

Ricardo Martínez Conde

«**E**l que crea de tres a cinco haikus durante su vida es un poeta de haiku. El que llega a diez es un maestro». Tal escribiu Matsuo Basho, quen vén sendo considerado ata hoxe o máis grande creador de haikus da literatura nipona, lugar de nacemento desta forma poética.

Ante tal afirmación, que expresa unha esixencia abafante por parte do poema, non cabe senón preguntarse: ¿Que é o haiku?, ¿cal é a razón da súa dificultade?, ¿cal é o segredo da súa íntima beleza, tan cativadora, á que só, ó parecer, poden acceder os elixidos toda vez que a vida enteira dun mestre na arte do verso non daría para máis alá de dez haikus?

O propio Basho deixou establecidos algúns a modo de principios aforísticos que configuran, como veremos, ademais dunha «poética do poema», unha «poética vital». escoitemos algúns deles:

Haiku es sencillamente lo que está ocurriendo aquí, en este momento.

Los haiku sin cierto aire de lo inevitable no son verdaderos haiku.

Aprende de los pinos. Aprende de los bambúes. Aprender quiere decir unirse a las cosas y sentir la íntima naturaleza de esas cosas. Eso es haiku¹.

Cabe dicir, entón, un canto ó amor en sentido íntimo e universalizador á vez, trazo este que nos podería servir como referente dentro do presente estudio.

Velaquí, pois, que, na esencia do estudio ó que nos habemos de remitir para entender o haiku, é fácil deducir que non só nos atoparemos cunha forma métrica determinada senón, o que é máis significativo aínda, cunha filosofía que, dalgún modo, nutre, sustenta e xustifica a forma poética do haiku como un canto vinculante en sentido xenérico.

* Traducción feita por Xavier Campos Villar.

1. En José M^a Bermejo, «Basho, poeta de la iluminación instantánea», *Revista de Occidente*, 61, pp. 123-140.

Cómpre, así, proceder a unha análise diferencial do que en si encerra tal composición poética. Para isto teñen que considerarse os seguintes apartados:

O haiku estrutura formal

El haiku –escribe Ricardo de la Fuente– es un poema que nace en el siglo XVI, y que tiene su origen en el *haikai*, poema que podía contar con 36, 50 o 100 versos y cuya composición era coral. El iniciador escribía tres versos de medida 5-7-5 sílabas, y a partir de aquí, los demás recitaban dos versos heptasílabos hasta que el poema se finalizaba².

Tal explicación complementaa o profesor José María Bermejo cando escribe:

Del *hokku*, primer poema de la secuencia, nació, finalmente, una nueva unidad poética, el *haiku*, tres versos preñados ya de sustantividad –con predominio del sustantivo, de lo sustantivo– soportando en su aparente fragilidad todo el peso del mundo³.

Revolotea
la mariposa amarilla
sobre el agua
(Masaoka Shiku)

Vénse aceptando con carácter académico que o haiku naceu no século XVI, pero, de feito, a súa orixe remóntase moito antes. Outra cousa é que, co século XVI, veña a aceptación formal dese primeiro poema de tres versos que suman dezasete sílabas en conxunto (canon que nun futuro será vulnerado cando o poeta o considera oportuno) e que adquire, por si mesmo, natureza e significación propios, quedando definido como tal e illándose como poema unitario.

Poderíamos afirmar, de feito, que o espírito –en fondo e forma– do haiku está xa inscrito na tradición da poesía chinesa, lugar este, como ben se sabe, de onde habería de emanar a fonda influencia cultural que fecundou e nutriu a filosofía e poesía xaponesas e aínda do contorno xeográfico máis próximo.

Los picos azulados rozan el cielo. / Vives libre, olvidando los años. / Aparto las nubes en busca del sendero antiño.

2. R. de la Fuente (ed.), *Haijin. Antología del jaiku*, traducción de Ricardo de la Fuente y Yutaka Kawamoto, Madrid: Hiperión, 1992.

