ANTONIO MACHADO ENTRE LA TRADICIÓN DEL HAIKU Y EL VITALISMO LÍRICO DE SU POESÍA BREVE

FRANCISCO JAVIER RABASSÓ
University of Toronto, Canadá

Desde finales del siglo XIX una vanguardia reducida de poetas europeos e hispanoamericanos va a interesarse por la poesía del *haiku*. Renovadores de una forma poética que incorpora nuevos materiales a la modernidad, incluye entre sus representantes a Antonio Machado. Recogiendo la herencia de las coplas castellanas y abriendo su pensamiento a la filosofía vanguardista de Henri Bergson, el poeta andaluz continúa con una tradición que se interesa por lo exótico que va interiorizando paulatinamente. En Machado su poesía se traducirá en presencia viva, canto contado en su mínima unidad, el de la palabra en el tiempo: «Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia, / contando su melodía» (*De mi cartera*, II). La poesía de Machado es además la síntesis de una preocupación lírica que niega la herencia del racionalismo europeo, para abrazar el intuicionismo y la subjetividad de una cultura cuya filosofía existencial se identifica plenamente con la emoción y el sentir íntimo del hombre en estrecho contacto con la naturaleza.

Los haikus de Antonio Machado serán pues la expresión de un mundo poético que recoge elementos presentes en los poetas japoneses y en su manera de percibir el mundo a través de la filosofía del Zen. En este ensayo estableceremos un puente de conexión, el Zen y Bergson, entre los dos modos tan machadianos de percibir la realidad: de la emoción y el sentimiento a través de la institución, pasaremos a la comprensión y al objetivismo de un mundo que escapa de los designios de la razón, para perderse en el devenir del individuo, melancólicamente unido a un paisaje evocador de otros universos ausentes/presentes en la memoria del poeta. En este devenir antitético, la naturaleza va a servirnos de marco para poner en contacto la tradición del haiku y el lirismo vitalista presente en la poética de Antonio Machado.

Al hablar de la tradición del haiku es obligatorio hacer referencia a los orígenes de esta expresión poética. El haiku es una de las formas de la poesía lírica

más enormemente practicadas en el Japón desde el siglo XVI. Aunque algunas veces se escribe en una sola línea (y en Occidente, testimonio fidedigno lo encontramos por ejemplo en las greguerías de Gómez de la Serna), la forma conocida del haiku está compuesta por «three parts of 5, 7 and 5 syllables each».[1] El haiku supone pues la simplificación máxima de un pensamiento y de una sensibilidad que concibe las emociones como la individualización totalizadora de un sentimiento cuya esencia «can only be expressed by a few significant words».[2] Junto al haiku subsistieron en el Japón otras formas poéticas desarrolladas desde el siglo XII, los *tanka* y los *renga*, los cuales facilitaron más adelante el florecimiento del *haikai*. Esta modalidad poética se diferenciaba del haiku por el significado humorístico y el predominio de lo cómico sobre lo dramático. Es así como los haikai penetraron más fácilmente en un público profano que se divertía componiendo poemas de poca transcendencia lírica —Poemas dionisíacos que, en cierta medida, oscurecían el carácter apolíneo del haiku tradicional.

La escuela de Matsuo Bashō (1644-1694) va a revolucionar sin embargo la evolución del haiku, recuperando los poetas y tradiciones medievales, para conjugar en su poesía los elementos básicos del Zen (es decir, los derivados de la experiencia del *satori*, «iluminación» o «despertar» que se produce en un constante devenir entre lo eterno, lo natural y el vacío de una existencia plena). El budismo burocrático del período Tokugawa (1600-1868), encontraría la oposición de la secta Zen de los Obaku (1592-1673), a la cual pertenecía Bashō. Ésta rechazaba un Buda trascendente y «oficial» para encontrarlo, a través de sus *sutras*, «in the Enlightenment —spirit of daily life where the Pure Land lies is one's heart only».[3] Bashō añadió además a su poesía un sutilísimo sentido del humor y una necesidad de comunicación que llegaría a negar toda referencia directa a las ideas abstractas y a los conceptos metafísicos, para encontrar los materiales poéticos en lo cotidiano y efímero de la naturaleza. Como en la poesía de Antonio Machado, los haikus de Bashō cantan el continuo flujo y reflujo de las cosas en un constante devenir entre el ser y el no ser. Para Bashō, «everything changes in our life; change is the only permanent thing»[4] manifestando en los universales que el poeta transforma líricamente en descripciones de un mundo vegetal y animal, donde «there is often an awareness of something infinite and eternal».[5] Es así un mundo cuyo encuadre ideal son las estaciones del año, el *ki-no-mono* o elemento estacional, el cual expresa simbólicamente la emoción y el significado lírico de una poesía en el tiempo: «Under the cherry-blossoms / The guardians of the threes / Lay their white heads together».[6] Dicho poema ilustra un elemento común también en la poesía

