

## Antonio Machado y la tradición del haikú

Armando López Castro\*

El poema breve, escribió Poe, es el determinante de la modernidad. Las formas breves más conocidas en las literaturas occidentales, la sentencia, el aforismo, el epigrama, el fragmento, tienen siempre algo que ver con una actitud reflexiva de la experiencia interior, mientras en las orientales el tanka y el haikú ofrecen una percepción directa de los fenómenos sin ninguna dimensión metafísica. Fue esta experiencia del ser del mundo, basada en el budismo Zen, que más que una filosofía es una actitud vital que tiene su fundamento en la vivencia del instante, la que atrajo la atención de los autores occidentales por los géneros literarios japoneses desde finales del siglo XIX, sobre todo por el haikú, que en Japón alcanza su punto culminante en los siglos XVII y XVIII, y cuyos rasgos de concreción, situación única y simultaneidad, además de la estructura tripartita con esquema métrico (17 sílabas: 5/7/5), y de los recursos expresivos de brevedad y sugerencia, crearon una fascinación en los lectores, permitiéndoles una libertad para insertar estos objetos en relaciones más amplias. De los dos canales más importantes de difusión del haikú, el de los impresionistas franceses, representados sobre todo por Pierre Loti y Judith Gautier, que publica la antología de *Poèmes de la libellule* (1884), serie de poemas japoneses traducidos al francés, y el de los imaginistas angloamericanos, a los que pertenecen Ezra Pound y Williams Carlos Williams, fue sin duda el primero el más utilizado por nuestros modernistas. A partir de 1900, autores como Gómez Carrillo, Díez-Canedo y los hermanos Machado mostraron su predilección por el haikú, especialmente el primero, corresponsal de *El Liberal* en París y director de *El Nuevo Mercurio*, donde publicó el artículo “El sentimiento poético japonés”, en el que compara el haikú con los cantares populares españoles, señalando que lo que le interesa al poeta japonés es “sugerir o evocar mucho con pocas palabras”, rasgos acordes con lo que va a ser la poética machadiana. El

---

\* Universidad de León.

hecho de que Gómez Carrillo aparezca en París con Antonio Machado en 1889, y más tarde en la primavera de 1902, da a entender que la lectura y asimilación que Machado hace de los poemas japoneses, debido a su semejanza con los cantares tradicionales andaluces, es anterior a la composición de las primeras *Soledades* (1899-1902)<sup>1</sup>.

Antes de empezar con la indagación lineal del haikú en la poesía de Machado, conviene recordar los resortes íntimos de una poética distante y ajena a nuestra tradición. Dentro del rigor compositivo oriental, donde la busca más difícil es siempre la de la simplicidad, habría que tener en cuenta algunos ejemplos notables de esta pobreza sobreabundante, donde lo voluntario siempre estorba y ha de ir lentamente anonadándose. Históricamente, el haikú surge al final de la época Muromachi (1393-1573), en las obras de dos sacerdotes, uno budista, Yamasaki Sookan (1465-1553), y el otro sintoísta, Arakida Moritake (1473-1549). Durante esta primera etapa de aprendizaje, el haikú se reduce a un brillante juego de ingenio en el que falta la naturaleza profunda de las cosas. Muestra de esa poesía ingeniosa es el siguiente haikú de Moritake:

Flores caídas  
retornan a la rama.  
¡Es una mariposa!

La vuelta de la flor caída a la rama en forma de mariposa es una manera de vivificar lo que está muerto. A ella aludirá Juan José Tablada en su haikú *Mariposa nocturna* (“Devuelve a la desnuda rama, / nocturna mariposa, / las hojas secas de tus alas”). La mariposa como símbolo del renacimiento tiene aquí el valor de una transformación progresiva, pues lleva de la separación a la unidad.