3. Ob. cit. p. 132. Dous poetas galegos actuais teñen recollido tamén, ó seu modo, o significado trascendente do haiku a partir de referentes elementais. «Trátase de feitos insignificantes, cuase imperceptíbeis», escribiu Román Raña ó respecto. E Uxío Novoneyra, nunha frase de reminiscencias épicas, escribiu: «¡Cánto Cosmos!», a propósito desas formas sinxelas e profundamente substantivas que expón ós nosos sentidos, tantas veces, a Natureza.

Constitúe unha obra, así mesmo, de interese, o estudio introductorio da profesora Consuelo García Devesa contido no seu libro *77 Haikus*, A Coruña: Espiral Maior, 1993, obra que inclúe, á súa vez, un texto dalgún modo programático acerca da esencialidade do haiku na Poesía debido ó citado Uxío Novoneyra.

Así se inicia un poema de Li-Bo⁴, poeta chinés que viviu no século VIII. ¿Sería esaxerado obter aquí, nestes versos, unha reminiscencia da esencia poética do haiku? Pero continuemos, por agora, co estudio da estrutura formal.

É de xeral aceptación que un dos máis reputados estudiosos do haiku no noso país é o profesor Rodríguez Izquierdo, cunha obra *El haiku japonés. Historia y traducción* que pasa por ser un dos traballos máis completos desta forma poética. Alí podemos ler, a propósito dos trazos formais e filolóxicos:

El estado de tensión del poeta de haiku durante su intuición culmina, con mucho, en una simple emisión respiratoria de voz. Si en un haiku se pueden registrar dos o tres esfuerzos acentuales de intensidad, todos están subordinados a uno principal que aparece normalmente en el segundo verso

Todo en calma.
Penetra en las rocas
la voz de la cigarra
(Basho)

E engade:

Es una estructura formalística dotada de proporción y armonía. Cada verso consta de dos o tres palabras (en el original japonés) dotadas de una entonación que culmina en el grupo de siete sílabas central para terminar en cadencia en el verso final. El estado de sorpresa o asombro provocado por la experiencia estética cristaliza así en un molde lingüístico tenso y armónico⁵.

Por este camino
ni un hombre solo va.
Tarde de Otoño
(Basho)

Estamos, pois, ante unha breve creación poética que goza dunha íntima unidade formal non só na medida, senón tamén na sonoridade. (Velaquí a orixe, o canto, segundo sostiña Ezra Pound para o nacemento da Poesía).

Hai contención e dinamismo á vez: contención expositiva e dinamismo significativo, se ben «este dinamismo reduce a un límite mínimo el espacio entre la expresión y la intuición. La contradicción entre lo temporal y lo intemporal tiende a resolverse en identidad»⁶.

4. Li Bo, *Li Bo. Cincuenta poemas*, Madrid; Hiperión, 1988.

5. Ver pp. 33-34. É de tomar en consideración non só o estudio levado a cabo por Rodríguez Izquierdo neste libro *El haiku japonés. Historia y traducción* publicado pola Fundación Juan March no ano 1972, senón, con carácter complementario e enriquecedor, reparar no abundante aparello bibliográfico recollido no mesmo.

6. *Ibidem*, p. 34.

Deixouno dito o mestre Basho: «Segue á natureza e volve á natureza». Forma e son en favor da intuición, a paisaxe, o contido evocador e singular. Unidade espiritual como expresión final, pauta harmónica intrínseca ó equilibrio na natureza.

O substrato cultural

Arbol de otoño.

Solo quedan

tres hojas

(Basho)

O poeta, neste haiku, non só expresa unha mirada, senón, ademais dela (ou unido a ela), un sentimento. E aínda un pensamento unido a ambos e que, por si só, constitúe un referente que vai máis alá do mirado; que implica, dalgún modo (ou induce a) un vínculo con algo e con alguén. En sentido estricto, a través da lectura do haiku asistimos, pois, a unha forma de relixión, entendida esta no seu sentido etimolóxico; *religare*. Relación con.

Velaquí, entón, que a forma poética que describimos ata aquí dun modo gramatical, fonolóxico, sérvenos de vehículo para acceder a un grao de significación transcendente. Pois ben, así debemos de entender o estado de relación dentro do haiku: forma-contido, mirar-sentir, cántico-pensamento. Vínculo, en fin, do que «entra» no haiku, cun significado transcendente que estimula unha comunicación espiritual.