1. *Haikai and haiku*,Nippon Gakujustsu Shindolai, ed., Tokyo, Ueno Park, 1958, p. 9.
2. Nippon, p. 9.
3. E. Dale SAUNDERS, *Buddhism in Japan*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1964, p. 253.
4. Makoto UEDA, *Zeami, Basho, Yeats, Pound*, The Hague Mouton & Co., 1965, p. 37.
5. Nipon, p. 18.
6. Nippon, p. 18.

de Machado, el *sabi*, el cual evoca la sutil belleza del paisaje con un tono de melancolía y de fuerza irresistible de la Naturaleza creadora, pletórica: «Abejas, cantores, / no a la miel, sino a las flores» (CLXI, *Proverbios y cantares*; LXVII). Fuerza que, como en Machado, se enfrenta al paisaje y se difumina en una vaga resignación sugerida: «Spring is going... / Birds weep, and the eyes of fish / are filled with tears».[7] Pero a diferencia de la poesía de Antonio Machado, en la que casi siempre late presente la emoción personal del poeta, el sentimiento de Bashō se despersonaliza en la descripción del entorno: «All flowers are dead. / Only a sorrow lies, with / the grass-seeds».[8] Como consecuencia de ello podemos extraer los fundamentos de una poesía que «does not permit the poet either to explain, to describe, or to state; an idea, or a sentiment».[9] De esta forma, la poesía de Bashō es mucho más elíptica, obligando al lector a reconstruir un universo connotado, poéticamente ambiguo y sugerente. En este sentido, el sabi, concepto puramente estético, no se refiere a la personal soledad del poeta, sino que refleja un estado de ánimo latente en la misma naturaleza, el cual le da una tonalidad y una atmósfera peculiares —tono que va dirigido a reflejar «an attitude toward life, with one tried to resign himself to straitened living and to find peace and serenity of mind» [10] en el *wabi*, ideal espiritual que busca trascender la pena personal a una visión universal y totalizadora de la soledad del hombre y del mundo.

Por otro lado, si comparamos la inagotable capacidad lírica de Bashō en sus haikus con la riqueza de la función poética diferencia en el tratamiento de los temas. Es obvio que en ambos poetas la naturaleza está presente en las pinceladas de sus descripciones: «Canta, canta, canta / junto a su tomate, / el grillo en su jaula» (CLXI, *Proverbios y Cantares*, poema XXIII). En Bashō la monotonía y el tedio de una existencia que repite el ciclo hasta el infinito está también presente: «How bothersone / are the innumerable names / of spring flowers!»[11] No obstante en Machado perdura, desde el principio de su poesía (*Soledades*, 1902), la obsesión por poetizar / despoetizar un universo que se resiste a ser conceptualizado: «Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo» (*De mi cartera*, I). Bashō va a negar, fiel a su filosofía del Zen, esa intelectualización del verbo que caracteriza la poesía machadiana, para convertirse paradójica y elípticamente en precursor de los fenómenos sinestésicos modernistas: «As evening has come / on the sea, wild ducks' cry / is faintly white».[12]

La tradición del haiku, sin embargo, hará mella en Machado a través de otras fuentes, provenientes estas de la tradición lírica occidental: «Despertad, cantores: / acaben los ecos, / empiecen las voces» (CLXI, *Proverbios y cantares*

