

La Alhambra en Haikus

Autor: Tomás Moreno

Les confieso que no soy experto en arte, tampoco crítico literario, ni entendido en poesía ni en fotografía, aunque sí sea apasionado de ambas manifestaciones del arte y de la belleza. Por eso, titulo estas reflexiones, como simples impresiones de un lector curioso o de un espectador interesado, y, tengo que reconocerlo, poseído por la magia de la Alhambra y de los Cármenes granadinos y seducido por la demostrada sensibilidad y creatividad estéticas de los autores. Tras terminar de leer el libro, que os recomiendo efusivamente, escribí a su autor, mi amigo Francisco Acuyo, unas palabras de felicitación en las que le venía a decir, más o menos, que la lectura de su obra era “una fiesta para la inteligencia poética y al mismo tiempo para la sensibilidad estética”. Reafirmo aquí y ahora, esa original impresión.

Se trata de una obra que conjuga -con singular virtuosismo- la poética fotográfica del paisaje, de la geometría y la arquitectura con la arquitectónica formal de la poesía, por una parte; que unifica -si no explícitamente sí en su trasfondo-, la mística budista-zen japonesa, con la mística islámica sufí y con la mística cristiana, por otra, en una feliz y sincrética síntesis, formal y sensorial y en la que se integran de armónica manera elementos procedentes de distintas concepciones del mundo y de distintas artes.

De la poesía -palabras, sintagmas, imágenes, tropos literarios, símbolos-; de la fotografía -enfoques, perspectivas, líneas, espacios, claroscuros-; de la música -"silencios púrpura", "músicas calladas", murmullos, rumores y sonidos presentidos o adivinados en el agua-; y de la plástica en general -formas, superficies, colores, luces y sombras-.

El texto poemático se enriquece, a su vez, con tropos, imágenes, metáforas, sinécdoques, metonimias, verdaderamente deslumbrantes y con experiencias sinestésicas de múltiples sensaciones: táctiles, auditivas, de movimiento (o cinestésicas), y también de sabores, olores, visiones. Veamos si no algunos ejemplos de ello cuando, por ejemplo, el poeta alude a imágenes y expresiones como "luz

alada", "sombras de plomo", "sol aromático", "sombra que susurra", "silencio gris", "rumor amarillo", "silencio verde violáceo", "sueña el azul" etc.

Además de todo ello, el poeta sabe transmitir al lector una serie de emociones, sentimientos y vivencias, suscitadas sin duda por una contemplación -yo diría que extática o mística- de la belleza tanto de la pura naturaleza, como, sobre todo, de la naturaleza mediada por el artificio humano: la belleza de los Cármenes, en un caso, y la de la Alhambra, en el otro.

Y es que, verdaderamente, el marco, el entorno en el que se inspiran y ofrecen los poemas -como confiesa el autor en su introducción- "es ya de por sí un rasgo peculiar, incluso inusitado, cuyas raíces remiten, por una parte al Islam, por otra, al siglo XIX". Ese marco, ejerce o funciona de catalizador y aglutinante de las distintas atmósferas místicas que impregnan desde siglos sus parajes.

Por una parte, la atmósfera de la mística cristiana y personalista de un San Juan de la Cruz.

Mística del encuentro o unión con el Tu divino, tras experimentar su cenit como "llama de amor

viva".

Por otra, la atmósfera de la mística islámica Sufí, a la manera de la del murciano Abenarabi: una mística de la inmersión del yo en el ser divino: "el sufismo es que Dios te haga morir a ti mismo y vivir en Él", como proclamaba Junayd, un místico sufi de Bagdad, del siglo X [1].

Místicas, ambas, dialógicas, de unión con Dios; que participan del encuentro y la comunión de la criatura con la realidad divina, y en las que nunca se esfuman o disuelven las categorías personales (esposo-esposa; amado-amada, amigo-hermano, padre-hijo) en la inmensidad de un Todo o de un Absoluto Impersonal o Transpersonal.

Y en contraste con esas dos tradiciones místicas, tan similares, tan cercanas y entreveradas en nuestra tradición religiosa y literaria (como lo atestiguan los estudios e investigaciones de Asín Palacios, Massignon, Ritter, Luce López-Baralt o Henri Corbin) [2], la presencia -incoada no ya en el entorno referido, sino en el espíritu de la forma poética empleada- de la Mística budista-zen, una mística monista, impersonal -en la que la relación Yo-Tú es inexistente-. Una mística, pues, no del encuentro amoroso, como la cristiana-islámica, sino de la disolución del yo o del ego, y del vacío transpersonal. Una mística, en fin, anonadante y de la cesación de todo, característica del Oriente [3].