Blanco rocío.

Cada púa en la zarza

tiene una gota.

(Buson)

«Para Basho el haiku era ciertamente una escesis a lo Zen. Para Busón, un arte cuyo fin era la belleza. Para Issa, una efusión humanísima y franciscana ternura hacia persoas, animais e cosas»⁷. Tal pensaban acerca desta forma poética os que foron considerados ata hoxe os máximos creadores do xénero.

«El haiku original—escribió Francisco Villalba⁸—escapa de las trampas del lenguaje discursivo y de las categorías. Se instala en la eternidad absoluta del momento presente». Dalgunha maneira poderíase dicir que é a oración do esteta. Dito cun contido máis amplo

el haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y

7. Antonio Cabezas (ed.), *Jaikus inmortales*, Madrid: Hiperión, 1989².

8. Matsuo Basho, *Haiku de las cuatro estaciones*, ed. de Francisco F. Villalba, Madrid: Miraguano, 1983, p. IX.

sentir el núcleo de su experiencia. El haiku llega a ser así símbolo de una visión intuitiva de la realidad que, en ocasiones, comporta valoraciones religiosas o éticas⁹.

De ningún modo, hai que convir, son separables no creador (atendendo sobre todo á estética oriental) obra e formación filosófica, expresión estética e espiritualización relixiosa. O poeta, o pintor, o músico non son senón ramificacións dunha única árbore que constitúe un vínculo transcendente e unha filosofía vital. Será, a diferenza da cultura oriental, a cultura occidental quen introduza o valor dos símbolos como unha forma de racionalización do contido estético. «De un estado original no-dual, el hombre pasa a encontrarse separado de la Realidad, ya que el símbolo se interpone»¹⁰.

Salvador Paniker expresouno dicindo que

el hombre (occidental) es un animal enajenado, víctima del simbolismo de su lenguaje

É así que

nuestra percepción de la Realidad viene filtrada por las categorías de nuestro mundo simbólico. El hombre no domina el mundo simbólico de su lenguaje, sino que es dominado y condicionado por él.

A cultura occidental –greco-xudeu-cristiá– é a que máis avanzou por este camiño, a que creou a linguaxe máis estruturada e abstracta e, polo tanto, a que máis se afasta do estado presimbólico¹¹. A composición do haiku, sen embargo, é en si a experiencia da Realidade presimbólica.

En efecto, o máis importante no haiku non é o que di, senón o que non di. Non comunica nada con contido simbólico senón que, doutro modo, esperta en nós unha consciencia trans-simbólica, imposible de definir. A súa comunicación é inapreixable, inatrapable.

Lo esencial es, así, la conciencia con la que se utiliza el lenguaje. La conciencia debe ser libre, más allá de los límites del simbolismo»¹².

Basho non deixa de ser animado sempre polo proído relixioso, de aí que pretendera en todo momento o principio Zen de unión do home coa natureza. (Natureza que, á

9. Rodríguez Izquierdo, ob. cit., p. 22. E na páxina quince:

«O Zen -escribiu García Devesa transcribindo unha reflexión do profesor Suzuki- opera a un nivel de intuición intensamente desenrolado. A intuición é o que teñen os poetas ao poderen ver máis aló do que vemos os máis de nós ao penetraren na vida das cousas».

10. Fco. Villalba (ed.), ob. cit., p. IV.

11. *Ibidem*, p. III.

12. *Ibidem*, p. VIII.

sazón, vai definir a división clásica do haiku, toda vez que este, esencialmente, acollerá para a súa clasificación a propia das estacións, a saber: primavera, verán, outono e inverno. A menos dun modo xenérico, se ben no exclusivo).

Para comprender la poesía de Basho (e cabe reiterar que, ó citalo, facémonos eco do creador de haikus recoñecido como o máis excelso) no creo que haya que aceptar los cuatro principios básicos del budismo, ni el específico del Zen, pero no estará de más el conocerlos. Ideas centrales del budismo son:

Todo en el Universo es impermanente

Todo en el Universo está interrelacionado

La salvación consiste en entrar en el nirvana o iluminación, que no es saber la verdad, sino estar en ella.

