistiquio, tenía que colocarlas en el siguiente. Y, por cuanto en la poesía clásica cualquier palabra no cabe en cualquier metro, el poeta tenía que sacrificar muchas palabras por la forma aparente del verso, siendo así que en ocasiones llegaba incluso a renunciar a lo que quería expresar, por mandato del metro. Nima, al alargar y acortar los hemistiquios, mediante

el alargamiento y acortamiento de los metros, supeditó la musicalidad del poema a los conceptos que quería expresar. Más adelante, este grado de libertad en la musicalidad externa o aparente del poema no le pareció suficiente a un poeta como Ahmad Shamlu y, al sentirse limitado por la elección de los términos que deseaba en la poesía al estilo de Nima, propuso lo que se ha venido a denominar como “poesía blanca”.

### **Lenguaje y expresión**

En la Nueva poesía, el lenguaje y la nueva expresión determina el grado poético de la poesía. Por tanto, en la poesía, el único medio no es el lenguaje sino que éste es de por sí la meta. Este lenguaje posee varias cualidades. La primera es que respeta la lógica de la poesía. Lo que crea esta lógica es la “forma mental” del poema o las relaciones especiales y nuevas que mantienen las palabras y las líneas que son el resultado de su particular “estructura”. También, en muchos poemas de la poesía nueva, el lenguaje tiene un carácter alegórico y simbólico. Estas alegorías y símbolos se manifiestan normalmente en la unidad más corta con significado del lenguaje, es decir, la “palabra”, que sustituye a la frase completa en lo que se refiere al significado y al peso. Este es el ejemplo de la más breve concisión “cuantitativa” que paulatinamente lleva a la concisión “cualitativa”. Otra cualidad de esta poesía es su lenguaje cotidiano, motivado tanto por los cambios sociales como por el cambio de visión al respecto. Es patente el lenguaje de la calle en la poesía de Nosrat Rabbâni, los localismos en la de Nima y Atashí y los términos propios de la ciudad en la de Sohrab Sepehrí y Forug Farrojjad. Incluso en los poemas de Shamlu y Ajavan-e-Sales, quienes utilizan arcaísmos, se ven expresiones coloquiales, que colocan a dichos arcaísmos. Otra cualidad es la intromisión en la “gramática de la lengua” creando “composiciones” agramaticales y un tanto extrañas.

### **Forma y estructura**

Otras de las características de la Nueva poesía se encuentra en la “estructura” o “forma mental e interna” del poema que se crea sobre la base del orden de los elementos y la total coordinación de todas las líneas y estrofas de tal manera que se pueda acceder a una especie de relación horizontal en todo el poema. En los poemas que poseen esta “estructura”, todas las palabras están relacionadas, desde la primera hasta la última línea, y cada línea complementa a otra línea hasta llegar a la última, donde el poema llega a su fin natural, o, como se dice, “se cierra”, de tal guisa que no se puede eliminar ningún fragmento, restringir la estructural general del poema ni resumirlo pues todas las palabras están relacionadas con el núcleo principal del poema y es la forma de esta relación lo que configura su estructura.

### **Libertad de imaginar**

En la poesía clásica muchos símiles, alegorías y relaciones establecidas de las palabras habían cobrado un carácter “contractual” debido al excesivo uso, y el poeta se veía obligado a utilizarlas en su poesía. Por poner un ejemplo, para el “talle” se utilizaba la metáfora del “ciprés”, para los “ojos” el del “narciso”, para los “labios” el del “rubí”

y para el “rostro” el de la “luna”. El uso de todas estas metáforas era algo obligatorio, y, de manera automática todo esto conllevaba a que los contenidos y conceptos del poema adquirieran un carácter contractual. Nima, al crear un lenguaje anticontractual que rompía con la costumbre, delineó un panorama diferente para la poesía, que condujo a un espacio pleno de imágenes e imaginación.

### **Poeticidad o esencia poética**

La esencia poética se realiza en esta nueva proyección en el símil, la metáfora, la sinestesia y la personificación y, en general, en el tema de la “imagen” y demás formas de imaginación. Pero debe ser proporcional y coherente con los logogramas de la nueva dicción y mostrar la poesía como una “estructura” verbal conformada. Sin embargo, esta característica no se observa en todos los poemas de esta corriente nueva ya que muchos autores hacen hincapié solo en la importancia de la “imagen”.

### **Anfibología**

Lo que se quiere decir con anfibología en la Nueva poesía persa es la profundidad del poema y el secreto y la intimidad del poeta. Esta forma de anfibología, el tipo de expresión se da en la forma de enfrentarse al lenguaje y en la creación de un ambiente dentro del círculo “estructural” de la poesía, y es este un estado natural pues está en la naturaleza de un ambiente que las palabras tienen el deber de descubrir. El verdadero poeta de hoy quiere influir en unos mundos que se hallan ocultos bajo el velo de nuestras adicciones. Incluso descubriendo estos mundos en la poesía, seguirá siendo nebuloso, misterioso y ambiguo para los no habituados.

### **Pensamiento y contenido**

Desde sus comienzos, la Nueva poesía persa estaba afectada de política y sociedad, y, a excepción de algunos poetas marginales, no había ningún autor de esta nueva ola exento de ello. Desde la época constitucional, los poetas eran defensores de los derechos del pueblo, proclamaban lemas populares y consideraban un deber y un compromiso suyo resistir ante el despotismo monárquico. Los cambios de la situación habidos en las dos décadas que fueron los años 50 y 60 empujaron a los poetas a reflexionar a solas sobre la base de la definición de lo que es la poesía y a diferenciar ésta de lo que es la proclama así como en el principio de las estructuras y, en general, en los fundamentos morfológicos. Los poetas de la nueva corriente, aunque todos son “contemporáneos” cada cual tiene una mentalidad particular cuyo contenido se cristaliza a través de un lenguaje particular y desde una perspectiva que está más allá y que bebe de las fuentes del ser humano y del mundo. Así, por ejemplo, allí donde Nima quiere negar la noche y dejar atrás el fracaso y la desesperanza con la esperanza de proyectar algo nuevo, Shamlu, en un tono rebosante de épica y amor le echa una mirada al ser humano oprimido de su tierra, al ser humano genérico del mundo. También Ajavan-e-Sâles, en su nostalgia por el esplendoroso pasado de sus ancestros, alberga la esperanza de un mañana cuya buena nueva haya sido dada en el pasado y que además esté pletórico de

pureza, piedad y nobleza. Este es el mismo mundo que también Sepehrí buscaba, pero no con una regresión al pasado sino recorriendo un estado de gozo y en una maniobra amorosa-mística alejada de los métodos convencionales de conocimiento y que concluía en la comprensión sin mediaciones, en la iluminación interna y en la revelación. Si las imágenes del ambiente abstracto de Sepehrí resultaban atractivas para los poetas jóvenes, para Shamlu, Ajavan-e-Sales y Forugh Farrojjad no tenían en absoluto ningún atractivo, en especial para Forugh cuya poesía manifestaba con profuso colorido sus recuerdos y experiencias personales y se ahondaban en lo más oscuro del pasado. Forugh era una poetisa pasiva y agitada, y, a la vez, renovacionista y civilizada. Su lenguaje es el de la protesta y en sí poesía no hay ni rastro de los “símbolos” y mitos convencionales que habían en los poemas de las décadas de los 50 y 60.

Para finalizar, es menester apuntar que desde la década de los 40 en adelante, a los poetas iraníes no les sonaba ajena la poesía del resto del mundo debido a las relaciones con Occidente, y, en mayor o menor medida conocían los poemas, teorías y expresiones de los poetas adscritos a las diversas corrientes como por ejemplo Bodleir, Rembo, Prutun, Alvar, Aragón, Lorca y Neruda así como poetas aislados independientes como San Juan Perez, René Shar, Pavand y Eliot, por lo que, de manera inconsciente, fueron influidos por la poesía occidental, a excepción de unos cuantos.

# El lar juanramoniano: cuna natural del símbolo

Lucía COTARELO ESTEBAN  
Universidad Complutense de Madrid  
luciacotarelo@ucm.es

## 1. TRADICIÓN SIMBOLISTA Y NATURALEZA

El Simbolismo, primera gran poética de una Modernidad caracterizada por un inmenso poder ecléctico, sólo puede entenderse dentro de un rico marco cultural colmado de tendencias entrecruzadas (Romero López 1998). La Modernidad es su momento de auge estético pero no su cuna, ni el siglo XX su sepultura: como poética y constante estética delinea dentro del panorama artístico español un atlas que encuentra sus puntos cardinales a lo largo de la Historia de la Literatura en figuras principales como San Juan de la Cruz, Bécquer y Juan Ramón. A la hora de concebir los elementos considerados precursores del Simbolismo se abre un amplio y muy heterogéneo abanico. Así lo han sugerido, entre otros, Bello Vázquez (2005), apelando a una conexión entre Misticismo, Romanticismo y Simbolismo, o Prieto de Paula (2002), ligando estas tres tradiciones que concretan “tres siglos de vigencia de una actitud estética”. Coincide con todos ellos Juan Ramón Jiménez, al insistir en numerosas ocasiones en este entrecruzado de tendencias: según Juan Ramón, el Simbolismo “procedía de la mística española, la música alemana y la lírica inglesa del mejor romanticismo, con el intelectualista sentimental Poe a la cabeza” (Jiménez 1961: 101).

Ya en el Romanticismo se consagró el poder revelador de la poesía, medio trascendente para acceder a la zona privada de la realidad que escapa a la percepción básica del ser humano, y permanece oculta en una nebulosa de misterio. Esta zona profunda y aislada que buscaron descifrar los presimbolistas románticos por medio de primeros esbozos que remitían a la alegoría, fue abordada más tarde a través de un método más oscuro: el símbolo. Se trató de aprehender la realidad completa –el universo, lo absoluto–, lo visible y lo invisible, los misterios de un mundo polisémico de interrelaciones sensoriales y afinidades entre realidades complementarias que el poeta simbolista advierte, convirtiéndose así en visionario.

[El poeta] se mueve dentro del misterio y el encanto del mundo. (...) El poeta no es un filósofo sino un adivino, un clarividente. (...) El poeta es un medio. Un dios inspira a un humano y el humano es el medio. Mirando un árbol, una persona, etc., puede recibir un choque que le hace producir un poema. (Jiménez 2010: 90-91)

Nuevas correspondencias son intuitas en la realidad, en el seno de una naturaleza baudeleriana donde “perfumes y colores y sonos se responden (...) cantan los transportes del alma y los sentidos” (Baudelaire 2014). En el poemario juanramoniano publicado en 1946 pero de creación de preguerra titulado *La estación total con las canciones de la nueva luz*, se encontraban ya versos adscritos a un Simbolismo similar como los siguientes:

(...) la arquitectura etérea, delante,  
con los cuatro elementos sorprendidos,  
nos abre total, una,  
a perspectivas inmanentes,  
realidad solitaria de los sueños,  
sus embelesadoras galerías (Jiménez 1994: 169)

Las nubes y los árboles se funden  
y el sol les transparenta su honda paz.  
Tan grande es la armonía del abrazo  
que la quiere gozar también el mar  
(...)  
El cerco universal se va apretando  
y ya en toda la hora azul no hay más,  
que la nube, que el árbol, que la ola,  
síntesis de la gloria cenital.  
El fin está en el centro. Y se ha sentado  
aquí, su sitio fiel, la eternidad (Jiménez 1994: 61)

La naturaleza da lugar, con sus elementos, a símbolos diversos bajo cuya heterogeneidad se encuentra latente una “tenebrosa y profunda unidad”, una totalidad infinita, lo absoluto, convirtiéndose así, en palabras de Juan Ramón, en el principal “eje de relación en el Simbolismo” (Jiménez 2010: XXII). Como temas comunes a todo el arte medieval y clásico aparecen el *hortus clausus*, el paraíso o el *locus amoenus*, caracterizados por una constante simbólico-alegórica. La contemplación es profundización en las formas sensibles buscando la revelación de sus esencias, lo espiritual trascendente. Desde el paisaje bucólico-*virgiliano* de la poesía de Garcilaso, que rehúye percibir u otorgar un sentido trascendente a la naturaleza, se experimentó un proceso de espiritualización del paisaje natural entre los versos de Herrera, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz (Orozco 1968: 117 y ss.). En los tres se da ya una ampliación de la mirada del yo nacida de una desviación vertical hacia otros parajes advertidos y fascinantes: los del mundo celeste. La contemplación del cosmos natural como espacio total, en tanto que universo, nace de una inquietud espiritual de naturaleza mística.