7. UEDA, p. 43.
8. UEDA, p. 43.
9. UEDA, p. 44.
10. UEDA, p. 48.
11. UEDA, p. 54.
12. UEDA, p. 57.

XXIX). Es preciso mencionar que los poemas a modo de haiku de Machado no respetan los preceptos de la métrica del tipo japonés: «Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor, del verso / cuando te esclavice» (*De mi cartera*, VI). El poeta mexicano José Juan Tablada (1888-1930) fue quien introdujo en hispanoamérica el haiku, además de ser, junto con Vicente Huidobro, el primero que experimentó con la escritura ideocaligramática que cobraría plena importancia en Guillaume Apollinaire, el futurismo de Marinetti, la poesía ultraísta de Guillermo de Torre, y una generación de poetas catalanes que en los años veinte floreció bajo la dirección de Josep María Junoy. Tablada se distancia, como lo hará Machado, de los haikus de Bashō por esa necesidad de objetivizar un mundo que escapa del control de la razón: «Instinto / memoria de un pasado / que habremos olvidado».[13] En este sentido la poesía de ambos autores escrita a modo de haiku se va a enfrentar con la corriente de lo que Carlos Bousoño ha denominado el «irracionalismo estético», tan presente por ejemplo en las sinestesias sonoras y visuales de los modernistas, en las jitanjáforas del creacionismo de Huidobro, o incluso en la simbología utilizada por Machado en algunos de sus poemas: «Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo, / y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto» (*Galerías*, 1902, LXXII). Si la técnica simbolizadora, de naturaleza irracional «consiste exclusivamente en la utilización de símbolos dentro de la expresión poemática»,[14] y en la expresión de una emoción que, aun siendo anterior a su comprensión intelectual, lleva «dentro de sí, un núcleo duro de significación, que puede ser extraído por análisis, y expresarse en un juicio lógico»,[15] la poesía breve de Antonio Machado refleja este último aspecto: «Toda la imaginería / que no ha brotado del río / barata bisutería» (*De mi cartera*, IV). Lo intelectual es presencia constante en unos juicios que son la consecuencia de unas emociones expresadas previamente en otros poemas: «En mi soledad / ha visto cosas muy claras, / que no son verdad» (CLXI, *Proverbios y cantares*, IV). Aquí puede radicar una de las paradojas de nuestro ensayo. Los poemas breves de Machado no pueden por sí mismos reflejar plenamente esa emoción en el tiempo tan presente en su poesía: «Demos tiempo al tiempo: / para que el vaso rebose / hay que llenarlo primero» (CLXI, *Proverbios y cantares*n, LI). Los poemas breves machadianos se circunscriben en una tradición del haiku que se ha occidentalizado en demasía, aunque no por ello debe desentenderse del *kōkoro* (corazón, espíritu, sensación y pensamiento) presente en *katagana* (palabra temporalizadora): «Le tiembla al cantar la voz. / Ya no le silban sus coplas, / que silban su corazón» (CLXI, *Proverbios y cantares*, LIV).

13. José Juan TABLADA, *Obras, I. Poesía*, ed. Héctor Valdés, México, Centro de Estudios literarios, 1971, p. 594.

14. Carlos BOUSOÑO, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Editorial Gredos, 1977, p. 7.

15. BOUSOÑO, p. 48.

En definitiva, si todo autor de poesía haiku debe saber reflejar la «unión de dos realidades en unas cuantas palabras ... sin ser nunca sentimental ni decorativo»,[16] la tradición española iniciada con las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, marca el inicio de una poesía emotiva, sentida en el tiempo: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir».[17] Tradición que, tratada esporádicamente por Valle-Inclán (el cual reinterpreta esperpénticamente un haiku de Bashō aparecido en 1922, p. 44 en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*: «y el espejo de la fontana / al zambullirse de la rana / ¡hace chas!») continúa en el siglo XX con las greguerías de Gómez de la Serna (1910-1960), el cual define el género a modo de greguería, como «lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas»;[18] sigue en la obra de Juan José Domenchina (1889-1960), en poemas como «un coito: lo que exige la tierra y se le da»;[19] y culmina con los *Microgramas* (Japón, 1939-1940) del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1970). Éste «crea sus microgramas con una intención esencialmente lírica»,[20] tomando como tema seres insignificantes del reino animal. Así ocurre en *Golondrina*: «Ancla de plumas / por los mares del cielo / la tierra busca».[21] Por otro lado, podemos observar como la naturaleza está presente en todos estos poetas herederos de la poesía breve japonesa y exponentes de la tradición del haiku en Occidente. En Antonio Machado sin embargo, la naturaleza, como la forma escueta de su poesía, serán ambas un pretexto para sintetizar emotivamente en sus versos, la angustia que él siente por la incertidumbre del mañana: «Hora de mi corazón: / la hora de una esperanza / y una desesperación» (CLXI, *Proverbios y cantares*, LII).