Se requiere tener un maestro, el cual no enseña la verdad, sino que ayuda a encontrarla.

La idea específica del Zen es que la única vía al nirvana es la meditación¹³.

Velaquí o fundamento espiritual do observador, unha connotación implícita á poesía oriental: a busca de comunicación no principio de Harmonía atribuído á Natureza, o que deriva en sentimento relixioso ou ben, xenericamente, amoroso. A este respecto xa deixamos sinalado o peso que a tradición da filosofía do continente exerceu na formación dos poetas xaponeses. Para o caso de Basho, o autor máis exhaustivamente estudiado, sabemos que

su interés fué suscitado por influencia de sus amigos Onitsura y Shintoku, por la lectura de los poetas chinos Tu Fu y Li Po y del filósofo, también chino, Chuang Tzu¹⁴.

Lu Ki, o poeta chinés, na súa Arte Literaria, deixou escrito:

Los arbustos no deben ser abatidos, pues su verdor unido puede tener encanto

E, como un principio en defensa do haiku, estableceu

Lo esencial es tener una palabra expresiva, un pensamiento justo y bien desarrollado. He aquí por lo cual todo lo que es largo y confuso no sirve para nada¹⁵.

13. Matsuo Basho, *Senda hacia tierras hondas*, ed. de Antonio Cabezas, Madrid: Hiperión, 1993, pp. 17-18.

14. *Ibidem*, p. 17.

15. Rafael Alberti e Rosa León (eds.), *Poesía china*, Bos Aires: Cía Gral. Fabril, 1972², pp. 24-25.

A poesía como comunicación. O principio de percepción e sensibilidade aplicado á Poesía trobadoresca occidental.

O poeta inglés James Kirkup escribiu

Es muy fácil dar una versión del significado superficial de un haiku, pero muy difícil imbuir la traducción del espíritu que yace tras el original. Sólo puede hacerlo un espíritu poético universal¹⁶.

Quedémonos con esta expresión: espírito poético universal, e iso por unha razón, que é a de atopar o nexo de unión que vincula dun modo inexcusable toda a Poesía.

É un feito que os matices conforman a expresión poética non só de distintos autores entre si, senón que serven para distinguir a tradición da modernidade, unha cultura doutra.

Agora ben, por riba deses matices está o espírito do home, o poeta creador que extrae o seu cántico espiritual da vida que o circunda.

El poeta –escribiu Lu Ki– concierta las expresiones no usadas por cien generaciones y junta las rimas que omitieron los poetas en miles de años transcurridos... en un instante, junta el pasado al presente y de una mirada abraza los confines del mundo.

A poesía, pois, como unha acción creadora universal, intemporal.

Cunqueiro, un poeta do soño e a palabra, cita nunha ocasión un poema breve de Uxío Novoneyra que di: «Chove pra que eu soñe». E na cita, podemos dicir, están implícitos Cunqueiro, que evoca dun xeito deliberado un mundo poético, Uxío Novoneyra, autor desa poemática da natureza como é *Os Eidos*, onde se recolle o íntimo vivir significativo dunha terra alta, feraz e illada (basicamente simbólica, pero á vez evocadora directamente da orixe) como é o Caurel; e, por extensión, a Poesía intemporal que, na súa formulación resume as formas e os tempos para verter nun poema un nexo sensible de comunicación transcendente. A vista do cal podemos recordar:

Ondas do mar Vigo,
ondas do mar levado,
se vistes meu amigo,
se vistes meu amado.
(Martín Códax)

Ah, la alegría que se siente cuando fue la que más apreciaron los sabios de otro tiempos. El autor escruta el vacío y la nada y encuentra la existencia,

16. Antonio Cabezas (ed.), ob. cit, p. 15.

examina el silencio y le arranca sonidos. Hace caber la inmensidad en una hoja y brotar la perfección universal de un corazón que sólo mide un puño. Amplía la palabra que se toma colmada y vasta, la ordena y la vuelve aún más profunda. Despide su perfume como una planta cargada de flores olorosas y crea una abundancia perfecta, parecida a un bosque de ramas verdeantes. Es como un viento puro que sopla en torbellino, como cúmulos de nubes voladores alzándose¹⁷.