## 2. NATURALEZA SIMBOLISTA EN LA MODERNIDAD: LAR Y CIUDAD

Siglos después, naturaleza y Simbolismo resultan inseparables en tradiciones modernas aparentemente dispares, a menudo debido a la fuente común que con carácter ecléctico revisa y traduce las diversas tradiciones: el Simbolismo francés. La naturaleza adopta, en el contexto de la Modernidad, una connotación más en la obra de algunos

poetas: en tanto que espacio cargado de un poder trascendente, deviene antónimo de su espacio complementario, el gran núcleo cosmopolita.

El enfrentamiento naturaleza-ciudad tenía lógicamente unos cimientos anteriores a la creación de estas grandes metrópolis modernas (Cañas 1994: 25-29), en ocasiones previas incluso a la renacentista *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara (1539). Si bien esta connotación es rastreable en la poesía anterior, nunca dio origen a un contraste tan señalado, quizás debido a una nueva circunstancia: como la naturaleza, lo cosmopolita había encontrado un discurso poético propio en la Modernidad. Las vanguardias favorecieron una visión positiva del progreso tecnológico, ensalzadora de sus elementos, aunque no fue mucho tiempo después cuando estas visiones de la ciudad se invirtieron, tornándose apocalípticas. Eduard Timms (1985) señala, sin embargo, una actitud ya presente en los artistas futuristas del primer tercio del siglo XX que podría dar cuenta del porqué de este cambio aparentemente tan abrupto y extremado: estos artistas fascinados por lo tecnológico no nacieron en muchos casos en las ciudades en las que habitaron, y experimentaron una serie de cambios que precipitaron los “reajustes sociales y mentales” a los que hubieron de aclimatarse; la nueva realidad implantada resultaba artificiosa y extraña, incómoda y desorientadora. Por este mismo motivo, el discurso simbolista se vinculó en el caso de algunos de estos poetas al espacio natural, que se identificaba, a su vez, con la tierra natal y el mundo de la infancia, perdidos ambos en el transcurso del viaje hacia la Modernidad. El florecimiento de la naturaleza simbolista es para estos poetas parte de una alabanza de aldea que adquiere, a su vez, un particular sentido de alabanza de los lares. A este respecto no puede quedar sin mención la poética de los precisamente denominados “Poetas de los lares” del medio siglo en Hispanoamérica, con Jorge Teillier a la cabeza. Ellos son una muestra más de la continuidad de esta poética simbolista-natural vinculada a la tierra natal más allá de los albores del siglo XX. En 1965, el poeta publica un artículo-antología titulado “Los poetas de los lares” donde aparece de un modo temprano esta misma reflexión de corte simbolista:

¿Por qué esta vuelta? No basta para explicarla, creemos, el origen provinciano de la mayoría de los poetas que (...) vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo (...). Sin embargo, no se crea que los poetas que trataremos vuelven a escribir una poesía descriptiva y detallista y a realizar una mera enumeración naturalista (...) es necesario acudir a un “realismo secreto” pues es sabido que el mundo exterior contiene pocas enseñanzas, a no ser que se le mire como un depósito de significados y símbolos ocultos. (1965: 49-50)

### 3. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ HACIA UN “SIMBOLISMO ESENCIAL”

La naturaleza es cuna del símbolo en la poesía de Jiménez desde sus más tempranas composiciones. Se trata de una constante que tanto en su poesía como en su prosa de juventud se vincula a diferentes espacios naturales y rurales que conforman los paisajes de los que el poeta se rodea –desde la amada Moguer hasta los jardines del sanatorio del

Rosario de Madrid, o de la Residencia de Estudiantes. *Rimas* se compone de un paisaje sentimental de aldea, entorno rural de jardines, niños, pájaros; *Arias tristes*, *Jardines Lejanos*, neobucolismo en *Baladas de primavera*, rumor de la patria, Moguer, en *Pastorales*. Pronto la naturaleza contemplada por el poeta adquiere un matiz trascendente que se vincula a una evolución de las concepciones poéticas de Juan Ramón.

En Francia, parnasianismo y simbolismo, con el impresionismo en pintura, son los equivalentes del modernismo. Este nombre abarca en España tanto al parnasianismo como al simbolismo, por distintos que éstos sean (Jiménez en Gullón 1958: 51).

Parnasianismo: una expresión necesariamente precisa y hermosa de impassibilidad objetiva. Modernismo exterior.

Simbolismo: una expresión necesariamente precisa, hermosa y breve de imprecisión subjetiva. Modernismo interior. (Jiménez 1990: 525)

Los estudiosos Emmy Nedermann y Gicovate hablan de un modo muy paralelo sobre esta evolución en el Simbolismo juanramoniano. Según Nedermann, Juan Ramón traza una trayectoria desde una melancolía romántica con *Pastorales* y *Arias tristes* hacia un Simbolismo espiritual en *Estío*, Simbolismo que alcanza su perfeccionamiento en sus obras de madurez, final de plenitud con el que coincide Gicovate (Jiménez 1979). Esa evolución desde un Simbolismo vinculado al Modernismo estético o exterior, como Juan Ramón lo llamaba, partía de una observación y absorción de las bellezas naturales, y de un siempre retornar al que fue el *locus amoenus* original, conectado al resto de espacios. En el *Diario de un poeta recién casado* (1916) se daba cuenta ya de un Simbolismo en transición, motivado por un idilio natal que se ve parcial y momentáneamente perdido, rota la conexión con el añorado “nido limpio y cálido” (Jiménez 2011: 110). En la etapa de madurez, coincidente con su forzosa salida de España durante la Guerra Civil (1936-1939), el espacio natural esencialmente vinculado al Moguer natal adquiere un trasfondo semejante al que ya se avisaba en el *Diario*. Por aquel entonces se producía el primer viaje del poeta al extraño paisaje cosmopolita de EEUU, el mismo que le produjo rechazo y admiración, y que más tarde se convertiría en su hogar durante un destierro que nunca llegó a terminar.

España de Europa me da en cuerpo y alma mi paraje, mi luz, mi lengua y me quita mi libertad. América me da mi libertad y me quita el alma de mi lengua, el alma de mi luz y el alma de mi paraje. Soy en América (...) un alma en pena, un ausente (...) de mí mismo. (Jiménez 1990: 554)

#### 4. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: COSMOS UNIVERSAL Y YO POÉTICO TRASCENDIDO

Del Simbolismo abstrae Juan Ramón ya en su madurez el concepto más profundo de cosmovisión universal. El cosmos deviene espacio poético absoluto liderado por la conciencia, un elemento único que trasciende hasta el infinito todos los planos concebibles. Se trata de un Simbolismo esencial, heredero de los valores espirituales, que ha moderado sin embargo sus características formales.

Las primeras composiciones de exilio, recogidas en *Lírica de una Atlántida* (1999), muestran a un yo poético con numerosos paralelismos con aquel joven Juan Ramón que viajaba por primera vez a América en *Diario de un poeta recién casado*. Desde la sección de tan revelador título como lo es “Mar sin caminos” –*En el otro costado* (1936-1942)–, se extiende frente al poeta un mar de signo negativo que asedia al yo y no logra conectar con el mar de Moguer, inmensidad quebrantada que distingue dos mares como dos espacios, no como parte de una totalidad única.

No quiero más el mar,  
 La redonda y movable soledad,  
 Con los radios constantes del pasar.  
 Pozo mío, Moguer, quietud fatal,  
 Con su monte, su puerta y su pinar,  
 Con la piedra y la paz;  
 Tierra firme al estar  
 Viviendo, y moridero del real  
 Amante, del que vuelve a su verdad.  
 Tierra del pozo y del lagar,  
 Tierra, memoria quieta en su lugar,  
 Tierra plantada del pisar  
 Que su árbol ha de dar,  
 Tierra secante del llorar (Jiménez 1999: 53)

Como en sucedía en las últimas secciones del *Diario*, este primer mundo oscurecido se torna poco a poco positivo ante la superación del viaje en “Caminos sin tierra”. El yo que no miraba “con ojos de absoluto” experimenta progresivamente el dilatarse de unas pupilas en busca de la luz y el color perdidos:

Los ojos se me meten, como pájaros  
 negros, por las abiertas rosas  
 (...)  
 Las rosas están todas en su casa  
 mis ojos se han salido de la suya,  
 la casa de las sombras (Ibid.: 152)

La comunicación con la naturaleza es retomada, y el lar natural que antes se sintió perdido es recuperado por unos elementos universales que ahora sí muestran su continuidad. Un mar que se convierte, poco a poco, en “todos los mares”; unos pájaros capaces de portar en sus cánticos los mensajes de luz que enviaron los ruiseñores del amado Moguer. El lector encontrará una diferencia entre una realidad perdida que sólo podía localizarse en la interioridad del yo, como muestra el primer fragmento, y una realidad lejana que emana en esa nueva tierra a través de una renacida universalidad presente en los dos últimos fragmentos:

La palma acaricia el pino  
 Con este aire de agua;  
 En aquel, el pino, el pino

Acariciaba la palma.  
Y la noche azul y verde  
Es noche verde y morada,  
La luna casi me enseña  
En su espejo la esperanza.  
Pero lo solo está aquí,  
Pero la fe no se cambia,  
Pero lo que estaba fuera,  
Ahora está sólo en mi alma (Ibid.: 120)

Toda la noche,  
los pájaros han estado  
cantándome sus colores  
(...)  
No los colores  
De sus picos cotidianos  
Que se apagan por la noche  
(...)  
Otros colores,  
El paraíso primero  
Que perdió del todo el hombre,  
El paraíso  
Que las flores y los pájaros  
Inmensamente conocen (Ibid.: 61)

En la luz celeste y tibia  
En la madrugada lenta,  
Por estos pinos iré  
A un pino eterno que espera (Ibid.: 126)

Son las aves, los árboles, el pino eterno y sacro del lar. La naturaleza es al fin entorno acogedor que protege al yo poético como lo hiciera la tierra materna. La naturaleza ha devuelto al yo poético la seguridad, y éste inicia, junto a ella, una trayectoria igualmente esencializadora hasta sentirse él mismo desplegado en el universo. Se han producido una serie de evoluciones que corren paralelas: la de las concepciones simbolistas de Juan Ramón, la del lar que ha alcanzado, con su trascendencia natural, la universalidad, y la del propio yo poético. En la poesía de exilio hemos observado ya una universalidad capaz de conectar la naturaleza de Moguer con el paisaje natural que paulatinamente ha llegado a germinar en la conciencia juanramoniana. Se ha forjado un “sujeto-universo”, un “sujeto-mundo” que experimenta una sensación de absoluto al estar fundido con el todo, aquí y allí traspasados, América, Moguer (Cotarelo Esteban 2014).