El vitalismo lírico de Antonio Machado se desenvuelve en su poesía breve bajo una dicotomía que puede adoptar dos direcciones no del todo antagónicas. Por un lado puede ser parmenídea, reconociendo la realidad de las apariencias: «El río despierta. / En el aire oscuro, / solo el río suena» (CLVIII, *Canciones de tierras altas*, VIII); por otro, puede ser heraclítea, hallando el *Logos* en el fuego eternamente extrañado del *Eros*: «Crea el alma sus riberas; / montes de ceniza y plomo, / sotillos de primavera» (*De mi Cartera*, III). Es una lírica pues que ha de cantar el «hoy es siempre todavía» (CLXI, *Proverbios y cantares*, VIII), afirmando la autenticidad de la poesía temporal, y no la de las imágenes abstractas. Antonio Machado pretende temporalizar el tiempo eternizándolo: «La fuente de

16. Octavio PAZ, «La tradición del haiku», *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1983, p. 247.

17. *Diez siglos de poesía castellana*, Vicente Gaos ed., Madrid, Alianza Editorial, [3]1983, p. 59.

18. Ramón GÒMEZ DE LA SERNA, *Greguerías, Selección 1910-60*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 40.

19. Juan José DOMENCHINA, *La corporeidad de lo abstracto*, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 212.

20. Enrique OJEDA, *Jorge Carrera Andrade: Introducción al estudio de su obra*, New York, Eliseo Torres, 1971, p. 219.

21. OJEDA, p. 222.

piedra / vertía su eterno / cristal de leyenda» (*Soledades*, VIII) y trascendiéndolo por una intuición que pueda aprehender la continuidad de la *durée*. Permanencia en el tiempo ésta que sólo puede ser intuida bergsonianamente, y no comprendida por un intelecto que es incapaz «of grasping durée, life, and spiritual reality».[22] Es aquí donde el *élan vital* de Henri Bergson (principio del que emanan todas las cosas) entra en contacto con la noción de satori que permanece implícita en la poesía de Bashō y que, en Antonio Machado se traduce en ese río heraclíteo que trasciende «la palabra en el tiempo». Bashō/el Zen, Bergson/Machado observan la realidad, entendida ésta, como un continuo devenir siempre en movimiento y en mutabilidad constantes y universales: «Bueno es recordar / las palabras viejas / que han de volver a sonar» (CLXI, *Proverbios y cantares,* LXV). Podemos ver como en los poetas franceses la presencia de Eros en la atemporalidad de una naturaleza plena se confunde en sus haiku con el continuo flujo y reflujo de una realidad intuida bergsoniana y heracliteanamente: «Je suis devant ce paysage feminin / Comme un enfant davant le feu», Paul Eluard (1895-1952).[23] En Machado la presencia del elemento femenino se difumina ante la intuición de una alternativa ontológica que marca el fin de lo erótico, para anunciar el culto a esa muerte omnipresente que espera al final del camino, para nublar el destino agónico del poeta: «Lo ha visto pasar en sueños... / Buen cazador de sí mismo, / siempre en acecho» (CLXI, *Proverbios y cantares*, LXIX). Pero si «in Zen the duration of time is reduced almost to a present instant, or rather to nothing»,[24] como bien podemos apreciarlo en la poesía de Bashō, en Machado, recogiendo las teorías de Bergson, el continuo o *élan vital* implica la duración que, sin interrupción, viene del pasado, crea el presente y se proyecta hacia el futuro undireccionalmente: «sólo el río suena / al fondo del valle» (CLVIII, *Canciones de tierras altas*, VIII). De esta forma si el haiku de Bashō (influido por el Zen) insiste sólo en el momento presente, en un naturalismo entendido «as the immanent Principle of the whole of reality»,[25] en la poesía de Machado (influenciada por Bergson), aunque se niega la indivisibilidad de la duración, se objetiviza la idea de la historia entendida ésta como un concepto intelectualizado que complementa y trasciende el mundo, la naturaleza, transformándose: «Mas no te importe si rueda / y pasa de mano en mano: / del oro se hace moneda» (CLXI, *Proverbios y cantares*, LXXII).