O carballo da Portela
ten a folla revirada
que a revirou o vento
unha mañá de xiada.
(Folklore tradicional).

Poesía como unha forma de ver, de sentirse universalizado e elemental, como unha migración espiritual e un vínculo. Segundo Hölderlin, «si la esperanza puede dar un elemento jubiloso, ellos (os poetas chinoses) también lo tienen». Pero acaso mesmo todo poeta, animado como debe estar por un espíritu sensible e que reflexiona sobre o amor como vehículo de Harmonía. O Amor como un universal, como idea suprema do vínculo.

Basho hacía no sólo un viaje poético («Senda de Oku»), sino también una peregrinación espiritual... Quizá –continúa A. Cabezas– los españoles entienden mejor el fenómeno si lo comparamos con la ruta jacobea del finisterre gallego¹⁸.

Podería parecer unha cita anecdótica, sen embargo cabe a posibilidade de derivar dela dúas connotacións singulares: unha o contido espiritual; a outra o vínculo que se establece co camiñar e, por extensión, coa natureza.

Lembremos o exposto ata aquí respecto da formación filosófico-relixiosa da que estaban imbuídos os poetas orientais. Que, no fondo, non significa senón un principio de harmonía, un nexo amoroso, de aceptación. E á vez a importancia da natureza como elemento suxeridor, como marco.

O primeiro debe darse como un contido propio dunha tradición, agora propio da cultura xudeu-cristiá, de onde se debe derivar o tema xenérico do amor. O segundo da identidade coa natureza, coa paisaxe propia, ata alcanzar unha razón de entidade definidora do que canta e estimula co seu canto.

Agora ben, de ser así, ¿resultaría arriscado indagar en elementos comúns de sensibilidade propios á lírica galaico-portuguesa (o tema do amor, a asunción da natureza como vehículo de inspiración) cos expostos como propios da poesía oriental?

17. Lu Ki (século III). Rafael Alberti e Rosa León, ob. cit., p. 23.

18. Antonio Cabezas (ed.), ob. cit., p. 10.

«A primeira etapa de lirismo europeo», escribe Pinheiro Torres a propósito da poesía trobadoresca. Un lirismo, ou introspección espiritualizada, que curiosamente, puidera ser o resultado dunha evolución onde non será difícil distinguir algunhas notas similares ás que, con anterioridade a ese punto, tivemos sinalado como constitutivos, en esencia, da poesía oriental.

Alí viamos como dúas notas principais podían servírnos para definir o alto grao estético e significativo que conformaba o verso de ascendencia intrinsecamente lírica: un, a importancia da cultura filosófico-relixiosa na que bebeu e da que se alimenta o poeta. Outro, a importancia da natureza como clave referencial para a elaboración do poema.

Pois ben, se seguimos ó profesor Pinheiro¹⁹, podemos sinalar ata cinco teses («correntes de opinión») da orixe da lírica galaico-portuguesa:

A tese de S. Stern, «a chamada tese arábica», segundo a cal na poesía arábigo-andaluza xa foran usadas, no s. IX, dous tipos de composición estrófica que tiveran exercido a súa influencia nas nosas cantigas de amigo. Pensemos, sen ir máis lonxe, nas *kharxas andaluzas*²⁰.

«A tese litúrgica», sostida polo estudioso Rodrigues Lapa, que defende o punto de vista de que a cantiga de amigo paralelística sería unha imitación do canto antifónico da Igrexa:

dois coros que, um apos outro, entran os versículos dum salmo, apos ó que o povo (o coro em ajuda) terminava com uma espécie de refrão ou estribilho, a chamada antífona, a qual e, com ejeito, o próprio versículo que se diz no principio de um salmo ou canto religioso, e, despois, se arrepete alternadamente em coro.

A este respecto non pode ignorarse, no exposto para o haiku, a significación do *hokku*, primeiros versos que daban o inicial *haikai* ou canto coral.