Sin embargo, esta idea del sujeto-mundo precisa una serie de matizaciones, pues pueden apreciarse unos primeros pasos en esta evolución iniciada con un yo poético expandido, disperso, fusionado con el universo –naturaleza–. La conciencia del ser pasa a ubicarse en el universo en una experiencia pseudomística, no como ente que precisa una colocación en él, ocupando un espacio propio dentro del mismo, sino fusionada

con él. Estas evoluciones se anunciaban ya en la poesía de preguerra del poeta, en *Piedra y cielo* (1919):

¡Qué inmensa desgarradura  
la de mi vida con el todo,  
para estar, con todo yo,  
en cada cosa;  
para no dejar de estar,  
con todo yo, en cada cosa! (Jiménez 2010: 289)

El siguiente paso es el que desemboca en un segundo yo poético centralizado, concentrado, contenedor del universo. Lo de dentro deja de salir de sí mismo para fusionarse con lo de fuera, y pasa a entrar en sí mismo y a dar cabida también a la inmensidad: microcosmos contenedor del macrocosmos. Ésa es la sensación de absoluto de la que hablaba Jiménez. El desdoblamiento del ser entre conciencia (yo) y universo se rompe para dar lugar a una conciencia que es universo en sí misma, una conciencia que es espacio, una conciencia que es infinito. La conciencia permanece en su hogar, en el espacio que ha cumplido su potencia para hacerse inmensidad: la propia poesía, ahora lar universal, Moguer interno, Moguer eterno. Esta última evolución se logra precisamente gracias a lo que Juan Ramón consideró, de un modo particular, lo divino: la experiencia pseudomística de *Animal de fondo (Dios deseado y deseante)*, donde la desarticulación del espacio natural en elementos vibrantes prácticamente alcanza la abstracción.

Este poemario se ha despojado del elemento natural como intermediario contemplado entre el yo y la inmensidad, ya contenida por el yo. El poeta es capaz de percibir la totalidad del universo, conectando lo terrenal –el mar– con lo celeste –el cielo–, lo de fuera y lo de dentro: su conciencia se hace contenedora de toda la belleza del mundo. El resultado de esta fusión es un universo del que ya no cabe ocuparse de manera fragmentaria –sol, cielo, árbol– sino como unidad –redondez, inmensidad, absoluto, todo.

Finalmente, en sus últimas obras, el símbolo natural de esta inmensidad es el mar: lo divino está en el mar absoluto opuesto al anterior mar fragmentado entre un mar del allí y un mar del aquí, el mar de Moguer y el mar americano. El mar de *Dios deseado y deseante* es un nuevo “ultramar” trascendido y conector, un “pleamar” de absoluto y plenitud. El paisaje natural tiene a dios como omnipresencia:

Mar verde y cielo gris y cielo azul  
y albatros amorosos en la ola,  
y en todo, el sol, y tú en el sol,  
mirante  
dios deseado y deseante (Jiménez 1999: 290)

Simbolismo, naturaleza, lar y yo poético, al fin, trascendidos.

El paraíso me lo figuro como un ámbito sin tiempo y sin espacio, donde ninguna cosa está en ninguna parte. Por eso es unidad y eternidad, todo y nada, permanencia y sucesión, éstasis y dinamismo. Y por eso, como la Poesía, es Paraíso (Ibid.: 582).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMERÍA, Luis Beltrán y José Luis RODRÍGUEZ GARCÍA (coords.) (2007): *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- BAUDELAIRE, Charles (2014): *Las flores del mal*. Madrid: Planeta.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix (2005): *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*. Toledo: Espiral Hispanoamericana.
- CANO BALLESTA, Juan (1981): *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial, 1900-1933*. Madrid: Orígenes.
- CAÑAS, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- COTARELO ESTEBAN, Lucía (2014): *Espacios poéticos del destierro: los últimos Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas*. Madrid: Universidad Complutense (<http://eprints.ucm.es/30030/>).
- JIMÉNEZ, Olivio J. (1979): *El Simbolismo*. Madrid: Taurus.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (coord.) (2002): *Simbolismo y modernismo (Anales de Literatura Española 15)*. Alicante: Universidad.
- GÓMEZ TRUEBA, María Teresa (1995): *Estampas líricas en la prosa de JRJ. Retratos, paisajes y recuerdos*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- GULLÓN, Ricardo (1958): *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1990): *Metamorfosis (Reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo)*. Vol. 4, *Ideología (1897-1957)*. Barcelona: Anthropos.
- (1994): *La estación total con Las canciones de la nueva luz*. Barcelona: Tusquets.
- (1999): *Lírica de una Atlántida* (ed. Alfonso Alegre Heitzmann). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2010): *El Modernismo. Apuntes de un curso. (1953)*. Madrid: Visor Libros.
- OROZCO, Emilio (1968): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1998): *Una relectura del “Fin de Siglo” en el marco de la literatura comparada: Teoría y praxis*. Bern: Peter Lang.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2002): “Subjetivación, irracionalismo, música: Rasgos del Simbolismo en la poesía española hacia 1900”, M. Lozano Marco (coord.), *Simbolismo y modernismo (Anales de Literatura Española 15)*, pp. 55-70.
- TIMMS, Edward y David KELLEY (1985): *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. UK: Manchester University Press.
- TEILLIER, Jorge (1965): “Los poetas de los lares”, *Boletín de la universidad de Chile* 56, pp. 48-62.

# Genealogía del discurso en la poesía moderna persa

Amir ALI NOJUMIÁN

## 1. LA MODERNIDAD Y LA POESÍA MODERNA DE IRÁN

De una manera extraña, la génesis de la poesía moderna en Irán (y la formación de la literatura modernista) coincide en el tiempo con el planteamiento del discurso y el pensamiento de la modernidad en los fundamentos culturales de Irán. Esto es muy diferente a como ocurrió en Occidente. En la historia de Occidente, la modernidad se configuró varios siglos antes del XIX, durante el Renacimiento, consolidándose en el XVII la época de la Ilustración. Sin embargo, el movimiento modernista de las primeras décadas del siglo XX fue en realidad una reacción crítica contra las consecuencias de la modernidad y la Ilustración. El racionalismo, el historicismo, el progreso, el progresismo, la industrialización y la objetividad de la era de la Ilustración fueron blanco de las críticas de literatos y artistas modernistas de Europa. La literatura modernista trata en realidad de una visión subjetiva de la experiencia de la vida del ser humano, considera el tiempo como algo fenomenológico y existencialista y que el ser humano ya no goza de una posición central en la época de la Ilustración. Por lo tanto, la literatura y el arte modernista de Occidente duda del proyecto del humanismo del Renacimiento y la Ilustración y en lugar de un “héroe” lo que intenta retratar es un “antihéroe”. Este ser humano está solo, está alienado y ya no es optimista con las consecuencias de la modernidad. Las guerras mundiales del siglo XX son motivo suficiente para este pesimismo. El ser humano de la literatura modernista ya no se delinea de acuerdo a la fórmula cartesiana “pienso, luego existo” sino que es analizable en base a su dinamismo “subconsciente”.

El comienzo del siglo XX y la formación del modernismo son testigos de una visión “relativa” para con el espacio y el tiempo. Einstein, al enunciar que los conceptos de espacio y tiempo dependen del movimiento, niega la existencia de un punto fijo en el espacio absoluto. El pensador español Ortega y Gasset, que tuvo un papel fundamental en la cimentación de las teorías modernistas, anuncia en esa misma época que “la comprensión final de este absoluto será posible cuando conectemos unos con otros las innumerables perspectivas para que den como resultado una imagen global y completa” (Spencer: xviii). Así las cosas, la comprensión del ser humano del espacio y su posibilidad de representación terminó a inicios del siglo XX apoyándose en las perspectiva del que lo mira, y así, el espacio terminó mirándose como algo relativo.

Sin embargo, lo que aconteció en Irán a principios del siglo XX fue la aparición de la modernidad y el modernismo a la vez. Por un parte, se puede estudiar la idea y el discurso de la modernización, la modernidad y la ilustración en las obras de Ali Akbar Dehkhoda, Abulqasem Lahutí y Malek al-Sho'ara' Bahar (Damavand) y Mirzadeh Es-hqi y Taqi Raf'at (Azadistán). Sin embargo, en esta misma época se configuró la poesía al estilo de Nima, como una prolongación (y no en contra) de este movimiento de la modernidad de acuerdo con el empiricismo y las perspectivas modernistas. La principal razón de este acontecimiento sin precedentes fue que la literatura modernista europea (en particular, la simbolista), y las ideas ilustradoras y modernas de Occidente se fueron introduciendo juntas en los años postreros de la dinastía Qayar, y, estos dos fenómenos contradictorios y contrapuestos se mezclaron en la literatura y en las ideas en boga en el Irán del momento.

## 2. NIMA Y LA POESÍA MODERNA DE IRÁN

No hay puntos de vista comunes en lo que se refiere a la posición que ocupa Nima en la literatura moderna de Irán, en especial, en lo referente a su papel en la formación de la literatura moderna iraní. Ehsan Tabarí (prólogo del poema “Esperanza impura”, 1943) y Siavosh Kasraí (“Un vuelo en el espacio del ave amén”) consideran que la poesía de Nima es un ejemplo preciso de la literatura izquierdista y política de la época y evalúan los símbolos de su poesía (como por ejemplo el alba y la noche) según los cambios sociales. También, en el punto opuesto, tanto entre sus coetáneos como sus críticos, ha habido quienes hacían una lectura mística de sus poemas. Uno de los últimos ejemplos de este enfoque se puede ver en la obra *El mito de Nima*, de ‘Ataollah Mohajeraaní.

Ahmad Karimí Hakkak, en su obra *Recasting Persian Poetry* (1995), considera que el rol de Nima en la formación de la literatura moderna persa ha sido menor de lo que se suele imaginar y otorga un papel más relevante a los literatos habidos antes de él. Al final de dicha obra, Karimí Hakkak da el siguiente veredicto:

Cuando Nima dio de forma ordenada inicio a la ruptura de los lazos corrientes entre la forma aparente y los modelos de sonido y música de la poesía, se puso de facto delante del mayor de los peligros. Desbaratar las expresiones poéticas más evidentes en sus obras literarias no era poca cosa. Pese a ello, su labor de desligar la poesía de lo visual y lo auditivo no era un fenómeno sin precedentes en absoluto, y, en realidad, hay que considerarlo la fase final de una serie de desligamientos de la tradición de la estética antigua que comenzó tiempo antes. (1995: 493)

Karimí Hakkak tiene a Nima no como “vanguardista” del cambio de la poesía persa sino como el “final de una etapa”. En este libro, Karimí Hakkak va más allá y ni siquiera considera que la poesía de Nima sea una “amenaza” para el sistema tradicional literario del Irán (Ibid.: 490).

En su libro *Las innovaciones de Nima Yushij*, Mahdí Ajavan-e-Sales analiza el lenguaje literario de Nima y le pide al lector que se adentre en el mundo de la poesía de este autor decodificando los códigos de sus innovaciones literarias. Por su parte, Mohammad Reza Shafi'í Kadkaní, en su libro *Lámpara y espejo*, mantiene una visión multidimensional en lo que respecta al papel de Nima en la poesía contemporánea de Irán al considerar que la innovación de Nima lo fue en la transformación que hizo del metro, su revisión en la rima, su perspectiva nueva e independiente acerca de la poesía y en sus modificaciones de los detalles de la poesía (640). Sin embargo, Shafi'í Kadkaní tampoco aborda a las diferencias en las perspectivas de la modernidad y el modernismo y en la huella de estos dos discursos en Nima.