Con Matsuo Bashoo (1644-1694), el haikú alcanza su madurez poética, convirtiéndose en expresión del *satori* o iluminación, que es una contemplación del ser, y aspirando a abarcar la totalidad del momento, con lo cual queda excluido de cualquier tipo de reflexión (“Haikú es simplemente lo que está ocurriendo en este sitio, en este momento”, dice Bashoo). Debido a su sencillez y falta de retórica, el haikú se libera de los límites del lenguaje para señalar la desnudez del silencio. Así lo vemos en uno de los más conocidos:

---

1. Respecto a la recepción del haikú en España, conviene destacar los estudios de P. Aullón de Haro (1985): *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Madrid, Playor; y O. Paz (1983): “La tradición del haikú”, en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, pp. 237-252. Por lo que se refiere a la confusión terminológica del término *haiku*, que nos ha llegado por vía francesa y anglosajona, véase el estudio de D. Keene (1956): *La literatura japonesa*, México, FCE, p. 8. Sobre el haikú, su técnica y sus fuentes espirituales, véase la obra que, en cuatro volúmenes, ha dedicado R.H. Blyth (1951): al tema *Haiku*, Tokyo, Hokuseido.

Un viejo estanque;  
al zambullirse una rana,  
ruido de agua.

Este haikú, compuesto en 1686, muestra un agudo contraste entre la composición inconsciente de los dos últimos versos y la madura deliberación del primero (“Este es mi poema de despedida, puesto que he hecho mi propio estilo con este verso. Desde entonces he hecho miles de versos, todos con esta actitud”, dice el poeta poco antes de morir), entre la tranquilidad del viejo estanque durante el otoño y el ruido fugaz de la rana que rompe esa tranquilidad en la estación primaveral, entre el cambio y la permanencia. La imagen visual, el ruido del agua salpicando, para captar el momento de la verdad, hace de este haikú uno de los mejores ejemplos de iluminación<sup>2</sup>.

Después de Bashoo, el haikú experimentó cierta decadencia, hasta que, a mediados del siglo XVIII, dos grandes renovadores, Yosa Buson (1716-1783), con su impresionismo formal, y Kobayashi Issa (1763-1828), con su compasión por lo diminuto, le devuelven su antiguo esplendor. A esta misma época pertenece Oshima Ryata (1718-1787), sucesor de Bashoo, que nos ha dejado este admirable haikú:

No hablan palabra  
el anfitrión, el huésped  
y el crisantemo.

La invitación al silencio, que es una suspensión del ánimo, revela que no hay oposición entre silencio y palabra, sino que los dos elementos tienen que estar presentes en la composición poética. Además, el crisantemo (*kiku*) evoca por homofonía la palabra *kiku-ri* (audición de la verdad), con lo que se convierte en mediador entre el cielo y la tierra, en símbolo de totalidad, condición a la que aspira el silencio.

Después de un contacto inicial con la tradición folklórica y de su relación con el movimiento simbolista de finales del siglo XIX, dentro del cual comienza a formarse su lírica, Antonio Machado experimentó la revelación de lo que hasta entonces había venido buscando: la integración de los cantares tradicionales andaluces con las nuevas formas de vanguardia, entre ellas los poemas japoneses, que le permitían sugerir o evocar mucho con pocas palabras. Como es sabido, la etapa modernista de Machado, la anterior a 1907, corresponde a un momento de formación donde el poeta intenta encontrar una forma expresiva adecuada a su interioridad. La voluntad de de-

2. Sobre el parentesco interno que el Budismo Zen tiene con estructuras del pensamiento cristiano, véase el estudio de D.T. Suzuki (1975): *Budismo Zen*, Bilbao, Mensajero. En cuanto a las interpretaciones de este famoso haikú, tengo en cuenta el estudio de F. Rodríguez-Izquierdo (1972): *El haiku japonés*, Madrid, Fundación Juan March / Guadarrama, pp. 77-81; y la traducción que O. Paz hace de Matsuo Bashoo (1981): *Sendas de Oku*, Barcelona, Seix Barral. Respecto a la resonancia de este haikú en la literatura española de la época, véase el artículo de E.S. Speratti Piñero (enero-marzo 1958): “Valle-Inclán y un Hai-ku de Basho”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año XII, n. 1, pp. 60-61.