Conjugar todos esos elementos formales y conceptuales tan heterogéneos, a partir de un texto literario y de unas imágenes fotográficas de singular belleza, ya es una proeza estética, de la que son responsables sus autores: Francisco Fernández y Francisco Acuyo o viceversa.

El medio e instrumento formal, decíamos, utilizado por los autores para ello es la palabra y la imagen (fotográfica), el verbo y la plástica, en una feliz y sugestiva síntesis artística. Ambos artistas han sabido percibir, lo mismo que percibían en sus poemas ideográficos los viejos poetas de la tradición china y japonesa.

Y es que en ningún lugar del mundo han estado tan relacionadas la pintura (o la imagen representada plásticamente) y la poesía como en las culturas china y japonesa. Si Aristóteles, y después Horacio, entendían que la palabra poética copia o "pinta" lo real -recordemos la clásica locución latina *ut pictura poesis* ("como la pintura así la poesía")-, debido a la utilización que hace de la mimesis de la Naturaleza, nosotros podemos decir que las bellísimas imágenes fotográficas de Francisco Fernández, que acompañan a los no menos fascinantes haikús de Francisco Acuyo, nos ofrecen el entorno mágico y poético en el que éstos adquieren su climax poemático y su más pleno sentido.

Desgraciadamente, nosotros no estamos acostumbrados a leer imágenes sino tan sólo términos, palabras, sintagmas, frases, enunciados. Diferenciamos ambos ámbitos hasta el punto de que son dos funciones las que activamos frente a ellos: "leemos" la escritura y "contemplamos" la pintura/fotografía.

Para leer un poema chino o japonés deberíamos lograr unificar ambas cosas (algo que Mallarmé intentó decirnos, a su manera)[4]. Pues bien, Francisco Fernández y Francisco Acuyo han sabido hacerlo con una admirable compenetración, hasta el punto en que leemos sus fotografías como poemas y contemplamos sus versos (haikús) como representaciones pictóricas. Han logrado, en fin, fundir -con una alquimia virtuosista- la poesía de la palabra y la poesía de la imagen en una única e integral obra de arte.

La obra se inicia con una sabia y documentadísima Introducción del autor en la que nos informa de la poética que ha inspirado esta obra, de su afinidad con la poesía china y japonesa tradicional, así como de los criterios desde los que ha utilizado libre y heterodoxamente la forma

poética de los haikús. Y continúa con las dos partes fundamentales de las que consta: 1ª, los Haikús de los Cármenes y 2ª los Haikús de la Alhambra.

Les confieso que siempre he sentido una gran admiración por la cultura oriental, singularmente por el budismo, en su orientación zen. Siempre me ha fascinado la poesía clásica china y especialmente la tradición japonesa de los haikús.

Es cierto que los japoneses no se han preocupado nunca por elaborar grandes sistemas teóricos. Si tuviéramos que elegir las notas más características de la cultura japonesa tendríamos que aludir en primer lugar a su capacidad de mimetización, adaptación y asimilación de lo extraño y de lo foráneo que utilizan como materia prima para absorberlo y transformarlo en algo propio y original: es decir para copiarlo o imitarlo, elaborarlo, conservarlo, estilizarlo y difuminarlo, haciéndolos suyos.

Pasó con los sistemas culturales, religiosos y metafísicos orientales (logrando un perfecto sincretismo al enlazar el budismo indio, el taoísmo chino y el confucianismo septentrional); pasó con la jardinería -transformando el naturalismo chino en arte floral-, pasó con la preparación del té convirtiéndolo en todo un rito o una representación litúrgica; también pasó con la escritura, la pintura y la poesía chinas dándoles un sesgo distinto: propio y original. Así como pasó, en fin, con la artesanía de guerra mogol, convirtiéndola en un bello arte ritual del combate y de la lucha, en el pasado; y en el presente, ha pasado igualmente con la tecnología occidental más sofisticada. Los japoneses han sabido, en definitiva, llevar al extremo el viejo principio taoísta de que la victoria no se consigue afirmándose sino cediendo, no resistiéndose sino posponiéndose, plegándose como el junco frente al viento o el huracán. Esto es: debilitándose, desvalorizándose, rebajándose, sometiéndose, aunque sólo sea de manera aparente ("Tao Te King", I, 7. b).