En mi opinión, todas estas divergencias en las valoraciones de Nima se derivan por el hecho de que la poesía de éste posee por una parte características del ideario de la modernización y de ilustración moderna, y, por otro lado y a la vez, de empirismo y perspectivas modernistas. Dicho de otro modo, las dos perspectivas que son la modernidad y el modernismo, que en Europa se dieron distanciadas en varios siglos, en Irán aparecieron en un intervalo de dos o tres décadas. Aunque antes de Nima observemos ideas de ilustración y modernidad en los escritos de intelectuales iraníes, fue Nima el que mezcló modernidad con modernismo.

Esto se complica más aún cuando nos fijamos en que el discurso imperante en este periodo, en especial, el planteado durante la primera fase de la dinastía de los Pahlaví, es de por sí un discurso incompleto. Por un lado, Reza Shah procuraba modernizar Irán, y, anteriormente, la revolución constitucional fue la causa de que transformaran instituciones sociales como las escuelas y la prensa, pero se trataba de una modernización que se daba más en la esfera de lo económico y lo material así como en las instituciones estatales al tiempo que el régimen del gobierno no hacía ningún caso a otros fundamentos de la modernidad como por ejemplo las libertades civiles y la formación de instituciones sociales no gubernamentales.

Es aquí donde se justifica que Nima no comulgue con los movimientos de modernización del primer periodo de la dinastía de los Pahlaví. La poesía de Nima plantea nociones como el hombre social, las reivindicaciones económicas y sociales, las libertades civiles y la justicia social, y, en una palabra, sobre el ser humano y la vida de un ser humano que, al seguir un espacio de estética modernista, delinea un ser humano que es extraño a su sociedad, que está aislado y solo y que tampoco tiene mucha esperanza en el futuro. A continuación intentaré delinear del mundo paradójico en la poesía de Nima.

### **3. LAS CARACTERÍSTICAS DISCURSIVAS DE LA POESÍA MODERNA PERSA**

Antes que nada hay que destacar que la poesía de Nima no sigue en absoluto un discurso homogéneo y estable ya que la suya fue una época en la que se produjeron profundos cambios sociales e ideológicos. Valga como ejemplo lo que comenta acerta-

damente Shafíí Kadkani cuando dice que el poema “Afsaneh” de Nima tiene sus raíces en la poesía romántica del Parnaso francés (Shafi Kadkani: 205, 270-271), lo cual se aleja de nuestro debate, que es de los poemas de corte modernista de Nima.

Por su parte, Karimí Hakkak opina que:

Más que ningún otro crítico del momento e incluso de ahora, Nima era consciente de que sus pretensiones como modernista en lo literario no se encontraban ni en el contenido ni en el estilo de sus poesías sino en su método personal e incluso no convencional en la elaboración y ordenamiento de los conceptos dentro de moldes de imágenes poéticas. (Karimí Hakkak 1995: 454)

Al contrario de lo que dice Karimí Hakkak, a mi parecer Nima también cambió el contenido de la poesía. En líneas generales, la poesía moderna persa ha trazado una nueva posición para el ser humano en los contextos literarios. La poesía de Nima pone su atención en la identidad, y, en particular, en la “individualidad” del ser humano, al que coloca en el centro de su poesía. Mientras que la poesía clásica persa ofrece una versión abstracta y genérica del ser humano, éste es en la poesía moderna un ser social con necesidad sociales y cuya interacción con la sociedad cobra importancia. Nima dice en su libro titulado *El valor de los sentimientos en la vida de los actores*:

Jamás ha existido ningún ser humano fuera de las condiciones naturales de la estructura de su cuerpo, como por ejemplo la imagen que hay de los genios y las hadas. Cuando decimos ser humano nos referimos a un ser que habla, anda, se alimenta, tiene los sentidos en su sitio y es el resultado de la influencia del clima (...) y de lo heredado durante generaciones; [y todo ello] tiene que ver con su capacidad física, las acciones internas del cuerpo y su forma de relacionarse con el exterior pues todo esto son condiciones que, de no existir, el ser humano carecería de sentido. El ser humano es el resultado de la suma de todas las condiciones externas e internas de su cuerpo. Una vez que lo tengamos en cuenta con todas estas características y bajo su concepto, será sencillo colocarlo ante las condiciones externas de su vida y volverlo a equilibrar con respecto a todo. De este reequilibrado surgen dos consideraciones. La primera es que el ser humano es un conjunto de todas las condiciones naturales de su estructura. La segunda es que se relaciona con otros humanos como él. Este colectivo posee gustos, pensamientos y sentimientos particulares emanados de sus relaciones históricas y cuyas características o resultados han quedado en los individuos que componen su colectivo. (*apud* Karimí Hakkak 1995: 425-426)

Este punto de vista casa con el enfoque que tiene del ser humano la ilustración y la modernidad. El ser humano de Nima es tanto un “ser humano natural” que ya no se define con conceptos transcendentales y excelsos como un “ser humano social” que cobra identidad a través de sus interacciones. En su poema “¡Oh gentes!” puede verse claramente el grito de este ser humano pidiendo ayuda a los demás y fijándose en el dolor y sufrimiento del mundo así como en la injusticia social:

¡Oh gentes que sentadas os halláis en la orilla, alegre  
y riendo!  
Alguien está pereciendo en el agua  
Alguien no para de patear en el agua  
Sobre este mar iracundo, turbio y pesado que sabes  
Cuando estás ebrio imaginándote atrapando  
al enemigo  
Cuando pienses en vano  
que le estás echando una mano a un débil  
para crear una mejor persona débil  
Cuando te aprietes fuerte  
en tu cintura el cinturón.  
¿Cuándo diré yo?  
¡Alguien está pereciendo en vano en el agua!

!آی آدم ها که بر لب ساحل نشسته شاد و خندانید  
یک نفر در آب دارد می سپارد جان  
یک نفر دارد دست و پای دائم می زند  
روی این دریای توند و تیره و سنگین که می دانید  
آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن  
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید  
که گرفتستید دست ناتوانی را  
تا به توانایی بهتر را پدید آرید  
آن زمان که تنگ میندید  
بر کمتر هاتان گمر بند  
در چه هنگامی بگویم من؟  
!یک نفر در آب دارد می کند بیهوده جان قربان

Así pues, vemos cómo el discurso de la poesía moderna se centra sin ambages en lo social y en la experiencia palpable del ser humano. También mirado bajo el punto de vista estilístico, la poesía persa moderna se levantó sobre todo para combatir el discurso romántico de la poesía clásica persa. La libertad deja de tener los conceptos místicos de “liberación” o desafección del cuerpo terrenal para pasar a significar la “libertad civil” del ser humano social. Nima llega incluso a dar imágenes visuales en lugar de mentales. Nima se levanta abiertamente en contra del clasicismo literario que imperaba en su tiempo, y dice:

En realidad nuestra crítica es que quieren imponer la piedad de los antiguos al gusto y talento de nuestros jóvenes. Quieren seguir los fines del hombre del siglo XX con los medios del hombre del siglo XIV. (*apud* Karimí Hakkak 1995: 428)

Nima protesta contra la descripción la estética estereotipada, artificial y risible así como de la falta de significado del ser humano en la poesía clásica, y va en pos de una nueva descripción del ser humano (Nima, “Las palabras del vecino”; *apud* Ibid.: 434-436). Pero esto no es todo. Nima pinta a la vez al ser humano de la era moderna bajo una perspectiva modernista. Se trata de un ser humano que no está satisfecho de sus relaciones, de un ser que se ve solo y forastero. Pero los asuntos de este ser humano no son ya solamente cuestiones trascendentales, suprahumanas, filosóficas o místicas. Por ejemplo, el que amor que describe es también un amor terrenal y físico. El ser humano de la poesía de Nima también tenía un papel importante en la representación del librepensador alienado, y este discurso de la poesía moderna persa tuvo un papel relevante en la formación del discurso librepensador del Irán moderno. Para que nos demos cuenta de la perspectiva modernista de Nima, ofrezco a continuación un breve análisis de su poema “Luz de luna”.

## Luz de luna

Rezuma la luz de luna  
Brilla la luciérnaga  
Ni por un momento rompe el sueño el ojo  
de nadie pero  
la pena de estos durmientes  
rompe el sueño de mis ojos llorosos

El alba está a mi lado, preocupada  
y la mañana me pide  
anuncie su llegada a la multitud muerta  
¡Oh, pero una espina clavada!  
Me impide el viaje

Un delicado tallo de rosa  
que con mis manos planté  
y con mis manos regué  
¡Oh qué dolor! Se quiebra en mi regazo

A tientas voy  
para abrir una puerta  
y en vano espero  
que venga alguien  
sus puertas y paredes derrumbadas  
arrojan sobre mi cabeza

Rezuma la luz de luna  
Brilla la luciérnaga  
El largo camino dejó un pie con llagas  
Junto a la aldea hay un hombre solo  
con mochila a la espalda  
su mano en la aldaba y que se dice a sí mismo:  
la pena de estos durmientes  
rompe el sueño de mis ojos llorosos

## مهتاب

می تراود مهتاب  
می درخشد شب تاب،  
نیست یک دم شیگند خواب به چشم کس ولیک  
غم این خفته‌ی چند  
خواب در چشم ترم می‌شکند

نگران با من استاده سخر  
صبح می‌خواهد از من  
کز مبارک دم او آوزم این قوم به جان باخته را بلکه خبر  
در جگر لیکن خاری  
از ره این سفرم می‌شکند

نازک آرای تن ساق گلی  
که به جانش کیشتم  
و به جان دادمش آب  
ای دریغا! به بزم می‌شکند

دست‌ها می‌سایم  
تا دری بگشایم  
بر عیث می‌پایم  
که به در گس آید  
در و دیوار به هم ریخته شان  
در سزم می‌شکند

می‌تراود مهتاب  
می‌درخشد شب تاب؛  
مانده پای آبله از راه دراز  
بر دم دهکده مردی تنها  
کوله بارش بر دوش  
دست او بر در، می‌گوید با خود:  
غم این خفته‌ی چند  
خواب در چشم ترم می‌شکند

“Luz de luna” es un buen ejemplo de la poesía al estilo de Nima en la que se observa la transición del pensamiento de la “modernidad” hacia el “modernismo”. El poema contiene imágenes novedosas que no tienen mucho que ver con los estereotipos utilizados en la poesía clásica. La personalidad elaborada en el poema, aunque, al igual que en el poema anterior, sufre por el desconocimiento de la gente, sin embargo aquí su esfuerzo es más en vano incluso y termina planteando un ser alienado y aislado. Más importante es el hecho de que en este poema observamos la transición del nivel objetivo de la modernidad al subjetivo del modernismo. A modo de ejemplo, el tiempo ya no es medible y tiene una carga sentimental y afectiva que porta el narrador cuando

dice “la mañana me pide/ anuncie su llegada a la multitud muerta”. Este ambiente subjetivo y psicológico se puede observar en las imágenes fragmentadas del poema. El poema “Luz de luna” sigue haciendo uso de la importante disposición modernista, y ese cambio de puntos de vista se produce en la mitad del poema. En la última estrofa, de manera repentina, el narrador describe a sí mismo como un “hombre solo” y se refiere a sí mismo en tercera persona, por lo que, en este sentido, el poema posee dos perspectivas. Todo esto coloca la poesía al estilo de Nima dentro del discurso experimentalista y psicológico del modernismo.

#### **4. CONCLUSIÓN**

En la historia de la literatura de Irán, es esta poesía moderna la que por primera vez entabla un diálogo serio con la literatura mundial, siendo, la poesía al estilo de Nima el lugar de paso donde entrará el discurso de la literatura europea (en especial, los simbolistas franceses) en la literatura de Irán. Nima, al mezclar dos discursos heterogéneos fue capaz de dar un paso de gigante en la historia de la literatura persa. Es por eso que todavía el discurso cultural de Irán sigue atrapado en tensiones entre la tradición, la modernidad la posmodernidad. La poesía de Nima sigue teniendo en el discurso cultural de Irán un lugar digno.