puración de los poemas y el afán de selección de los mismos, pues algunos de los poemas de *Soledades* (1903) no aparecen en *Soledades, galerías. Otros poemas* (1907) ni en *Poesías completas* (1917), revelan no sólo un alejamiento del modernismo más superficial y brillante, confirmado por el prólogo de las *Obras completas* de 1917 (“Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo diálogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento”), donde se percibe un modernismo contagiado de intimismo, sino también el desplazamiento hacia una meditación sobre la existencia cotidiana, un diálogo íntimo con las cosas, donde el primado del sentimiento revela el fracaso de la razón. En su deseo de dejarse guiar por la luz del corazón, Machado parece despreciar lo exterior para alcanzar la verdad íntima. También Bashoo habla de que hay que seguir “la naturalidad que procede del corazón”, de modo que esta emoción compartida se hace vislumbre de totalidad<sup>3</sup>.

En la adaptación del haikú al cantar tradicional andaluz, Machado prescinde del exotismo oriental e incorpora la brevedad sentenciosa de la copla popular, tan próxima a la reticencia japonesa, procurando evitar la acumulación verbal y haciendo hablar a la soledad humana en la propia soledad de las palabras. El hecho de combinar dos tradiciones distintas, pues la seguidilla se nutre de la tradición folklórica y el haikú posee una estética refinada, hace que las posibilidades de combinación sean múltiples, desde la simple glosa del cantar japonés hasta la asimilación de la imagen deslumbrante, pasando por la estructura interna dual y el final de obra abierta, de modo que, en ese proceso de adaptación, resulta a veces difícil deslindar lo que es simple material de acarreo de lo que es pura invención. Por eso aquí, debido a los límites de este ensayo, nos detendremos tan sólo en aquellos poemas machadianos que ofrecen una mayor proximidad con el modelo oriental. Comenzando por la segunda edición de *Soledades* (1907), y en concreto por la parte adicionada respecto a la de 1903, encontramos ya esta sorprendente analogía

<p>Silencio. El canto de la cigarra taladra la roca.</p>	<p>Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera de la cigarra cantora, el monorritmo jovial, entre metal y madera que es la canción estival.</p>
--	---

3. El intimismo de Machado, que encuentra su expresión en la adecuación entre la sencillez de la palabra y la profundidad de la vivencia poética, ha sido estudiado por M. Rodríguez (1998): *El intimismo en Antonio Machado*, Madrid, Visor. En cuanto al trabajo del corazón, que es pensamiento imaginativo, véase el ensayo de J. Hillman (1999): *El pensamiento del corazón*, Madrid, Siruela. El misterio del haikú se enmarca en el centro del corazón, con una luz tamizada que viene de su interior.

En el haikú de Bashoo, cuyas circunstancias él mismo explica (“El bello lugar estaba en silencio y calma; mi corazón se hallaba reposado. Yo era consciente sólo de esto”), lo eterno y lo fugaz están captados en una sola dimensión acústica (“penetra”), forma de presente que, al ser común con el infinitivo en la lengua japonesa, se reviste de impersonalidad. El silencio que abre el poema, y que a la vez lo nutre, nos libera de lo obvio (“El canto de la cigarra”), remitiéndonos a lo que le falta a la palabra, a su resto disonante. Por el contrario, el fragmento de Machado, al aparecer inserto dentro del fondo melancólico del poema XIII, pierde su entidad autónoma en beneficio de la triste meditación que siente el hablante. Además, la sensación de monotonía del canto de la cigarra, visible en los sintagmas “sempiterna tijera”, “monorritmo jovial”, “metal y madera”, contribuye a un efecto de redundancia, corroborado por “la canción estival”, pues “cigarra” connota ya verano. Frente a la excedencia verbal del canto de la cigarra y su monótono discurrir, el haikú de Bashoo deja ver, en su concisión esencial, la simplicidad del silencio extremo<sup>4</sup>.

