

HAIKÚ O EL DESPOJAMIENTO

Julia Manzano

Al rayar el alba, Michelangelo, impaciente, toma el camino hacia las canteras; le acosa desde niño la fiebre de la piedra, contagiada por los picapedreros que frecuentaba y de los que aprendió que dominando la piedra, se convertiría en dueño de sí mismo por la fuerza de su espíritu creador. Y así fue como nació el escultor. Ha hecho un largo viaje desde Roma a Carrara para elegir por sí mismo los bloques de mármol que necesita para sus esculturas 1. Él cree que en cada uno de los bloques ya alienta prefigurada la silueta de sus obras; antes de usar el cincel las “ve” con los ojos de su imaginación. Después ya tomará sus escoplos y cinceles para ir desprendiendo las lascas de mármol, el oro blanco, como lo denominan sus compañeros artesanos. A través de los días, la figura va emergiendo por obra de un lento, minucioso y amoroso despojamiento.

También el poeta de haikús crea por despojamiento. Del bloque de mármol del lenguaje va eliminando lo que sobra, ya que su intención es reducir al mínimo las palabras, para que lograsen concentrar el máximo de sentido, en el intento de aislar un núcleo mínimo, *esencial*, desposeyéndolo de todo lo que es accidental. Hasta aquí las afinidades con el trabajo del escultor. Pero a diferencia de la elaboración concienzuda de la figura esculpida, que puede demorarse en el tiempo, el haikú es creado en un instante de iluminación. Es una epifanía, un eureka de la imaginación pre-lógica. Antonio Machado, que cultivó, en algunas ocasiones, este género, dice que consiste en: “encontrar unas pocas palabras verdaderas”, que fuesen, en sí mismas, pura intuición, de tal suerte que esas escasas palabras recrean, cuantas veces sean releídas, la intuición original. Podríamos decir que el resultado es “poesía pura, mía para siempre”, como dice Juan Ramón Jiménez.

Los haikús tienen que ver, pues, con la *intuición* y no con los conceptos de la razón; expresan una imagen de un instante sentido en profundidad, como una exclamación ante algo que nos sorprende. Los maestros de haikús consideran que la vivencia de ese relámpago de tiempo y su plasmación en palabras es una *experiencia espiritual*. Y esa experiencia, aunque parte de algo concreto o material:

Roges cireres//enceten llur viatge//cap a la terra .2

Transciende el instante temporal del que ha surgido y se vierte en un *símbolo* atemporal e inmaterial. En el haikú citado de Francesc Josep Vélez, sé podría sugerir el símbolo del *viaje* de la vida como realización de la persona, como veremos más adelante, en

referencia a Bashoo. En el haikú no está presente el “yo” del poeta, no intenta comunicarnos sus rasgos de carácter o temperamento, porque no le interesa la expresión de su vida interior, sino adentrarse en la *vida interna* de las cosas. Desde el punto de vista occidental puede resultar extrañamente impersonal. Tal vez su intimidad se expresa a través del flujo de la realidad exterior, como el transcurrir del tiempo en el paso de las estaciones. Tampoco expresan los haikús sentimientos individuales, porque intentan fundir sujeto-objeto en el todo de la sensación del instante, una sensación desmaterializada y elevada a *símbolo* (del verbo griego *sym-bállo*, “lanzar”, “encontrarse con”), en que “se lanzan juntos” el sujeto y el objeto. Citaré las palabras de Otsuji (Seki Osuga 1881-1920) poeta japonés y teórico del haikú: “En el instante en que nuestra actividad mental casi se sumerge en un estado inconsciente – es decir, en que se borra la relación de sujeto y objeto – podemos experimentar el momento más estético. Esto es lo que está implicado cuando se dice que uno va al corazón de las cosas creadas y se hace uno con la naturaleza” 3. Lo que exaltan los poetas y críticos japoneses es el valor de la *experiencia estética* en sí misma, en que el contemplador no tiene conciencia de sí como algo separado de lo que percibe. Como en el haikú:

L'aigua s'estimba//pels vells murs de la sèquia// que la desitgen 4, en el que el yo del poeta ha desaparecido, se ha desprendido de sí.

Pero, ¿es posible afirmar que los tres versos de estas composiciones poéticas tienen un sentido?, ¿que la intuición, fruto de la imaginación creadora, tiene la habilidad de sortear la debilidad de la palabra concentrada, quintaesenciada, y la dota de significado?, ¿se da un refuerzo del significado en la elección minuciosa de esas exiguas palabras, de manera tal que reafirman y consolidan el conjunto de la composición poética? Tal vez lo que hace esta forma condensada de arte poético es *sugerir significados* más que fijarlos, espolear la imaginación del lector a través de los símbolos y no de los conceptos intelectuales, de los que el poeta abdica para plasmar sus experiencias. Y unas últimas preguntas, en cuya respuesta me demoraré: ¿Se rebela la imaginación a ser conceptualizada? ¿Podríamos pensar que los haikús expresan *ideas estéticas*?