# Una aproximación a la poética de Juan Ramón Jiménez: erótica poética, poética erótica

Enrique ORTIZ AGUIRRE

*Vamos a la conquista de lo imposible, a entrar  
en el mundo ideal de la mujer, por medio de la pasión.  
La actividad corporal que la mujer desarrolla, y que procede  
de un mundo ideal, nos pone a las puertas del Paraíso.*

Juan Ramón Jiménez

Antes de principiar con el desarrollo de mi conferencia, me gustaría celebrar el lugar de encuentro que comparten las figuras que nos ocupan: el iraní Nima Yushij y el español Juan Ramón Jiménez, habida cuenta de que ambos personalizan una indiscutible renovación poética inspirada en la búsqueda de la poesía pura, que los convierte en padres de la poesía moderna en sus respectivas literaturas, mediante un proceso de depuración tanto formal como semántica en la persecución de lo esencial. Sus *casas*, las nuestras como lectores, *presas de las nubes* en el ansia de la totalidad de lo sublime. Avancemos.

Mi ponencia trazará una aproximación a la poética juanramoniana y tratará de abordar la erótica poética en el poeta moguerense. Vamos a centrarnos especialmente en sus primeras producciones líricas para entender, en realidad, la evolución poética, el desarrollo mismo del discurrir poemático de nuestro autor. Van a permitirme que avance el punto de llegada, dado que pesa sobre el autor la idea de su escritura espiritualista, metafísica, mística, ajena a la sensualidad del erotismo, al canto de la carne y, sin embargo, a mi juicio, en el tratamiento modernista del erotismo encontramos el germen ineludible para la cabal comprensión del corpus poético de Juan Ramón Jiménez. Y es que del erotismo sensual más o menos explícito, carnal, como vehículo que procura el acceso a lo sublime, transitamos hacia la sublimación del erotismo de la poesía desnuda en el magma metafísico del absoluto, en la mística del todo, en el “animal deseado y deseante” –si se me permite la translocación– que taumatúrgicamente disuelve lo erótico en la idea. Es decir, que partimos de la celeste carne de mujer dariana para asistir a una abstracción de la piel que desemboca en lo ontológico. Esta depuración erótica arrastrará, al mismo tiempo que explicará, a la depuración lingüística/estilística de la poética juanramoniana que desembocará en su celeberrima *poesía total*. Estos dos tratamientos diferenciados del erotismo se incardinan en los dos ciclos de la poesía de Juan Ramón Jiménez que defendemos en nuestra conferencia. En todo caso, este continuo ‘tránsito hacia’ situaría a la poética de Juan Ramón Jiménez en los intersticios, como poética

liminar, tanto de umbral como de límite en el que se configuran los conceptos, vigentes en los dos ciclos que definiremos más adelante. Así, la poética del genial Nobel se explicaría como una poética de la sublimidad desde el erotismo en sus primeras producciones y desde la depuración de este (junto a la totalidad de depuraciones posibles) hasta que su propia voz poética se funda con el Universo, plétora de lo sublime, sin menoscabo de que en un primer ciclo podamos encontrar ciertos amagos de amor trascendido en el que la carne queda subsumida por el alma, en una anticipación de lo que vendrá después (pienso en el papel excepcional que desempeña *Almas de violeta* en el primer ciclo poético). En todo caso, el papel del erotismo resulta vertebrador, principio matriz de su poética. El erotismo trascendente de su primer ciclo (con ciertas excepciones a guisa de prolepsis; piénsese de nuevo en *Almas de violeta*) y el transcender lo erótico, el erotismo trascendido (en otras palabras), del segundo conducen a una erótica poética de la sublimidad.

Pasemos, pues, primeramente a la caracterización de los dos ciclos que, a nuestro parecer, y de manera novedosa, explicarían la totalidad lírica juanramoniana. Para Juan Ramón Jiménez, la poesía es siempre instinto interpretado por la inteligencia (Albornoz 2008: 64); en las relaciones que se establecen entre estos dos conceptos reside la exégesis de su poética. Ambos elementos permanecen en el devenir de la obra de Juan Ramón, pero la asociación que se establece entre ambos no es lineal ni imperturbable, ya que la proporción de la pujanza de uno sobre otro, y viceversa, condiciona el proceso creativo. De hecho, en esta aproximación a la poética del autor que nos ocupa, pretendemos esgrimir que, en realidad, su obra poética puede comprenderse bien desde una perspectiva dual, que no maniquea ni de compartimentos estancos. En la poesía de Juan Ramón se puede hablar de un ciclo en el que la intuición (presente a lo largo y ancho de toda su producción) muestra preeminencia sobre la metodología de la inteligencia (crucial, en tanto que metodológica y susceptible de convertirse en objeto poético mismo) y de un ciclo en el que la intuición actúa ancilarmente para con la inteligencia, metodológica y convertida tanto en forma de conocimiento como en objeto de su poesía. Estos dos ciclos explicarían bien, a nuestro juicio, toda la producción lírica de Juan Ramón Jiménez. Esta dualidad interactuante, que se basa en los propios conceptos del de Moguer, viene a reforzarse en sus presupuestos, avalada por otros tantos conceptos del autor cuando se refiere a su propia producción. Tal es el caso de los términos “creación” y “depuración”, que si bien son demiurgo de todas y cada una de sus composiciones, son correlato de las relaciones establecidas entre la intuición y la inteligencia, de suerte que en aquellas manifestaciones líricas en las que descubrimos el predominio de la intuición sobre la inteligencia, llegamos a entender también la prioridad de la creación sobre la depuración, al mismo tiempo que, en la composiciones en las que la inteligencia domina la cúspide poética en detrimento de la intuición, la depuración prevalece frente a la creación. Esta coincidencia no parece casual, ya que a ella podrían incorporarse también nociones estilísticas (de estética ética) empleadas por el autor, como las de “barroquismo” y “sencillez” (imposible confundirla con “facilidad” cuando se refiere a la obra juanramoniana), o términos que han venido aplicándose al poeta con cierto éxito por su condición elucidadora, como en el caso de Max Aub, entre

otros, que consideraba a Juan Ramón Jiménez como “un poeta de sombra que aspira a la luz” (Ibid.: 66); sin olvidar las polémicas palabras que el propio escritor proclamó para esclarecer su poética en lo que respecta a la recepción misma, a los destinatarios que condicionarían su creación poética: “a la inmensa minoría”, susceptibles de desgajarse en “inmensa” y en “minoría”, fracturando este inquietante sintagma para dibujar un ciclo poético en el que el destinatario parecería de amplio espectro en relación con el que concierne al otro ciclo de creación poética, un pretendido receptor “escojido”, minoritario. Así las cosas, desde esta ponencia propondríamos, como una aproximación a la poética de Juan Ramón Jiménez, dos ciclos de creación de carácter demiúrgico, genésico.

Por una parte, un ciclo gobernado por la intuición, por la creación, por cierta complicación formal (esto es, por inclinaciones sensoriales estéticas en las que la retórica tiene especial preponderancia con respecto a otras producciones más depuradas) y por un aire sombrío; y, por otra, un ciclo en el que predominan la inteligencia (y con ella la abstracción), la depuración, la sencillez y la ansiada claridad de la luz.

Es momento ya de recuperar la importancia vital del erotismo en la obra de Juan Ramón Jiménez. El erotismo más sensual, más terrenal, más carnal como vehículo para alcanzar la sublimidad se incardinaria en el primer ciclo (con algunas excepciones anticipatorias de lo que vendrá), caracterizado por un erotismo trascendente, en tanto que la depuración del erotismo (ensayada intermitentemente en el primer ciclo poético) propiciaría el advenimiento del segundo ciclo, sin solución de continuidad: ciclo del erotismo transcendido en la fusión universal. El viaje desde el erotismo trascendente hasta el erotismo transcendido (con algunas idas y vueltas excepcionales en el discurrir diacrónico) en busca de lo sublime constituye el eje vertebrador de una comprensión holística de la lírica de nuestro autor.

Es importante reconocer que somos conscientes de dos grandes dificultades, aunque seguro que habrá muchas más, a la hora de proponer la interpretación de la poética del onubense en estos dos ciclos. Una de ellas reside en el hecho de que tanto el propio autor como los críticos establecen tradicionalmente un mínimo de tres etapas, una clasificación de cuatro que goza de muy buena salud –fundamentada en su célebre composición metapoética incluida en *Eternidades*, publicada en 1918: “Vino primero pura, vestida de inocencia (...)”– o una clasificación en seis etapas sugerida por el propio autor (que habla de un primer momento de influencia de “la mejor poesía eterna española: sobre todo del *Romancero*, de Góngora y de Bécquer; un segundo momento caracterizado por el modernismo, con la influencia principal de Rubén Darío; un momento posterior como reacción brusca a una poesía española –sobre todo– con las conquistas formales del modernismo; un cuarto momento marcado por las influencias generales de toda la poesía moderna –ante todo francesa–; un quinto momento de anhelo creciente de totalidad; y un último momento, sexto, de angustia dominadora de eternidad; Ibid.: 71). En este esquema, el propio Juan Ramón Jiménez insiste obsesivamente en el *leitmotiv* de la soledad, que significativamente no aparece en el segundo momento que le atribuye a la evolución de su poesía.

La otra gran dificultad que anticipábamos viene de la mano del peligro que conlleva una interpretación dicotómica, frentista, beligerante, maniquea, restrictiva, irreconciliable entre los dos ciclos (no vemos una oposición entre ellos, sino un *fluir*, una mutación, una metamorfosis de lo mismo que se transforma, que evoluciona: un discurso que se va gestando y que se desenvuelve...).

Respecto a la primera dificultad, podemos aducir que la interpretación de la poética de Juan Ramón en dos ciclos no es óbice para diseñar ulteriormente unas etapas que puedan encajar, casi de manera natural, en los dos ciclos propuestos; en cuanto a la segunda, hemos de admitir que nuestra ponencia misma intentará sortearla, ya que trataremos ‘de mostrar y de demostrar’ que el primer ciclo poético no se encuentra confrontado con el segundo, ni siquiera superado, sino que más bien configura el discurso de la poética juanramoniana, de manera que no se puede comprender cabal y rigurosamente la poética del moguereno sin atender al ciclo fundacional de su poesía, que *mutas mutandis* encierra la fuerza generatriz de toda su poética, concentrada en una concepción erótica nuclear que viene a condicionar al resto de los elementos, sin olvidar que en el primer ciclo, nos encontramos con ciertas muestras de erotismo transcendido.

En otro orden de cosas, el advenimiento del segundo ciclo vendría a coincidir con la vital aparición de Zenobia y la aquiescencia de la depuración como máxima poética y quién sabe si como salvaguarda sentimental. Es sabido que Zenobia criticó de manera furibunda los poemas carnales incluidos en *Laberinto* —escasos y justificados por el autor frente a la recién conocida Zenobita como “versos carnales que bien mirados esconden la tristeza de la carne” (Jiménez 2007: 17-18), sin olvidar que el propio Mallarmé suspiraba: “La carne es triste” (Litvak 1979: 4)—, y que esta actitud potenció la obsesión por la pureza poética en Juan Ramón Jiménez y, de alguna manera, actuó como evidente censura de la publicación de *Libros de amor*, libro inédito a pesar de haber sido escrito y concluido entre los años 1911 y 1912.