A «tese dos méio-latinistas»; de acordo con estes, o fenómeno trobadoresco deriva da literatura dos filólogos desa época. «A poesía rítmica, cheia de sinceridade e forza, não sería indiferente aos poetas provençalescos».

«A tese folclórica», segundo a cal toda a poesía trobadoresca se reducía á gradual e inconsciente (¿o estadio pre-simbólico sinalado no caso da poesía oriental e a súa percepción da natureza que evoca imaxes que o poeta transforma en contido substancial?) transformación literaria de antigos esbozos e temas populares que radicaban no costume inveterado das «maias»; e as maias non eran outra cousa que a proxección medieval dun culto antiquísimo a Venus: no primeiro día de maio, grupos de mozos e mozas ían ó bosque buscar flores e ramos, e cantaban e bailaban

19. Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesía galego-portuguesa*, Porto: Lello-Irmão Eds., 1977.

20. A este respecto é recomendable polo seu interese, o recente estudio de Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes*, Barcelona: Crítica, 1994.

á roda, celebrando o amor e a primavera. Identidade, pois, coa natureza e a presenza do significado das estacións, como se manifesta no haiku²¹.

Por último, «a tese de Aubrey Bell», que sostén que as cantigas de amigo paralelísticas derivarían das cancións rítmicas, danzas, proverbios e estribillos do pobo.

Velaquí, pois, ata que punto non aparece esaxerado o obter uns principios substanciais coherentes, próximos entre si, respecto das formas poéticas primitivas orientais (aínda cultivadas hoxe, como é o caso do haiku), e a poesía tradicional galaica, sempre presente, dun xeito máis ou menos manifesto, na poesía actual que se escribe en Galicia.

É máis: do mesmo modo que a poesía oriental se vinculou sempre a outras artes (ó canto e á danza, á pintura) poderíamos extraer un canon semellante de comprensión á hora de interpretar as nosas raíces poéticas. Sostén Aubrey Bell que

las palabras en «i» seguidas de otras en «a» (pino-ramo, río-vado) claramente forman parte de una música acompañada para ser danzada. La simplicidad de la forma paralela por la cual se hace una leve mudanza (de pino por ramo, por ejemplo) en cada verso sucesivo, podría permitir la fácil expansión de un breve grito del alma del pueblo en un poema formal. Y esto explicaría la poesía lírica que floreció muy temprano en Galicia²².

E que continuaría ata os nosos días

Octavio Paz, poeta de dimensión universal e profundo coñecedor da lírica de tódolos continentes, e á vez, estudioso das orixes e o significado máis fondo do quefacer poético como nota identificadora dunha cultura, escribiu nunha ocasión algo que agora poderíamos tomar como un resumo formal do espírito único da Poesía, mesmo na consideración das notas distintivas de cada pobo:

la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación. No pasa nada salvo el sol, la lluvia, los árboles, una niña... No pasa nada, excepto la vida y la muerte²³.

Así antes e agora, nun e noutro confín, alí onde se manifesta o home sensible.

Ricardo Martínez Conde

21. «Es fácil comprender que la naturaleza sea el tema del haiku, y que el sentido de naturaleza se nos dé condensado en una de las cuatro estaciones», en Rodríguez Izquierdo, ob. cit. p. 31. Igualmente, pódese deixar reseñado aquí, dada a relación que ela establece, o que Elvira Fidalgo sinalou a propósito do vínculo poético amor-natureza no seu traballo «Joi d'amor na cantiga de amor galaico-portuguesa» dentro do traballo colectivo titulado *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago: Xunta de Galicia/Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», 1994, p. 68: «do amor verdadeiro nace o 'joi' do poeta; se o propio poeta Bernart de Ventadorn se considera o millor dos trobadores por se-lo millor -o máis sincero amante- ... non é pois de extrañar que sexa él tamén o que máis puro 'joi' sinte, afectándolle non so a él, senon extrapolándose á natureza que tamén participa desta felicidade».

22. Cit. en Alexandre Pinheiro, ob. cit., p. 12.

23. Cit. en Antonio Cabezas (ed.), ob. cit., p. 12.