En la cultura vienesa de comienzos del siglo XX, la vía zen es objeto de nostalgia, de superación del nihilismo, de reflexión sobre el lenguaje. Desde que el agotamiento de los lenguajes quedó fijado en la *Carta de Lord Chandos* (1902), de Hugo von Hofmannsthal, la escritura aparece necesariamente envuelta por lo indecible. En una anotación de 1931, Wittgenstein escribe: “Lo inefable (aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar) proporciona quizás el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar”. Este fondo de lo no dicho, en el cual se inscriben los fragmentos del *Tractatus* y los *Lieder* de Mahler, Berg y Webern, donde los textos chinos cumplen una función esencial, es un mundo abierto, en expansión, que se trasciende en la dimensión de lo posible. Esta intuición de lo inacabado, en que la experiencia es superior al pensamiento y a la palabra, deja ver el fondo de silencio que lo constituye. La relación entre palabra y silencio, así como entre dibujo y vacío o entre sonido y pausa, es comparable a la espera sin intención de la poesía zen. La atracción que los poetas europeos de estos años sintieron por la brevedad y sencillez del haikú responde al objetivo de disminuir la intención para percibir la totalidad del momento. En la composición del haikú, el fondo silencioso de cada palabra, las pausas que las distinguen, el vacío desde el que se expresan, cuentan más que su efímera singularidad, por eso la voz ha de quedar limpia, si intención, tensa hacia lo imposible. Algo de esta indeterminable ausencia, de su ruptura en el lenguaje, ha quedado en este ingenioso haikú, glosado más tarde por Machado:

---

4. El silencio extremo o primordial alude a una ausencia originaria, que impide al hombre sentirse totalizado. Sobre él ha hablado S. Kovadloff (1993): en su estudio, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores. También Fernando R. de la Flor (1997): enmarca el haikú en la llamada “retórica del silencio”, en *Biblioclismo. Por una práctica de la lecto-escritura*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 159-167. En cuanto a la comparación entre ambos poemas, tengo en cuenta el artículo de Ricardo de la Fuente Ballesteros (1990): “El haiku en Antonio Machado”, en *Antonio Machado, hoy*, Sevilla, Alfar, vol. II, pp. 393-403.

*Sokán*

Luna de estío:  
si le pones un mango  
¡un abanico!

*Revon*

A la lune, un manche  
Si l'on appliquait, le bel  
Eventail!

*Machado*

A una japonesa  
le dijo Sokán:  
con la blanca luna  
te abanicarás,  
con la blanca luna,  
a orillas del mar.

El poema de Machado pertenece a *Nuevas canciones* (1924), libro que, si bien no comporta ningún cambio abrupto respecto a *Campos de Castilla*, sí se decanta claramente por el poema breve, por la forma de la canción popular, donde la voz irrumpe en busca de su originaria presencia. Esta es la razón por la que tanto el poema de Sokán como la versión de Revon parecen más desnudos que la composición machadiana, pues en ésta interviene la reiteración paralelística de la canción tradicional (“con la blanca luna”). Lo importante en los tres poemas, más allá de esencializaciones o redundancias, es la irrupción de la voz, su presencia en el poema, que le proporciona el medio para manifestarse. Al añadir el metro de los cantares andaluces al esquema silábico del haikú japonés, lo que hace Machado es incorporar una sensibilidad culta, refinada, al mundo de la tradición folklórica, ajeno al exotismo oriental. De esta manera, la experiencia del haikú, que en su brevedad ayuda a enraizar con la tradición popular, responde a la necesidad de integrar dos formas autónomas en una síntesis superior. En ambos casos, debido a la tensión de su discurso, el haikú y la copla popular se articulan en el límite del lenguaje, en el ámbito de lo posible<sup>5</sup>.

A veces la imitación no es tan directa, pero la realidad última a la que apunta el lenguaje es la misma. Tal sucede con estos dos poemas:

Un relámpago	¡Sólo tu figura,
y el grito de la garza,	como una centella blanca,
hondo en lo oscuro.	en mi noche oscura!