Por último es necesario referirse a una modalidad de poesía breve que sobrevive junto a los poemas cortos de «seriedad trascendente» en la obra de Machado. El tono y la manera con que nos presentan un acertijo o adivinanzas («Entre

22. Minoru YAMAGUCHI, *The Intuition of Zen and Bergson*, Takyo, Hereder Agency, 1969, p. 45.

23. Maryvonne MEURAUD, *L'image vegetale dans la poésie d'Eluard*, París, Lettres Modernes, 1966, p. 59.

24. YAMAGUCHI, p. 104.

25. YAMAGUCHI, p. 183.

el vivir y el sonar / hay una tercera cosa. / Adivínala» CLXI, *Proverbios y cantares*, V), nos recuerda la modalidad de haikai que incluso Bashō había escrito junto a los haiku: «Only a frozen lump, / Yet still alive— / Poor sea-slugs!».[26] Lo cómico en Machado se presenta pues, a través de múltiples recursos, siguiendo las enseñanzas de Bergson al respecto (en los artículos que publicó en la *Revue de Paris*, y que iban a servir de punto de partida para la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño): «la risa adviene al contemplar lo mecánico o lo rígido inserto en lo vivo, que es fluyente movilidad».[27] Del humor característico de estos haikai machadianos («¡Reventó de risa! / ¡Un hombre tan serio! / ...Nadie lo diría» CLXI, *Proverbios y cantares*, LIX) de desprenderá una comicidad que va a servir de referente para metateatralizar el texto poetizado, desdramatizándolo a modo de «comedia» humana en ese «gran teatro del mundo» que comprende también al poeta y su obra: «Autores, la escena acaba / con un dogma de teatro: / En el principio era la máscara» (CLXI, *Pensamientos y cantares*, XLVII).

La filosofía del Zen y el intuicionismo del Bergson convergen en sus cualidades esenciales (el satori y el *élan vital*) ofreciendo al mundo dos densibilidades que se manifiestan en Machado y en Bashō en una poesía concisa, sintética y totalizadora, el haiku. Existen, no obstante, algunos aspectos que merecen un más detallado análisis, pero que exceden las pretensiones de nuestro estudio. Nos referimos a la estrecha relación existente entre la noción contemporánea esbozada por Heisenberg acerca de la física cuántica y su estrecha relación con la filosofía de Henri Bergson, la filosofía del Zen y la repercusión que estos aspectos ejercen dos sensibilidades aparentemente antagónicas que convergen en preocupaciones comunes acerca de la existencia. Sensibilidades que, al cubrir lagunas subyacentes en cada una de ellas, pueden ofrecernos una visión más totalizadora del hombre, despojado de su circunstancia concreta e inmortalizada en el arte, que «es puro juego, / que es igual a pura vida, / que es igual a puro fuego» (CLXI, *Proverbios y cantares*, XCIC).

BIBLIOGRAFÍA

Bergson and the evolution of physics (ed. P. A. Gunter), Knoxville, The University of Tennessee Press, 1969.

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Editorial Gredos, 1977.

—, *Superrealismo pòético y simbolización*. Madrid, Editorial Gredos, 1979.

26. Nippon, p. 17.

27. Carlos BOUSOÑO, *Superrealismo poético y simbolización*, v. II, madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 10.

Diez siglos de poesía castellana (ed. Vicente Gaos), Madrid, Alianza Editorial, [3]1983, pp. 58-70.

DOMENCHINA, Juan José, *La corporeidad de lo abstracto*. Madrid, Renacimiento, 1929.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1910-60*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Haikai and haiku (Nippon Gakujustsu Shindolai, ed.), Tokyo, Ueno Park, 1958.

MACHADO, Antonio, *Poesías*, 7 ed. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

—, *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, [3]1982.

MEURAUD, Maryvonne, *L'image vegetale dans la poésia d'Eluard*. París, Lettres Modernes, 1966.

MAURILLO ZAMORA, Roberto. *Antonio Machado. Ensayo sobre su pensamiento filosófico*. San José, Costa Roca, Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1981.

OJEDA, Enrique, *Jorge Carrera Andrade: Introducción al estudio de su vida y de su obra*. New York, Eliseo Torres, 1971.

SAUNDERS, E. Dale, *Buddhism in Japan*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1964.

SUZUKI, D. T., *An Introduction to Zen Buddhism*. New York, Grave Press, Inc., 1964.

TABLADA, José Juan, *Obras I. Poesía*, Ed. Héctor Valdés. México, Centro de Estudios literarios, 1971.

PAZ, Octavio, «La tradición del haiku» *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. p. 237-252.

RODRÍGUEZ, Marta, *El intimismo en Antonio Machado*. Madrid, Gráficas Condor, S. A., 1971.

UEDA, Makoto, *Zeami, Basho, Yeats, Pound*. The Hague, Mouton & Co., 1965.

YAMAGUCHI, Minoru, *The Intuition of Zen and Bergson*. Tokyo, Herder Agency, 1969.