Es momento, pues, de abordar la exégesis del erotismo transcendente del primer ciclo (con sus excepciones de erotismo transcendido), sin olvidar que el tratamiento del erotismo en la creación poética del onubense se nos antoja ínsita a la obra universal juanramoniana, ya que el segundo ciclo vendrá propiciado por el erotismo transcendido que se anticipa en algunas composiciones del primer ciclo. Esta idea de plantear el erotismo como principio vertebrador en la poética del de Moguer no debe resultarnos ni extraña ni forzada si tenemos en consideración el ambiente en el que se produce (la época finisecular, caracterizada por la omnipresencia del *Eros*); en palabras de Litvak:

Sin lugar a dudas, los escritores recorren una ruta personal en ese ambiente centrado en el *eros*. Juan Ramón Jiménez se adentra en él por medio de elementos heredados del simbolismo. El mensaje fundamental que presenta, en las ondulantes alegorías de sus jardines, es la visión del hombre desgarrado por dos postulaciones: la carne y el espíritu; y atrapado en un perpetuo e inevitable ciclo erótico. (Ibid.)

En este mismo sentido, y asumiendo los dos ciclos propuestos y la dualidad que gobierna la poética juanramoniana, puede sostenerse que si en el primer ciclo asistimos a una prelación de la carne en comparación con el espíritu (con las consabidas excepciones antedichas), en el segundo, se invierten las fuerzas; sin embargo, ni la carne ni el espíritu desaparecen en ninguno de los dos ciclos. Mientras que en el primero la carne se convierte en medio excepcional para alcanzar el absoluto/la espiritualidad/lo sublime en una concepción neoplatónica y ocupa un lugar de privilegio, en el segundo se diluye en la espiritualidad omnipresente, desempeñando una función de refinamiento metafórico garante de sublimidad y transcendencia. Esta insistencia en la importancia del erotismo en su poética se relaciona, sin lugar a dudas, con la infatigable sed de absoluto de nuestro autor. Lily Litvak, en esta misma interpretación, llega a sostener que “Eros es, para Juan Ramón, un intento de exploración en el mundo del absoluto” (Ibid.).

En todo caso, alma y cuerpo, espiritualidad y carne se confunden en los dos ciclos poéticos del andaluz Nobel universal, si bien el erotismo de la carne del primer ciclo, víctima de la profunda depuración, se va diluyendo paulatinamente en una suerte de abstracción intelectual.

Si nos centramos ya en el primer libro que publicó Juan Ramón Jiménez, *Ninfeas*, (1900), confirmamos la presencia del erotismo (en la totalidad de las 35 composiciones que conforman el poemario, con distinta intensidad –en algunos casos no constituye el elemento protagónico– y con cierto multiperspectivismo –de lo más refinado o alegórico a lo más carnal). En todo caso, ineluctablemente, Juan Ramón Jiménez trata el erotismo como vehículo para saciar su sed eternal, su ansia de infinito, su permanente búsqueda de lo sublime. A pesar de que el propio autor renegase de sus primeros libros, se nos antoja difícil comprender de manera holística su poética sin la asunción de este primer ciclo, cuya producción lírica comprendería desde *Ninfeas* y *Almas de violeta* (1900) hasta la publicación de *Diario de un poeta recién casado* en 1917 y escrita en 1916, que inauguraría el segundo y último ciclo poético del autor (caracterizado por el erotismo transcendido como evolución de una depuración obsesiva en todos los órdenes y jalonado por diferentes etapas como la intelectual y la suficiente o verdadera). En el primer ciclo poético que hemos apuntado con anterioridad, no podemos dejar de mencionar su poemario *Libros de amor*, escrito en 1911-12, en el que el erotismo se hace virulento en la carne sin renunciar a su naturaleza de vehículo que conduce a lo sublime. Después nos ocuparemos de algunas composiciones de esta controvertida y genial obra.

Que el erotismo gobierna la poética del onubense no es algo que vayamos a descubrir ahora, pero sí es cierto que, a nuestro juicio, resulta imprescindible recordar que no se le ha prestado ni el interés ni el relieve que merece. Hay honrosas y loables excepciones: la estudiosa Lily Litvak se refiere a los dos primeros libros de Juan Ramón Jiménez (a los que une *Jardines lejanos* y *Pastorales*) como “fundamental y primariamente libros eróticos” y nos recuerda que el “no tener esto en cuenta impediría su comprensión total” (Litvak 1990: 25); Javier Blasco y Jorge Urrutia también abordan el tema

en sendas introducciones a las antologías del poeta (1989, 2000), y Miguel Galindo Artés (2006), en un Congreso sobre el autor, insiste en este mismo asunto. Sirva esta humilde aportación, en todo caso, para reivindicar el erotismo en la poética juanramoniana a modo de estética/ética, y no tanto como una explicación que parte de las escasas composiciones líricas que tratan abiertamente la sexualidad (en sus inéditos) o que se basa en relacionarlo indisociablemente e irremediabilmente con aspectos biográficos que lo motiven, ya que parece reduccionista. Y es que la concepción estética, junto a las propias convicciones del poeta, se basta y se sobra para explicar el tratamiento y la relevancia del erotismo en su poética: su poética erótica, su erótica poética. En este sentido, no ha de extrañarnos la sensación de que parezca que percibiesen más claramente la importancia del erotismo en las obras de Juan Ramón Jiménez los propios poetas. No en vano, el mismo Rubén Darío o el celeberrimo Antonio Machado, verbigracia, lo plasman claramente al referirse a *Ninfeas*. Rubén Darío, en el soneto que constituye el “Atrio” de la obra, incluye el siguiente verso referido al poeta: “Sigue, entonces, tu rumbo de amor”, desentrañando el camino del erotismo como guía de producción poética; o Antonio Machado, que en el París de 1901 escribe su poema “Al libro *Ninfeas*, del poeta Juan Ramón Jiménez”, cuyo primer verso define la antecitada obra de Juan Ramón Jiménez como “Un libro de amores”.

El erotismo del incipiente modernismo, interrumpido a veces en su celebración por la asunción angustiosa de la muerte (en el caso de *Almas de violeta*), tan teñido por los nenúfares impresionistas (cuando Juan Ramón Jiménez publica sus *Ninfeas*, Monet las define pictóricamente) evolucionará al erotismo militante e hipersensual de su *Libros de amor*. Desde la sinestesia modernista, se entienden los caracteres verdes de *Ninfeas* y los caracteres morados de *Almas de violeta*, así como la superposición de imágenes surgida de la intertextualidad entre los diferentes lenguajes artísticos, que desembocará en las vanguardias. El modernismo propone un diálogo entre las artes (pintura, literatura, música) que, con el revulsivo del lenguaje cinematográfico, devendrá superposición de lenguajes en el terreno ya de las vanguardias. De alguna manera, el modernismo es el primer *ismo*.

El refinado erotismo de muchas composiciones de *Ninfeas* (el mismo poema “Ninfeas”, “Sinfonía” –reforzando la sinestesia con lo musical–, “La canción de los besos”, “Mayas”, “Mis demonios”, “Recuerdos”, “Éxtasis”, “Cementerio”, “La cremación del sol”, “El alma de la nieve”, “Mi ofrenda”, “El alma de la luna”, “Perfume”, “Siempre viva”, “Paisaje del corazón”, “Calma”, “Melancólica”, “Alma de bruma”, “Y las sombras”), interpretado desde un marco de idealización de la naturaleza, deviene erotismo más carnal en otros poemas del mismo libro, que anticiparán el tratamiento del erotismo en su inédito *Libros de amor*. Que el erotismo se haga carne no significa que no se convierta en vehículo excepcional para alcanzar lo sublime y que, por lo tanto, se identifique claramente con lo espiritual, con lo ideal. Este hecho no es nuevo, la poesía de Juan Ramón Jiménez bebe de la lírica dariana y de su concepción de la “celeste carne de mujer”. Rubén Darío ya reivindicaba el erotismo, el desnudo femenino, el placer sexual como identificación espiritual de acceso a lo sublime; de ahí, que celeste sea la carne de mujer (es el ideal, el azul modernista, y es el firmamento, el absoluto,

el arcano sublime de nuestro origen y de nuestro acabamiento). En esta línea, Juan Ramón Jiménez será el puente para la concepción machadiana (de Manuel en este caso) del “hetairas y poetas somos hermanos”, identificación que supone comprender el erotismo como poder de creación y como ideal mismo, vehículo y meta de lo sublime. La identificación erótica entre el alma y la carne alcanza la fusión por excelencia en unos versos de “Tétrica”, perteneciente a *Ninfeas*, a través de dos sintagmas geniales: “Almas Encarnadas” (con sendas mayúsculas, v. 21) que agota la tradicional oposición irreconciliable entre cuerpo y alma y los funde en un mismo sintagma, priorizando la importancia excepcional de lo espiritual que, por otra parte, necesita complementarse de la carne con halo de transcendencia: “Carnes Animadas” (también con sendas mayúsculas, v. 39). De esta forma, los versos 62 y 63 hacen coincidir dos sintagmas que hacen que cuerpo y alma, celeste carne, se fundan para confundirse: “Carnes Animadas” (...) / “Almas Encarnadas”. Esta fusión y confusión se da camino de lo sublime: le dice el cuerpo al alma: “me inundaste de sublimes sensaciones” (v. 44). La unión, pues, de alma y cuerpo, que parece tener sus antecedentes claros en el “Cárnico espiritual” (permítaseme la paronomasia esclarecedora) de Juan de Yepes, que bebe a su vez del Cantar de los cantares. De suerte que el erotismo se convierte en el catalizador que asimila las sustancias del cuerpo y del alma en la incansable persecución de lo sublime, enmarcada en la cosmovisión modernista. Magistral. Esta misma identificación de cuerpo y alma en la concepción erótica de este primer ciclo poético de Juan Ramón Jiménez, puede verse inspirada por el flujo posromántico de Bécquer, cuya impronta se deja notar en poemas como “Tarde gris”, “Paisaje del corazón”, “Otoñal” y “Áurea”, en los que se asocian el erotismo y lo eterno de lo sublime sin renunciar a lo narrativo, lo conversacional y lo moderno de la lírica becqueriana en medio de hondos suspiros y ansiado Ideal.

En una órbita más modernista, merece la pena que nos centremos en una composición como “La canción de la carne”, dedicada expresamente a Francisco Villaespesa, cuyo título resulta elocuente *per se*. Baste resaltar unos cuantos versos que ejemplifican, por antonomasia, el valor de la carne –celeste, ¡ay!– como vehículo y meta de lo sublime, ya de una manera literal: “La Carne [con mayúscula] es sublime [con minúscula], la Carne es sublime” (v. 34), que se repetirá en el v. 55; o “la Carne [de nuevo, y significativamente, con mayúscula] es el ángel/ que bate sus alas” (vv. 76-77); o “la Carne [otra vez] es la gloria,/ la Carne es el cielo de las Esperanzas” (vv. 77-78). Lo que lleva al poeta a una auténtica exaltación y celebración de la carne: “Llor a la Carne” (v. 85).

En ocasiones, esta relación entre la carne y el absoluto, lleva a una inevitable asociación entre el erotismo y la muerte (*vid.* Bataille 2007: 99-114), como es el caso de la composición “Las amantes del miserable”, en la que aparece la inspiración decadentista de la prostituta bajo un prisma que recuerda mucho a un Emilio Carrère. De esta forma, se confunden el éxtasis de la muerte y el éxtasis erótico, identificando la “entrega dulce” de la prostituta con la muerte. No en vano, al éxtasis erótico se lo denomina la *petite mort*. Dentro de esta misma interpretación, podría considerarse el poema “Hiel”, en el que el impulso erótico se asimila a la muerte:

Y en sus ojos murientes brotan ígneos fulgores...;  
Sus pupilas enciéndense como vivas hogueras,

(...)