Kant pensó acerca de las ideas estéticas en la *Crítica del juicio*, pórtico a la estética del Romanticismo. En su reflexión del que denomina “juicio de gusto” dice lo siguiente: “Llamamos bello a lo que sin concepto es representado como objeto de una satisfacción universal” 5. Lo que deseo rescatar de esta definición es la expresión “sin concepto”, que podríamos interpretar como que no es posible demostrar ni convencer a otros, con los conceptos de la lógica racional, de que algo es bello; es una pura experiencia sentimental, presumiblemente compartida. El juicio estético no es, pues, un juicio de conocimiento, sino un sentimiento emanado de la pura contemplación espiritual.

Tengo conciencia de que lo que diré a continuación es forzado, al intentar emplear una clave hermenéutica occidental para vislumbrar algo de la sensibilidad oriental. Pero, a modo de disculpa, diré que me permito disponer de la *Estética* como “caja de herramientas” (Foucault) para la interpretación de la obra de arte. Pero gracias a la prudencia crítica de la modernidad, las teorías estéticas pueden ofrecer una interpretación, entre otras igualmente posibles. Porque el recurso al *procedimiento típicamente hermenéutico* consiste en que “el punto de vista” en el que cada quien se sitúa es puesto en discusión como tal, pero, al mismo tiempo es adoptado como propio, aunque de forma siempre provisional y modificable.

Reanudemos la reflexión sobre el tema del presente escrito, el haikú. Decíamos que el hacedor abdicaba de los conceptos intelectuales para plasmar el instante de su experiencia estética, “sin concepto” dice Kant. Para añadir a continuación que “es representado como objeto de una satisfacción universal”. Cabe preguntarse si también persigue este objetivo el artista que crea los haikús, hacer extensible a otros su experiencia espiritual ante la realidad que le ha conmovido. Pero además, esa experiencia se encarnaba en símbolos, en los cuales se han fundido o “lanzado conjuntamente” el sujeto y el objeto. Francesc Josep Vélez lo plasma en el siguiente Haikú:

Vetlla el silenci// l'ordre de les muntanyes// que mai s'esveren. 6

Que me sugiere la celebración del instante (el silencio sagrado de la naturaleza) que el poeta siente al atribuir orden e inmutabilidad a las montañas (fundidos y confundidos el sujeto con el objeto). No hay conceptos, sino el símbolo del *silencio*, que nos regala a los lectores para un sentimiento compartido con él. Vélez, poeta occidental, abrumado por el discurso cansino de tanta construcción racionalista, acepta el legado valiosísimo del breve poema japonés. Y también, quizás, aletea en este haikú el símbolo de la *melancolía*, tan presente en la poesía china, que está en los orígenes del haikú japonés y que la poesía suele representar en tantos lugares y tiempos diferentes.

El haikú, esa flor predilecta de la poesía japonesa, no ha brotado por generación espontánea del genio creador de un poeta singular. Sus raíces se extienden a lo largo de siglos en la meditación mística y religiosa del Confucianismo, el Taoísmo, el Budismo y el Zen, que es la rama contemplativa y espiritual del Budismo. En el haikú están presentes permanencia y cambio, no sólo en el sentido de tradición y renovación, sino también como punto de tangencia entre lo eterno y lo fugaz. Respecto a la tradición literaria que está en la base del haikú, cabe mencionar la poesía china de los siglos IV y V y también los clásicos japoneses, por sus temas de contenido religioso o transcendental; pero a partir del s. XVI los temas se hacen más populares, por el uso de palabras cotidianas, a veces con sentido humorístico o crítico. El haikú fue el mejor instrumento expresivo en los grandes poetas, pero también de mediocridad para tantos otros, sin conciencia

estética.

Me permito citar a un solo poeta de haikús, “el mejor poeta japonés jamás nacido”, afirman los investigadores, el cual consagró esta composición definitivamente como literatura. Me refiero a Bashoo (1644-1694), estudioso de Confucio e influido por los poetas chinos, cuya herencia cultural amó y aceptó. Considerado como representante del Budismo Zen, por el panteísmo presente en sus haikús, cuyo contenido era de tipo ético o religioso. Sus composiciones eran como iluminaciones, en las que todo el universo está presente y pretenden y logran enseñanza para sus muchos seguidores, hasta la actualidad. Sus poemas también constituyeron un testimonio vital, ya que vivió ascéticamente, viajando siempre para aprender de la naturaleza y del valor de la vida cotidiana. Así dice: “Haikú es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”.