Bashoo decía que un buen haikú debe revelar sólo el setenta u ochenta por ciento del objeto, y si todavía revela menos será inmortal. En general, supone un encuentro de dos realidades distintas, por eso se presenta como una aventura que va de lo cotidiano a lo fantástico. La asociación simbólica de lo superior (“relámpago”) y lo inferior (“garza”) en la noche fecundante revela la fusión de dos realidades distintas,

5. Para la búsqueda de la vena popular en el período de *Nuevas canciones* (1917-1930), que remite la escritura de Machado a la concisión del haikú, véase el ensayo de Luis Antonio de Villena (abril-septiembre 1973): “Del *haiku*, sus seducciones y tres poetas de lengua española”, en *Problema*, IV, 1-2, pp. 143-174. En cuanto a la reminiscencia del haikú de Sokán en la poesía de Machado, a través de la versión de Revon, ya fue apuntada por E. Díez-Canedo en su artículo, “Antonio Machado, poeta japonés”, publicado en *El Sol* (Madrid, 20 de junio de 1924), y recogido en *Antonio Machado*, edición de R. Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 1973, pp. 301-363.

la vida y la muerte, en el instante del poema. En el poema de Machado, que figura como una de las “Canciones a Guiomar” dentro del *Cancionero apócrifo* (1928-1936) y llega a ser un buen haikú a pesar del término expreso de la comparación, todo es más personal y la marca subjetiva de la exclamación apunta a una experiencia erótica poéticamente evocada. En ambos poemas, la irrupción súbita del “relámpago” y la “centella” alude al poema como lugar de la fulgurante aparición de la palabra, a la inminencia de su repentina aparición<sup>6</sup>.

La visión intuitiva del haikú, próxima a la técnica impresionista del simbolismo europeo, sirvió a Machado, en un momento de juegos vanguardistas, para fundir dos sensibilidades distintas, la poesía japonesa y el cantar andaluz, tarea en la que le había precedido Bécquer, al articular en sus *Rimas* la copla popular andaluza con el *lied* germánico. Los tres ejemplos machadianos no sólo muestran una lectura de los poemas japoneses en antologías francesas, pues durante esos años el poeta sevillano estaba preparando sus oposiciones a cátedra de francés, sino también su fidelidad al espíritu del haikú a lo largo de su trayectoria poética. Dicha fidelidad es la que nos lleva a establecer una *poética* del haikú a partir de unos rasgos específicos, que permiten comprobar si nos hallamos o no ante esa “estética de lo incompleto”, de lo indeterminado, aunque resulte difícil detectar su procedencia. Podríamos reducirlos a cuatro:

- 1) *Instantaneidad*. El haikú aspira a captar el momento, el aquí y el ahora (“Haikú es simplemente lo que está ocurriendo en este sitio, en este momento”, dice Bashoo), y utiliza el instante para alcanzar la eternidad.
- 2) *Apertura*. Gracias a su brevedad, el haikú está dotado de un gran poder de sugerencia, que invita a que el lector lo complete.
- 3) *Dualidad*. En su estructura, el haikú consta de dos partes: Descripción en los dos primeros versos y suspensión en el tercero, que se distingue de los anteriores por la fuerte pausa o palabra cortante (*kireji*).
- 4) *Concentración*. En su desnudez, el haikú aspira a expresar lo inexpresable, de ahí que se muestre como una poesía libre de artificios retóricos, predominando el estilo nominal, pero llena de sensaciones.

Teniendo en cuenta que, en su brevedad constitutiva, el haikú se construye en torno a la evocación de estados de ánimo y que el lenguaje emerge en él con absoluta claridad, sería posible aislar ciertos poemas machadianos, en que la palabra, a la vez vaga y precisa, tiende a hacer presente lo no dicho y se distingue por su modo insinuante de decir. Un primer ejemplo lo encontramos en la parte añadida de *Soledades* (1907), donde aparece el siguiente poema sin título:

---

6. El instante poético a que se reduce el haikú tiene mucho que ver con la situación de inminencia que define lo poético, donde lo que va a manifestarse se percibe antes que su propia manifestación. A esta manifestación del poema como enigma, como objeto irradiante, alude A. Sánchez Robayna (1996): *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, Madrid, FCE. En cuanto a la inmediatez del haikú, que aspira a captar lo eterno en el instante poético, disolviendo los límites entre el sujeto y el objeto, véase el artículo de Ana M<sup>a</sup> Pérez Cañamares (marzo 2001): “Una pura actualidad del siempre: el haiku”, *Babab*, n. 7, pp. 1-11.