En el comercio -como en el jiu-jitsu- no se vence imponiendo el propio valor o fuerza, sino absorbiendo la fuerza del contrario. Como el Tao, la cultura japonesa "mantiene todas las cosas pero no se adueña de ellas; actúa sobre ellas pero no se apropia de su voluntad; las informa pero no las domina" ("Tao", II, 73, c).

Pero, la nota idiosincrásica que, a mi parecer, destaca sobre todas, la que nos parece más simbólica y enigmática del Japón, es su capacidad, su sensibilidad para naturalizar lo artificial, para objetivar lo subjetivo, para la irrupción de lo natural en un entorno geométrico y ordenado, que se hace patente tanto en el jardín, como en la miniatura o el haiku[5].

Y es que: "Ni antes ni ahora -como escribió Octavio Paz en su ensayo sobre "La tradición del haikú", de Los signos en rotación- el Japón ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías, sino una sensibilidad. Lo contrario de la India: no nos ha enseñado a pensar sino a sentir"[6].

A la reducción a escala visual del jardín o a la depuración del Ikebana (arte decorativo de arreglar las flores) corresponde la depuración y reducción verbal de la poesía japonesa. Los haikús nos aparecen al pronto como una descripción impresionista de sensaciones cotidianas: "Hojas / caídas sobre una roca; / bajo el agua (Jōsō); de acontecimientos sin valor, insignificantes: "Enciendo una vela / con otra vela; / una tarde de otoño" (Buson); o de un significado que se revela a la mirada y que el poema no hace sino inventariar: "¿Una flor caída / volviendo a la rama? / Era una mariposa?" (Moritake); o este otro: "La tormenta ha pasado; / la concha vacía / de un caracol (Sōshi).

¿Cuál es - nos preguntamos- el mecanismo por el que el haiku, lacónico conceptista y económico, alcanza a producir un efecto tan sensible? De igual modo como en el jardín japonés

la reducción de la Naturaleza permitía la visión holística no analítica de su sentido, es aquí el simple desdoblamiento verbal de la experiencia la que dota de figura al sentimiento y posibilita su experiencia como imagen.

Ajenos, tanto los haikus como sus poetas artífices, a nuestros hábitos del silogismo o del simbolismo abstracto, una serie de recursos formales utilizados en ellos -tanto la reducción como el desdoblamiento- les permiten comparecer ante la realidad sin necesidad de comprenderla intelectivamente, es decir, sin hacerla a su/nuestra imagen y semejanza. Con sus tres versos de 5-7-5 pies -señala C. Roy-, sus diecisiete sílabas, su sabia parsimonia de adjetivos, de verbos y adverbios, y su horror de la metáfora, de la “imagen”, el haikú es el camino más corto entre una emoción y su preciso contagio.

Carente, pues, de todo ardid retórico que enfatice la naturaleza de los hechos mismos, el poema se limita a enunciar con la mayor concisión, precisión y austeridad, a reproducir literalmente, el propio acontecimiento psicológico: no hay en él ni una gota más de literatura de cuanta no contenga de suyo la propia psique humana.

Pues bien, Francisco Acuyo parece haber aprendido a la perfección todos estos recursos y artificios formales. Se muestra en sus haikús como un consumado conocedor de la técnica formal y del espíritu de los mismos, aunque, a veces, se muestre también heterodoxo respecto a ellos. Veamos, si no, algunos paradigmáticos ejemplos o muestras de ello: Concretamente en los que seguidamente vamos a leer, se observará y apreciará ya, que el poeta busca la contemplación pura de las cosas sin retóricas que la mediaten y desvirtúen. Sus haikús, por ello, parecen un simple marco para encuadrar un suceso; no son tanto una confidencia del poeta, cuanto un dedo índice que dice ¡Mira!: “El Pino duerme/sobre la brisa un dulce/ sueño celeste” (I); o estos otros: “Del cielo, peces, / por el mar estelar / navegan los cipreses” (I); “Guardián del alma, / por el agua bogando, / el cisne pasa” (I).

A veces se contenta con abrir los ojos y dejarse iluminar por el destello surrealista de la realidad: “Arde en la siesta / el jardín monacal: / la cigarra en su prédica (I); o bien estos otros: “Se oye en la acequia / el rumor amarillo / de la arboleda (I); “Ígnea magnolia / ilumina la tarde / entre la sombra (I).

Otras, el poeta -franciscanamente- transfigura la realidad contemplada fundiendo vida y entorno: “La primavera, / pavo real, un arco/ iris despliega” (I); “El petirrojo / la tarde porta sobre/ su pecho docto” (I).