Los anhelos hirvientes, los placeres soñados,  
Besan irresistibles sus pechos extenuados  
A el golpe del espasmo de un solitario amor...

¡Ay! La niña se entrega a la caricia roja...;  
Ríe un punto su Vida..., y la postrera hoja  
Arráncale la Muerte a su marchita flor...

Con algún matiz prerrafaelita y de gusto por lo ruinoso (en una concepción decadente), se refuerzan los vínculos entre erotismo y muerte en una niña pálida ideada a la sombra del modernismo; nos referimos a la composición titulada “Marchita”, en la que una joven desflorada llora su amor perdido, asimilando amor y muerte —emulando “los tiernos racimos y los fúnebres ramos” de la fatalidad dariana (Darío 1998: 466) en una suerte de simultaneidad—, ya que el gemido de la joven es “el gemido fúnebre”, pero, al mismo tiempo “dormida ríe con blancos delirios”.

Asimismo, en un tono dariano de princesas, Juan Ramón Jiménez vuelve a apelar a la fusión de almas y cuerpos mediante el erotismo en “Tropical”, poema dedicado significativamente a Manuel Machado. En él, y enmarcado en un ambiente ideal de azul erotismo dado por la ensoñación, la celeste carne se funde con la encarnada alma en medio de espasmos, ósculos, locura, balanceos, risas y gemidos en la somnolencia de la princesa:

Y sueña la indolente, que, entrelazada,  
Con el príncipe rubio de ojos azules,  
Vagando va en la góndola sonrosada  
Que conduce a las playas de blancas Thules.

Y sueña en la locura del lazo de oro  
Que funde almas y cuerpos enardecidos  
En un choque de besos, tierno y sonoro,  
en que alternan las risas y los gemidos...

“Otoñal” daría cuenta de esta misma unión de cuerpo y alma, en una ambientación narrativa y conversacional posrománticas:

—Irán siempre juntas tu alma y la mía...  
Me abrazo contigo con vínculo eterno...

De manera más estática, y a través de la infinitud sublime de la apertura de la desnudez, así como mediante la referencia primigenia a la feminidad de Eva, el poema “Cuadro” (con nuevas resonancias sinestésicas modernistas) asocia el erotismo como búsqueda del absoluto en la fusión de carne y alma:

Y en el centro, Eva virgen [la *demi vierge* finisecular daría para otra conferencia], desnuda, incitante,/ con el mórbido seno de amor palpitante [el canto a la categoría de lo siniestro y la íntima relación de la misma con la categoría estética de lo sublime constituiría materia para otro ciclo],/ con el alma inflamada en Ensueños [con mayúscula] ardientes...

El erotismo relacionado con la muerte, que conecta inexorablemente con la idea de continuidad frente a la discontinuidad –en términos de G. Bataille (2007: 17)– de nuestra condición mortal y rosa, se recupera en “Epilodal”:

de un Amor que en la Muerte dolorosa reposa  
En una Copa Eterna, en una Eterna Rosa...

No cabe duda, pues, del erotismo transcendente de este poemario, tal y como se demuestra en “Quimérica”, en donde se menciona un “amor voluptuoso” (abrazando la idea de la carne) que conduce, de manera platónica, hasta la sublimidad del absoluto en medio de la enajenación, muchas veces impelida por el éxtasis erótico, otras, por la ensoñación, como en este caso:

yo soñé que, entrelazados nuestros cuerpos,  
Apuramos del placer todas las ansias;  
Yo soñé que atravesamos los espacios;  
Abrazados, en las góndolas que erráticas  
Se deslizan por los mares de los cielos...

O, para terminar con *Ninfeas*, como se corrobora en la composición de “Áurea”, que apuesta por la encarnación de las divinidades con el mismo propósito que perseguía cuando divinizaba (a modo de idealización) la carne en composiciones anteriores:

en donde nos esperen fantásticas Deidades  
De carnes de jazmines y túnicas nevadas,  
De fragantes guirnaldas de lirios coronadas,  
Que paguen nuestras ansias con ósculos ardientes

En definitiva, *Ninfeas* se construye desde el erotismo como garante de sublimidad en la conjunción del cuerpo y el alma. Así, el “alma encarnada” y la “carne animada” se convierten, en verdad, en sintagmas de una misma gramática erótica que persigue incansablemente el acceso al principio de nuestro fin, al fin de nuestro principio (Trías 2014: 23): lo sublime. De suerte que la erótica poética de Juan Ramón Jiménez deviene en estética/ética que conforma una ontología de nuestro propio enigma; ese enigma que dibuja toda la producción lírica de nuestro autor y el misterio de nuestra esencia misma: ser carne que trasciende, ser carne transcendida.

*Ninfeas* se erige como epítome de la poética de Juan Ramón Jiménez, ya que incluye la fusión en el erotismo de lo carnal y lo ideal y viceversa para que, finalmente, lo carnal se disuelva en lo ideal de manera definitiva, junto al profundo y profuso proceso de depuración poética de nuestro autor. Antes de que el proceso de depuración poética se haga obsesivo, encontramos algunas muestras en el primer ciclo poético. Es el caso de

*Almas de violeta*, breve poemario en el que el modernismo del propio título (sugerido al autor por el mismísimo Darío) y de la tonalidad morada de los caracteres, sin olvidar el proceder sinestésico vertebrador de la obra, sucumbe a la angustia de la muerte y de la desaparición. En este compendio de poemas, que no renuncia al erotismo –pero que lo transforma en una suerte de abstracción (en una apuesta decidida por el alma frente a la carne en profundo tono de arrepentimiento, de culpa y de remordimiento) –, encontramos una anticipación del proceder erótico que caracterizará al segundo ciclo: el erotismo transcendido, la disolución de la carne en el cosmos, traducida al espíritu del absoluto, convertido en un fino tamiz de idealización. Este proceder excepcional, que se convertirá en norma a partir del segundo ciclo poético, podemos encontrarlo en composiciones como “Paisaje”, “Nívea”, “Triste”, “¡Solo!”, “Cantares” o “Elegíaca”, en las que –en ciernes– el erotismo renuncia a la carne para asimilarse con refinamiento y honda melancolía a una naturaleza de orden espiritual, haciendo las veces de un filtro que todo lo convierte en ideas, que traduce la materialidad sensitiva en una suerte de abstracción en el universo mental. Así, el filtro mismo deviene objeto poético; el lenguaje, en pleno arrebató erótico, renuncia a convertirse en mero transmisor de conocimientos, al igual que el erotismo se enraíza al margen de la mera reproducción: el lenguaje se convierte en herramienta y simultáneamente en objeto poético de estudio.

Sin embargo, y ya para terminar, su inédito *Libros de amor* recupera el tono que caracteriza a este primer ciclo poético, en una celebración del erotismo de la carne como vehículo para alcanzar la sublimidad, tal y como puede verse reflejado en los siguientes versos escogidos:

tu desnudez suave era sólo un motivo  
para que nuestras almas inmensas e inefables  
se perdieran, soñando en sus dos infinitos... (Jiménez 2007: 79)

la carne era de alma entre ensueños plateados (Ibid.: 89)

Sentada en mis rodillas, se dejaba tocar  
el alma, en flor de ausente amor, por donde quiera (Ibid.: 102)

Dejabas sobre mí, que tus muslos de plata  
descubiertos, besados, encantaran la hora  
y, cerrando los ojos, sin cuidarte de ti,  
te ibas por no sé qué laberinto de sombras... (Ibid.: 106)  
O el tan sugestivo como esclarecedor:  
Yo te pedía más, tú me lo dabas todo  
Hasta un sinfín ignoto de lujuria y de olvido  
En que empezaban a entreabrirse allá en tus ojos  
Las puertas de oro y de ilusión de lo infinito.

Era un sendero oscuro, interior, sin pisadas,  
Aquel sendero extraño de carne por que íbamos  
Locamente en un mar de anhelos imposibles  
Buscando, como ciegos, el sol de lo imprevisto. (Ibid.: 112)

Todos ellos provenientes de las distintas composiciones de los tres libros que conforman el poemario (*Pasión primera, Lo feo y Memoria del corazón*). En este mismo poemario, inundado de un erotismo sensual, encontramos composiciones –incluso– que cantan a la carne gozosa sin relacionarlo necesariamente con un acceso a lo absoluto:

A veces mis inquietas manos, voluptuosas,  
libertándose de las suyas tropezaban  
con los senos nacientes, redondos como rosas,  
separados aún, en su gracia temprana (Ibid.: 95)

Tu sexo negro, suave como un plumón de pájaro,  
entre las sedas blancas, amarillas y malvas  
era como un faro de sombra para mis ojos  
en un revuelto mar de tibias olas pálidas. (Ibid.: 104)

Sus pechos blancos eran pequeños y distantes  
Pero duros, lo mismo que dos pechos de piedra,  
Los pezones agudos, rosas, se levantaban  
Con una gracia inesperada, alegre y fresca.  
Cabían en el hueco de mis sedientas manos... (Ibid.: 122)

Todo ello demuestra la riqueza del tratamiento del erotismo en la obra de Juan Ramón Jiménez, que (si bien se explica a través del tránsito desde el erotismo transcendente hacia el erotismo transcendido) no renuncia –en su naturaleza intersticial y liminar– a plantear solapamientos al respecto en la diacronía poética ni a un tratamiento excepcional en el que el alma o el cuerpo se bastan a sí mismos. En todo caso, desde sus diferentes transformaciones, desde sus idas y venidas, el erotismo gobierna la genial poética de Juan Ramón Jiménez, que arranca en el posromanticismo e incipiente modernismo y que, pasando por el intelectualismo novecentista, llega al advenimiento de las vanguardias sin renunciar a un misticismo omnisciente.

En definitiva, el viaje desde una poesía que desnudando los cuerpos accede a las almas (“Cuerpos Animados”, “Almas Encarnadas”) hasta una poesía desnuda; del erotismo transcendente al erotismo transcendido: una erótica poética, una poética erótica. “¡Qué triste es *amarlo todo* sin saber lo que se *ama!*”, en palabras del maestro de Moger: Juan Ramón Jiménez.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, Aurora de (2008): *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz* (ed. F. Rubio). Madrid: Devenir Ensayo.

AZAM, Gilbert (1983): *La obra de Juan Ramón Jiménez: Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Madrid: Editora Nacional.

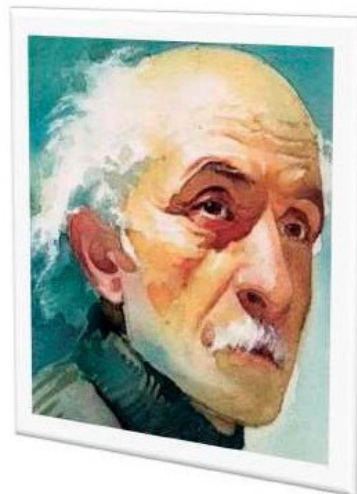
BATAILLE, Georges (2007): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

DARÍO, Rubén (1998): *Azul.../ Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.