¡De amarillo calabaza,  
en el azul, cómo sube  
la luna sobre la palza!

Este poema, que recuerda uno de los últimos haikús de Shiki (1867-1902) antes de morir, se basa en la técnica impresionista, que sugiere estados de ánimo sin manifestarlos de forma expresa. La división del poema en dos mitades a partir de la pausa del segundo verso, una primera pictórica (“amarillo calabaza”) y una segunda simbólica (“la luna”), permite asociar sintácticamente ambos símbolos dentro de un mismo proceso fecundante, lo cual viene subrayado gráficamente por la exclamación. Lo solar y lo femenino, lo activo y lo pasivo, se funden en el azul, expresión de lo absoluto ya desde Novalis.

El segundo ejemplo aparece en la sección “Apunte de sierra”, no incluida en la primera edición de *Campos de Castilla* (1912), en donde paisaje y sentimiento son una misma cosa, según comenta Azorín, sino en la de 1917, en la que encontramos un tipo de poesía aforística, epigramática, donde el sentimiento tiende a alcanzar la verdad del pensamiento. De esta serie de haikús enlazados, que se graban en la mente del lector por su sobriedad, podríamos destacar esta breve estampa, producto de una experiencia profundizada:

¡A la luna clara,  
Guadarrama pule  
las uñas de piedra!

En el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917), al intentar hacer un balance de su aventura poética, escribe Machado: “Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí mismo sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece”. En este poema se ha superado ya todo solipsismo, que es la dimensión negativa del idealismo subjetivista, y lo que se describe es una impresión paisajística de afuera hacia adentro, desde la conciencia que lo envuelve todo y en donde la representación parece realidad. Bajo el claro de luna, de raíz romántica, la realidad ensancha sus límites y la unión de imágenes dispares reduce el poema, como en el haikú, a una exclamación, a un suspiro, a un dolor hecho piedra, que permanece fijado para siempre en la forma verbal (“pule”). Se trata de un poema llevado al límite: a la evocación de un paisaje fijado en la memoria en el que se deja ver un peculiar estado de alma. Un dentro suyo que, en su imaginación, parece esconder una esperanza de amor que el viajero siempre lleva consigo<sup>7</sup>.

---

7. En las dos últimas series de poemas con que se cierra *Campos de Castilla* (1912), así como en los poemas incorporados en la edición de 1917, encontramos ya un tipo de poesía distinto, aforística, epigramática,



El tercer ejemplo lo hallamos dentro de la serie “Canciones”, de *Nuevas canciones*, que es donde se da una mayor coincidencia entre la tradición del haikú y la poesía popular española. Es precisamente dentro de esta fusión como hay que entender el siguiente cantar:

Junto al agua negra.  
Olor de jazmines.  
Noche malagueña.

La maestría expresiva de esta *soleá*, ya advertida por Cernuda, consiste en capturar una sensación de recuerdo imperecedero. El corte o enfrentamiento entre los dos primeros versos y el tercero, entre el contenido simbólico y el marco andaluz, esconde la unidad profunda de la imaginación creadora, que trata siempre de sobrepasar la realidad. En función de la imagen dominante (“el agua *negra*”), que representa la ensoñación de la muerte, hay que entender la asociación simbólica de lo inmortal (“mar”) y lo efímero (“jazmines”), dentro de un ambiente geográfico preciso (“malagueña”). Aquí, en el instante poético, el agua nocturna de la inmensidad marina materializa el recuerdo de una infancia lejana, irremediabilmente perdida. ¿Acaso no puede el deseo encarnarse en un perfume, en un sonido?

Por último, entre las poesías de la guerra, publicadas en periódicos o revistas desde octubre de 1936 a octubre de 1937 y que no hay que separar de los escritos en prosa durante esos años, encontramos una seguidilla, que expresa el dolor de la separación amorosa:

En aquella piedra...  
(¡tierras de la luna!)  
¿nadie lo recuerda?