Con el transcurso de los siglos, cada vez se ha extendido más por Occidente el uso de esta forma poética, aunque la conciencia del problema acerca de la extrema dificultad de captar los finos matices de la sensibilidad japonesa a través de sus ideogramas, en la actualidad ha dado paso a una actitud menos purista. Originalmente lejano en el tiempo y la geografía, el haikú ya es un conocido amigo entre nosotros.

Francesc Josep Vélez hoy se atreve con ellos y nos ofrece 8 series, de 5 haikús cada una. Respeta el marco estrecho de las 17 sílabas (5-7-5), su pauta formal, que se mantiene hasta hoy en la literatura japonesa, porque esta forma está profundamente arraigada en el sentido rítmico de su lengua. Nuestro poeta también consigue esa adecuación, en su lengua catalana, de rítmico equilibrio entre el *sonido* y el *sentido*, la *forma* y el *fondo*, como aconsejaba el poeta Paul Valéry, en su bella metáfora del péndulo poético. En sus cuarenta haikús, esas miniaturas literarias, por la brevedad que impone la forma, nuestro poeta consigue expresar al máximo las potencialidades de contracción y evocación que el lenguaje le ofrece. En ellos se abre, bajo la forma de fusión de sujeto y objeto, en una inmersión en el mundo de la música, de la naturaleza, o de los cuatro elementos. Y como además de poeta es filósofo, en otra de sus aperturas, la serie que titula *Ontologies*, se asoma a los abismos del universo y del ser:

El plec ensenya// com és l'ésser que oculta// tots els misteris. 7

Si tratásemos de encontrar un hilo conductor a las ocho series, podríamos nombrarlo como las *peripecias del ser*, encarnado en héroes, dioses, elementos de la naturaleza o creaciones humanas; desde un remoto origen, al que da el estatuto de lo sagrado. Como aparece en el último de los haikús de este poemario:

El gran silenci,// sagrat des de l'origen,// ferit, t'escolta. 8

De nuevo aparece el símbolo del *silencio*, que escucha al poeta y también al lector.

El título de este libro es *Tsukuru*, término japonés, que significa "hacer" y es de uso común y muy frecuente. Pero según el contexto, puede tener el significado fuerte de "construir" o de "crear". Puede pensarse que tiene un sentido próximo al término griego *poíesis*, que se traduce por "creación".

La obra que comentamos contiene, además de los 40 haikús, dos géneros de creación que lo acompañan e iluminan: 8 fotografías en blanco y negro de Raimon Bolívar y 8 piezas de piano de Albert Oliveres. Las fotografías corresponden a un haikú de cada serie y cada pieza de piano a una serie.

En toda fotografía hay una contradicción aparente: perennidad y fugacidad. Por una parte es una imagen que perdura, pero por otra el contemplador se siente irresistiblemente forzado a buscar esa chispita minúscula de azar, como dice Walter Benjamin, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado, por así decirlo, su carácter de imagen; para plasmarla en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, en el que anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. 9 La fotografía es representación de un instante atemporal, en el que la secuencia pasado-presente-futuro está fusionada. Goethe lo nombraba como "instante-eternidad". Esta idea del tiempo está próxima a la expresada en los haikús. Las imágenes que ilustran los haikús son instantáneas, pero a la vez están dispuestas para durar y abandonarse a la cosa. El fotógrafo ha leído previamente el pequeño poema y experimenta una vivencia estética, cuyo resultado es el botín de su cámara. Ha logrado plasmar un relámpago virgen y lo ha transformado en impercedero.

Hago la siguiente propuesta de goce estético: leer el haikú que inaugura el poemario:

Rems del silenci// les mans que s'endormisquen// damunt les tecles. 10

En el que está presente el símbolo del *silencio* sagrado del origen, al que aludimos con anterioridad y que también clausura la última serie. Y, al mismo tiempo, tener ante los ojos la fotografía de la imagen que nos propone Bolívar: aguas plateadas en las que reverbera la luz, amparadas por unas ramas colgantes de árbol, a las que ha superpuesto una barca y unos remos que descansan indolentes sobre un teclado de piano. El efecto de la instantánea es el de una mudez plácida y acorde con el entorno protector de la naturaleza.

Para completar la experiencia estética tripartita, al mismo tiempo que contemplamos la fotografía, ir escuchando la pieza de piano de Oliveres que le corresponde. ¿Podríamos considerar que es un *impromptus*? Como tal, parece reproducir el efecto de una continua improvisación, cuya estructura es libre y de tipo binario (ABAB). Las tres manifestaciones artísticas reunidas producen el efecto de una vivencia grande y misteriosa, de suspensión y aquietamiento de la voluntad y de todo deseo, como pondría Schopenhauer.