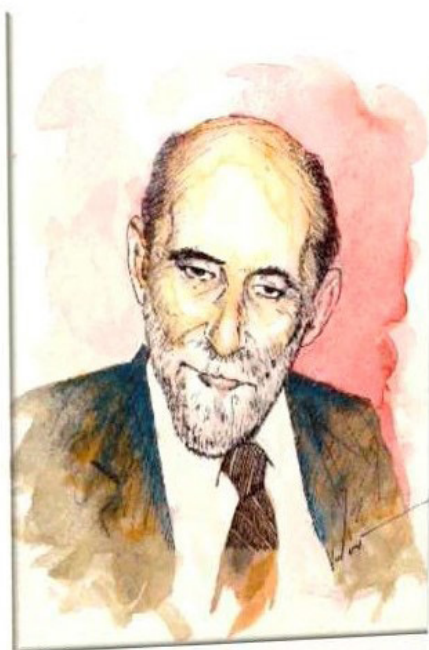
- GALINDO ARTÉS, Miguel (2006): “El erotismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, en Asociación Andaluza de Profesores de Español, *Congreso “Encuentros con Juan Ramón Jiménez”*.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959): *Primeros libros de poesía* (ed. F. Garfias). Madrid: Aguilar.
- (1989<sup>4</sup>): *Antología poética* (ed. J. Blasco). Madrid: Cátedra.
- (1999): *El modernismo: Apuntes de curso (1953)* (ed. J. Urrutia). Madrid: Visor.
- (2000): *Segunda Antología poética* (ed. J. Urrutia). Madrid: Espasa.
- (2007): *Libros de amor* (ed. J. A. Expósito). Ourense: Ediciones Linteo.
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch.
- MACHADO, Manuel (2000): *Alma. Caprichos. El mal poema*. Madrid: Castalia.
- PERET, Benjamin (2011): *El núcleo del cometa*. Buenos Aires: Argonauta.
- SAINT GIRONS, Baldine (2008): *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- TRÍAS, Eugenio (2014): *El hilo de la verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

# ANTOLOGÍA MÍNIMA

Juan  
Ramón  
Jiménez



Nima  
Yushij





# Antología mínima. Nima Yushij - Juan Ramón Jiménez\*

ترا من چشم در راهم

ترا من چشم در راهم شباهنگام  
که می گیرند در شاخ "تلاجن" سایه ها رنگ سیاهی  
وزان دلخستگانست راست اندوهی فراهم  
ترا من چشم در راهم

شباهنگام

در آندم که بر جا دره ها چون مرده ماران خفتگانند  
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام  
گرم یاد آوری یا نه  
من از یادت نمی کاهم  
ترا من چشم در راهم

## Te estoy esperando

Te estoy esperando  
En la noche  
Cuando las sombras se ponen muy negras en las ramas del talajen  
Cuando todos tus amantes te esperan, afligidos e impacientes  
Te estoy esperando.

En la oscuridad de la noche  
Cuando los valles parecen serpientes muertas,  
Cuando la gloria de la mañana atrapa los enebros,  
No sé si lo sabes  
Yo nunca te olvidaré.  
Te estoy esperando.

\* Selección y adaptación poética: Rafael Yáñez Jato. Traducción del persa: Shireen Hr.

## آی آدم ها

!آی آدم ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید  
یک نفر در آب دارد می سپارد جان  
یک نفر دارد که دست و پای دایم می زند  
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می دانید

!آی آدم ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید  
نان به سفره، جامه تان بر تن؛  
یک نفر در آب می خواند شما را  
موج سنگین را به دست خسته می کوبد  
باز می دارد دهان با چشم از وحشت دریده  
سایه هاتان را ز راه دور دیده  
آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی تابی اش افزون  
می کند زین آب، بیرون  
گاه سر، گه پا  
!آی آدم ها

او ز راه دور این کهنه جهان را باز می پاید  
می زند فریاد و امید کمک دارد  
!آی آدم ها که روی ساحل آرام در کار تماشاییید  
موج می کوبد به روی ساحل خاموش  
پخش می گردد چنان مستی به جای افتاده بس مدهوش  
می رود نعره زنان، وین بانگ باز از دور می آید  
«آی آدم ها»

و صدای باد هر دم دل گزاتر  
و در صدای باد بانگ او رهاتر  
از میان آب های دور و نزدیک  
باز در گوش این ندا ها  
«آی آدم ها»

## ¡Escuchad!

¡Escuchad! Los que están sentados en la orilla del mar, contentos y sonrientes  
Alguien está perdiendo su vida en el agua  
Alguien se está hundiendo  
En el mar oscuro, agudo y pesado

¡Escuchad! Los que están festejando en la orilla  
Con comida y la ropa limpia  
Alguien les está llamando  
Luchando contra las fuertes olas  
Intentando abrir su boca, con los ojos partidos por el horror  
Ha visto sus sombras de lejos  
Mientras traga el agua, se pone cada vez más impaciente  
Intenta sacar del agua  
A veces la cabeza, a veces las piernas

¡Escuchad!

Él está revisando su mundo viejo, por la vía de la muerte  
Está gritando y espera socorro

¡Escuchad! Los que en la orilla calma, contemplan tranquilamente.

Las olas golpean contra la orilla callada  
Se echan como un borracho, inconsciente  
vuelven gritando, y se escucha otra vez a lo lejos:

¡Escuchad!

Se oye el sonido del viento, cada vez más irritante  
Y su voz en el viento, cada vez más libre  
Dentro de las aguas cercanas y lejos  
Susurra en los oídos:  
«¡Escuchad!»

## Octubre

Estaba echado yo en la tierra, enfrente  
del infinito campo de Castilla,  
que el otoño envolvía en la amarilla  
dulzura de su claro sol poniente.  
Lento, el arado, paralelamente  
abría el haza oscura, y la sencilla  
mano abierta dejaba la semilla  
en su entraña partida honradamente.  
Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,  
pleno de su sentir alto y profundo,  
al ancho surco del terruño tierno;  
a ver si con romperlo y con sembrarlo,  
la primavera le mostraba al mundo  
el árbol puro del amor eterno.

## مهر

ز یورمینا فتاهد بوور ،مدبرد یوشتهای بیا نتهای کاستیل  
که پائیزرد ار نآ شیرینیردرز نگ خورشیدور شن مغرب پیچیده بود  
مارآ به موه تازام، گاهآ ون،  
ز لدمین تیراره میشکافدد و ،ستیساو هدسقاوتمند  
بذرد ار ر قلب پاشهر میپاشاند  
،می خواستم قلبمزا ار جا بکنمآ و ،نجا بیندز امش  
تا ز ا عما قحساسات بلندش  
،بر شیاھرای خاک نرمسرزمین مایرد بنشیند  
،باشد که باشکافتنش، که با کاشتنش  
بها رسال بهد نیا بنمایاند  
ردخت مقدس عشق جالدونهار

خشکاً مد کشتگاه من  
رد جورا کشته مسابه  
میگر بندپور ساحل نزدیک « : گر چه می گویند  
» سوگورد نارا میانسوگونارا  
قاصدا نازور برگوراد، ی! کی میرسد با؟ نار  
بر بساطی که بساطی نیست  
نورد رد کومهی تاریک من کهیا هرذ باناً نشاطی نیست  
و جدد رانده های نی بهد یوطا راقمزا دراد خشکیشمیترکد  
چولد ن یانار کههررد جرنایا نار  
قاصدا نازور برگوراد، ی! کی میرسد با؟ نار

## Darvag\*

Mi granja está seca  
Al lado del campo vecino  
Aunque dice: “Están llorando en la orilla cercana  
El doliente entre los dolientes”.  
Tú, el heraldo de la lluvia, Darvag, ¿cuándo lloverá?  
Llueve sobre mi campo que tampoco parece a un campo  
Llueve sobre mi casa oscura que no tiene un poco de alegría  
Las cañas de sus paredes están rotas por la falta de agua  
Como el corazón de los amantes se rompe por la falta de amor  
Tú, el heraldo de la lluvia, Darvag, ¿cuándo llueve?

\* Son las ranas arborícolas comunes (Hylidae). *Darvag* es una palabra usada por la gente indígena del norte de Irán, quienes creen que cuando esta ranita empieza a cantar ya va a llover.

## Hora inmensa

Sólo turban la paz una campana, un pájaro...  
Parece que los dos hablan con el ocaso.  
Es de oro el silencio. La tarde es de cristales.  
Mece los frescos árboles una pureza errante.  
Y, más allá de todo, se sueña un río límpido  
que, atropellando perlas, huye hacia lo infinito...  
¡Soledad! ¡Soledad! Todo es claro y callado...  
Sólo turban la paz una campana, un pájaro...  
El amor vive lejos... sereno, indiferente,  
el corazón es libre. Ni está triste, ni aleGre.  
Lo distraen colores, brisas, cantos, perfumes...  
Nada como en un laGo de sentimiento inmune...  
Sólo turban la paz una campana., un pájaro...  
¡Parece que lo eterno se coje con la mano!

## ساعتسرشار

تنها یک ناقو، سیک پرنده... برمیآشوبد صلحار  
هرود باا قفسخن میگویند  
سکوتراتلاست. غربوشیشهبیاست  
خلوصجارد، یرختان جوار نا تاب میهدد  
نا و ماور، اروپاز دور یلالی ست  
...جایر بهسمت بیکره، نامچنان که مرراویدهایشار میغلطانند  
...یگانگی! یگانگی! ه مه چیزورشنو خامواشست  
تنها یک ناقو، سیک پرنده... برمیآشوبد صلحار  
، عشقروود دستها مسکن گزیده... بیصد، ابیا عتنا  
ا دازآ لدست. نهشاا دستو نه غمگین  
رنگه ا، نسیمه اهزاو آ، بوها... ه بیج یکارآ مششار برهم نمیزند  
ردیاچهیا ستازا حساسات مصون  
تنها یک ناقو، سیک پرنده... برمیآشوبد صلح لظهار  
!انگار میتوانم جاادونگیار بادستانم لمسکنم

## El viaje definitivo

Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros  
cantando;  
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,  
y con su pozo blanco.

Todas la tardes, el cielo será azul y plácido;  
y tocarán, como esta tarde están tocando,  
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;  
y el pueblo se hará nuevo cada año;  
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado.  
mi espíritu errará, nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol  
verde, sin pozo blanco,  
sin cielo azul y plácido...  
Y se quedarán los pájaros cantando.

## سفر آخر

و من خواهم رفت. و پرندگان همچنان آواز خواهند خواند؛ ...  
و باغ من بر جای خواهد ماند، با آن درخت سبز، و چاه سفیدش

،تمام عصرها، آسمان آبی و آرام خواهد بود  
و ناقوس کلیسا خواهد نواخت، همچنان که امروز می‌نوازد

کسانی که مرا دوست داشتند خواهند مرد؛  
و دهکده هر سال رنگ نو به خود خواهد گرفت؛  
و در آن گوشه پر گل باغکم  
روح من، دلتنگ، خود را به تماشا خواهد نشست

،و من خواهم رفت؛ و تنها خواهم ماند، بی خانه، بی باغ، بی درخت سبز  
...بی چاه سفید، بی آسمان آبی و آرام  
و پرندگان همچنان خواهند خواند

## La fuente vieja

Blanca siempre sobre el pinar siempre verde; rosa o azul, siendo blanca, en la aurora; de oro o malva en la tarde, siendo blanca; verde o celeste, siendo blanca en la noche; la Fuente vieja, Platero, donde tantas veces me has visto parado tanto tiempo, encierra en sí, como una clave o una tumba, toda la elejía del mundo, es decir, el sentimiento de la vida verdadera.

## چشمه قدیمی

همیشه سفید روی کاج‌های همیشه سبز؛ صورتی یا آبی، سپیده دمان، حال آنکه همیشه سفید است؛ طلایی یا ارغوانی، به هنگام عصر، حال آنکه همیشه سفید است؛ سبز یا آسمانی، شب هنگام، حال آنکه همیشه سفید است؛ چشمه قدیمی، پلاترو! جایی ست که بارها شاهد حضورم بودی، آنجا که در دل خویش، بسان کلید ساز یا قبر، تمام مرثیه دنیا را حفظ می‌کند، مرثیه‌ای که، احساس زندگی حقیقی ست