La guerra ha introducido un corte entre el pasado y el presente, el recuerdo y la evocación. El hablante quiere hacer partícipe al lector de ese recuerdo, por eso introduce su punto de vista mediante la ruptura lingüística del paréntesis, matizado además con la marca subjetiva de la exclamación, “(¡tierras de la luna!)”, complicidad a la que contribuye tanto la insólita alianza de la dureza de la piedra y la ensoñación de la luna como la respuesta afirmativa de la interrogación retórica (“¿nadie lo recuerda?”), todo ello dentro de un contexto de gran sugerencia, según revelan los puntos

---

menos sentimental y más condensada. A ella han aludido R. Gullón en su estudio *Una poética para Antonio Machado* (Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 226-284); y G. Sobejano (1976): “La verdad en la poesía de Antonio Machado: de la rima al proverbio”, en *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, Spring, vol. 4, n. 1, pp. 47-73. En cuanto a la relación de la forma breve con la tradición del haikú, véase el ensayo de X. Rabassó (1989): “Antonio Machado, entre la tradición del haikú y el vitalismo lírico de su poesía breve”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed.), A. Vilanova, Barcelona, PPU, vol. III, pp. 201-209.

suspensivos. Machado torna aquí real lo imaginario, expresando de modo transparente la continua transmutación poética de amor y muerte<sup>8</sup>.

La relación de Machado con el haikú japonés habría que inscribirla dentro de un contexto más amplio, el de la filosofía oriental, que empezó a entrar en el pensamiento español a través del modernismo. La preferencia por el pensamiento oriental en un momento de desorientación en la Europa moderna, puesta de relieve en el *Juan de Mairena* (“Yo os enseño, o pretendo enseñaros, oh amigos queridos, el amor a la filosofía de los antiguos griegos, hombres de agilidad mental ya desusada, y el respeto a la filosofía oriental, mucho más honda que la nuestra y de mucho más largo radio metafísico”, señala el profesor apócrifo), obedece al deseo de hallar un mundo más equilibrado. Bastaría un tema tan persistente como el del eterno retorno, entre otros muchos posibles, asimilado por Nietzsche y Schopenhauer, y al que se sintieron tan próximos Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* y Baroja en *El árbol de la ciencia*, para darnos cuenta de lo arraigado que está dicho concepto en la poesía de Machado. Aparece ya en el poema “La noria”, de *Soledades*, donde “la eterna rueda” del renacer, antiguo símbolo oriental, expresa la idea de transmigración de las almas (“De acuerdo con el espíritu del Oriente, la sucesión de nacimientos y de muertes se ve como una eterna rueda que sigue rodando sin fin”, escribe C. Jung en sus *Memorias*). Y llega hasta las poesías de madurez, donde el anterior pesimismo da paso a la esperanza de resurrección, según vemos en los versos finales del poema CXXV de *Campos de Castilla* (“Un día *tornarán*, con luz del fondo unguidos, / los cuerpos virginales a la orilla vieja”), en los que Machado expresa su fe en el renacimiento de su esposa. Tal movimiento de renovación se halla implícito en el símbolo de la luna, reiterado en el haikú y en la poesía de Machado, que crece y mengua de una manera cíclica. En el fondo, lo que subyace, bajo las formas del pensamiento oriental, es una percepción de la realidad, que se encuentra más allá del alcance del pensamiento dualista. Frente al pensamiento occidental, que pone énfasis en la apropiación y el dualismo, el oriental elude la razón y capta la realidad mediante la intuición. En esto consiste el *satori*, y su reflejo en el haikú, en un conocimiento intuitivo de la realidad<sup>9</sup>.

El movimiento hacia la visión de un mundo integrado se traduce en una poética del desasimiento, que hace de la simplicidad su más bella expresión. El vacío del po-

---

8. Las poesías escritas por Machado a partir del 18 de julio de 1936 se recogieron íntegramente por primera vez en el libro de Aurora de Albornoz, *Poesías de guerra de Antonio Machado* (San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asomante, 1961). Sobre la interpretación de estos poemas pueden verse, entre otros, los estudios de B. Sesé (1980): *Antonio Machado (1875-1939)*, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 843-873; y de A. Sánchez Barbudo (1981): *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen, 4ª ed., pp. 448-467.