En ocasiones, la iluminación que sobreviene al poeta ya no es sólo estética o naturalista/panteísta sino sutilmente mística y nos hace evocar el mismo espíritu de San Juan de la Cruz, que paseó por estos lugares y contempló sus noches y atardeceres, envuelto en la música callada y acompañado de la soledad sonora de estos maravillosos parajes: “En el jardín/ de la dicha se quema/ el alhelí” (I); “En el estanque, / la eternidad se mueve / por un instante” (I); “Fuente del alma / que en el silencio ofreces / la música del agua” (I).

Y la mayoría de las veces, se presiente en sus haikús, la Norma de la Naturaleza (el camino del Tao) en la humildad, sencillez y pureza de lo que simplemente sucede sin darnos cuenta, sin forzar nada, dejando que las cosas sean y se desplieguen naturalmente y que el poeta también sin pretender nada, sin obligarnos a nada, nos transmite a través de su precisa descripción/impresión: “Se pinta el pez / en el estanque / con rojo pincel (I) ; “Sobre el peral / el sol muestra amarillo / verde beldad (I).

Frecuentemente, como es preceptivo y habitual en muchos haikús clásicos, nuestro poeta utiliza

lo que los japoneses designan con el nombre de Kireji (palabra cortante), mediante la cual se enfatiza una suerte de corte, cambio o fricción entre dos realidades antitéticas, que nada tienen que ver. Se produce entonces el “choque” entre dos realidades, como entre pedernales, que hará brotar una chispa, una iluminación súbita e inesperada (el satori): Áspera higuera / en la noche espectral, / peripatética”;

“Sobre la dalia / un instante medita, / quieta, la rana” (I); “El boj, compacto, / con prieta geometría / ordena el caos” (I); “Casta la juncia, / estremece una brisa / del talle, lúbrica” (I). Se caracterizan estos Haikús de la 1ª Parte, Haikús de los Cármenes (Cármén de los Mártires y Cármén de la Fundación Rodríguez Acosta), que hasta ahora hemos evocado, por sus explícitas referencias a la naturaleza, a los seres vivos Vegetales (pinos, cipreses, juncias, helechos, arboledas, magnolias, bambúes, washintonias, rosas, alhelíes, adelfas, claveles, lirios, tulipanes, perales, tomillo, higueras) y Animales (ánades, cigarras, libélulas, cisnes, pavos reales, lagartos, petirrojos, peces, ranas)[7].

Así como por la presencia de los cuatro elementos o raíces primordiales: el Agua (mediante sus reiteradas alusiones y referencias a albercas, estanques, acequias, lagos, fuentes); el Aire (a través de expresiones como “aromas de azahar”, “el aire efímero”, “gélidas brisas” o “brisas que estremecen”; el Fuego (representado por “ígneas magnolias”, o imágenes como “arde en el agua”; y la Tierra como

“fértil jardín” omnipresente, sostén nutricional de todos ellos).

Sería interesante, si tuviéramos tiempo y sabiduría para ello, analizar todos esos símbolos e imágenes que Francisco Acuyo va desplegando a lo largo del libro, a la luz de las categorías hermenéuticas elaboradas por Gastón Bachelard[8], en libros como *Psicoanálisis del fuego*, *La poética del espacio* o *El aire y los sueños*, o por Gilbert Durand en su magna obra *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*[9].

Bástenos, por ahora, con indicar que nuestro poeta combina con destreza y oportunidad símbolos luminosos o purificadores (como el fuego, el sol, el aire, el agua, el azul, el dorado o el blanco) con otros símbolos cthonico-lunares (cigarra, ranas, lagartos), en la terminología acuñada por Gilbert Durand; o con símbolos e imágenes impregnadas, en expresión de Bachelard, de un psiquismo ascensional y vertical (árboles, pájaros, ángeles, alas). Dejémoslo para otra ocasión.

En los poemas o haikús de la segunda parte, por el contrario, nos encontramos ante el puro artificio de una cultura mágica, que diría Spengler[10], como la islámica, en la que -en ausencia de referentes vivos, de mimesis o imitación figurativa de la naturaleza o de la vida animal o humana- en su lugar dominan los referentes geométrico-arquitectónicos (muros, arcos, columnas, frisos, lobulados rosetones, mocárabes, atauriques, cenefas, trenzados capiteles, aleros, cúpulas, arquerías etc.) y elementos decorativos vegetales: “Trenzados y ápices / dialogan entre signos / y vegetales” (II); “El ajimez / en dos mundos proyecta, / un solo ser” (II)

E incluso toda una poética pétreo y simétrica incrustada en sus muros: “Áulicos versos / en el patio su canto/ trazan simétricos” (II); “Versos del trono / en colores inscritos / pintan el cosmos” (II).