Este pensador, en su obra fundamental *El mundo como voluntad y*

representación, decía que cada movimiento de la vida y de la voluntad (esencia del mundo) infligía dolor y sufrimiento a sí mismo y a los otros. Por ello, inspirado en el Budismo y en los libros védicos de la tradición hindú, para paliar ese sufrimiento hay que negar el deseo, desembarazarse del apremio incesante de la voluntad. En la contemplación de la obra de arte se produce, en un instante, la buscada negación de la voluntad. Pero en la música, este efecto se produce de manera privilegiada, ya que no es un arte representativo de características particulares (como la pintura, la escultura), sino que usa un lenguaje universal, expresa de manera directa, sin intermediarios, la esencia del mundo. Pretendía haber reconocido en el lenguaje universal de la música la historia más íntima de la voluntad: los sufrimientos, alegrías y los anhelos de la vida secreta del corazón humano. La música es el lenguaje del sentimiento, suele decirse. Él suponía poder reconocer en las melodías vivaces, la alegría y en las lentas y disonantes el sufrimiento, en el *allegro maestoso* los nobles anhelos. Pero estas analogías no deben engañarnos sobre lo fundamental, que es el hecho de que aunque la música nos restituye todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo (de la voluntad o esencia del mundo), lo hace sin la realidad fenoménica, por tanto lejos de su tormento.

Si intentamos aplicar estas consideraciones al “haikú musical” (o *impromptus*) al que nos referíamos, hemos de tener en cuenta que el tiempo de su escucha no nos redime para siempre del sufrimiento, es una vivencia de un instante, un consuelo momentáneo en el que oímos el silencio sagrado de la naturaleza y de la voluntad de vivir.

Otra pensadora, cuya sensibilidad está próxima al pensamiento oriental, en especial de la India, como Schopenhauer, es Chantal Maillard y a ella también acudo para esta interpretación que sugiero. Los muros y los bastones sirven para apoyar la fragilidad humana. La filosofía, la ciencia, el arte, y las instituciones son *muros* que hemos levantado para sostenernos, como quien “se apoya contra un muro”, que al par que nos ampara, nos coarta. Así pues, cuando crecen en demasía se convierten en murallas, que nos impiden ver el otro lado, traspasar el espacio conocido de nuestros usos y costumbres y nuestra forma de relacionarnos con personas y cosas. Se hace, pues, necesario saltar al otro lado del muro, realizar un viaje a lo extraño, para volver enriquecido al hogar, como cantaba el poeta Hölderlin. Este periplo de ida y vuelta es el que suponemos que han realizado los tres autores que comentamos, el poeta, el músico, el fotógrafo.

Entre los problemas que han debido encontrar en su trayecto, pensamos en primer lugar el de la *descontextualización*, ya que un objeto, un gesto, un comportamiento o una obra de arte (¿puede considerarse que lo es el haikú?) pierden su significado original y el valor que les correspondía en el lugar de procedencia. Al cambiar el contexto (de oriente a occidente), todos y cada uno de sus elementos adquieren nuevos valores y significados. Y entonces, ya sea ante una obra de arte

oriental u occidental habría que preguntarse: “A qué apunta la obra, qué trata de decir, o sea, qué significa, a qué se refiere” 11. Estas preguntas corresponden o son responsabilidad de la *reflexión estética*, que también se ocupará de los mutuos préstamos, de las idas y vueltas de descontextualización y *recontextualización* entre las vanguardias europeas y los artistas chinos y japoneses de principios del s. XX. Porque fue en Londres, a principios del s. XX, donde se reunieron poetas ingleses y norteamericanos para fundar el movimiento *imaginista*, cuyo credo era el verso libre, la simplificación de la expresión y la creación de un estilo que representase las impresiones instantáneas; el haikú se constituye entonces en fuente de inspiración. En la actualidad, también algunos creadores se encuentran en las mismas encrucijadas de idas y retornos. En todos los casos nos preguntaremos si es necesario conocer la intención del artista. Y tener en cuenta la existencia no de un muro, pero sí de una *diferencia* fundamental entre lo que genéricamente denominamos Oriente y Occidente. Tal diferencia consiste en que, a partir del Renacimiento, el autor occidental ocupa siempre el primer plano de sus obras. Michelangelo, el que trabajaba la *pietra viva*, el genio, imprime singularidad a sus creaciones. Esto no puede decirse de los artistas orientales, ajenos a esta necesidad subjetiva de presencia soberana en sus obras. Ya habíamos dicho con anterioridad que en el caso del creador de haikús, el sujeto desaparece, o se incorpora al objeto. Un discípulo del maestro Bashoo, empleó una vez la bella metáfora del cazador. El artista ha de apuntarse a sí mismo como un cazador a su presa y no fallar, pero no para significarse, sino para eliminarse. Una vez despojado del yo, la obra tendría lugar.