Pero se trata de una escenografía iconográfica vegetal y arquitectónica animada y vivificada por el poeta, mediante imágenes asombrosas y sugestivas, en la que “las fuentes murmuran versos”, “los arcos fingien”, “los mirtos colorean sus corolas”, “hablan las estrellas”, “las luces y las sombras susurran”, “el silencio se escucha”, “el horizonte pregunta”, “las fuentes responden”, “arde el crepúsculo”, y en la que las estancias de la Alhambra aparecen como un microcosmos

que refleja el macrocosmos de la bóveda estrellada celeste: “Con ocho puntas/ se inscribe el universo/ sobre la cúpula” (II); “Sobre la cúpula / arde el agua estelar / arquitectura” (II). Y todo ello presidido, más allá del tiempo, de las sombras, de los silencios, por una oración de alabanza al Único Dios: “En los cimacios: / loor a dios. Al silencio / murmura el diablo (II). Mientras enigmáticos ángeles "que diseñan tabernáculos" en el "rectángulo del patio" y otros ángeles silentes: "ángeles de la aurora" y "ángeles de la tarde" baten sus alas doradas sobre las salas del fascinante palacio nazari.

Notas:

- [1] Sobre la mística sufi, véase: Martin Lings, "¿Qué es el sufismo?", Taurus ediciones, Madrid, 1981; sobre Abenarabi y las relaciones entre la mística islámica y cristiana, la clásica obra de Miguel Asín Palacios, "El Islam cristianizado", Libros Hiperión, Madrid, 1982.
- [2] Al respecto véase: Luce López-Baralt, "Adiós a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante", Trotta, Madrid, 1998.
- [3] Sobre los rasgos característicos de la mística oriental en general véanse: J. López-Gay, "La mística del Budismo", B. A. C., Madrid, 1974; Ana María Shlüter Rodés y José Ignacio González Faus, "Mística oriental y mística cristiana", Cuadernos FyS, Sal Terrae, Cantabria, 1998; José Ignacio González Faus, "Unicidad de Dios, pluralidad de místicas", Cuadernos CJ, Barcelona, 2012.
- [4] Cfr. Francois Cheng, "La Escritura Poética China", Pre-Textos, Valencia, 2007. Así como la bella y lúcida reseña de esta obra por Chantal Maillard, "Pintar el Poema", El País, 20 de octubre de 2007.
- [5] Cfr. X. Rubert de Ventós, "De la Modernidad. Ensayo de Filosofía Crítica", Península, Barcelona, 1980, pp. 271-283.
- [6] Octavio Paz, "Los signos en rotación y otros ensayos", Alianza Editorial, Madrid, 1971, pp. 235-250. Con el gran poeta y eminente humanista mexicano, Octavio Paz, coincide la gran antropóloga cultural Ruth Benedict, autora de uno de los libros más célebres sobre la tradición cultural nipona, "El Crisantemo y la Espada. Patrones de la cultura japonesa", en el que el culto simultáneo de la estética (el crisantemo) y de la guerra (la espada) constituiría antitética o paradójicamente el estilo tradicional de vida japonés. Pero ámbos, sin embargo, participarían de una especial sensibilidad artística, ya que también la guerra, la lucha o el combate tendrían en esa cultura una evidente connotación estética. Sobre el pensamiento japonés en general véase, Hitoshi Oshima, "La estructura del pensamiento japonés", UA ediciones, Madrid, 2006.
- [7] Curiosamente vegetales (flores, árboles, bambúes) y pájaros también dominan el género pictórico japonés tradicional (Kwachó). La estética taoísta y la pintura japonesa -que tanto influyeran por otra parte en la pintura finisecular europea del XIX y sobre todo en el pintor holandés Vincent Van Gogh- se reflejan así también en el libro de Francisco Acuyo y Francisco Fernández.
- [8] Vid. Gaston Bachelard, "La Poética del Espacio", Breviario F. C. E., México, 1965; "El aire y los sueños", Breviario F. C. E. México, 1980 y Psicoanálisis del Fuego, Alianza Editorial, Madrid, 1966.
- [9] Vid. Gilbert Durand, "Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario", Taurus, Madrid, 1981.
- [10] Cfr. Oswald Spengler, "La Decadencia de Occidente" Espasa-Calpe, Madrid, 1976.