9. Para los dos modelos de estetización del mundo, el oriental totalizador y el occidental diferenciador, véase el estudio de Ch. Maillard (1998): *La razón estética*, Barcelona, Laertes. En esta misma línea se mueve el de L. Racionero (1993): *Oriente y Occidente*, Barcelona, Anagrama. En cuanto a la simpatía de Machado por la filosofía oriental, que sin duda aprendió de sus maestros de la Institución Libre de Enseñanza, ya señalada por R. Gullón en su artículo, “Ideología del modernismo” (*Ínsula*, 211, p. 1), véase el trabajo de Armand F. Baker (1985): *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado*, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 93-114.

ema se corresponde con el blanco de la pintura, el blanco o el centro del color, de modo que el silencio del lienzo en blanco, que precede a toda creación, se convierte en la absoluta inminencia del decir. Estética de la retracción y de la brevedad extremas, tan presente en la música de Webern o en la poesía de Celan, que rechaza los excedentes verbales y nos remite a la absoluta interioridad de la palabra, donde el lenguaje queda en suspenso (En *El imperio de los signos*, señala Barthes que la finalidad del haikú es “suspender el lenguaje”). En el haikú todo tiene una tonalidad sobria, simple, desde el motivo central hasta la expresión. Hay que saborear este lenguaje en profundidad, porque, bajo la sencillez de las expresiones, se intuye una conciencia de la realidad total y extrema como superación de lo relativo. En realidad, el enigma que propone el haikú es demasiado inquietante para no interrogarlo. El haikú debe ser oscuro y guardar la realidad con todo su misterio, como si tuviera siempre la capacidad de sorprender al lector con una inesperada revelación. El reino blanco, silencioso, del haikú no necesita fronteras y en él aparece el lenguaje confundido con el infinito potencial de sus formas. De repente, durante un instante, se ha producido un encuentro y el deseo crea sólo hacia dentro del recuerdo

Sólo suena el río  
al fondo del valle,  
bajo el alto Espino.

Este cantar de *Nuevas canciones* habla de un viaje al pasado, de la memoria de un sueño de amor que el agua arrastra. El río, con su mensaje de tiempo, ha sido testigo de su amor por Leonor y el agua sigue su curso, llevándose el secreto de su reconocimiento. Seguir esa corriente tal vez sería el único medio de escapar del tiempo, de quedar la palabra en suspenso, como queda la mariposa reflejándose en el agua, según vemos en uno de los más bellos haikús, en el instante de la eternidad (“bajo el alto Espino”), al que aspira la poesía de Machado. Por eso, el haikú no es ajeno a su visión poética, que viene del interior y recuerda una melodía incompleta, sino que se hace cauce natural de su expresión<sup>10</sup>.

10. A pesar de los estudios ya citados de F. Rodríguez-Izquierdo y P. Aullón de Haro, no hay un estudio de conjunto sobre el haikú en un autor determinado, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con la poesía de Juan José Tablada, sino una serie de estudios parciales, entre los que cabe destacar, por lo que se refiere a su pervivencia en poetas del siglo XX, el de M. Lentzen (2000): “Formas líricas breves. El haiku en las obras poéticas de Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (eds.), C. Alvar y F. Sevilla, Madrid, Castalia, vol. II, pp. 695-702; y el de J.E. Martínez Fernández (2002): “El haiku: nuevas propuestas teóricas y creativas”, en *Estudios de Literatura Comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universidad de León, pp. 621-632. En cuanto a la relación del haikú con la poética intimista de Machado, véase el artículo de Yong-Tae-Min (2001): “Antonio Machado, poeta japonés”, en *Asociación Coreana de Hispanistas. Congreso Internacional de la Universidad Nacional de Chonbuk*, Seúl, pp. 415-430.

Los géneros breves, el aforismo, el epigrama, el fragmento, el haikú, han sido siempre géneros matrices, portadores de un cambio de sensibilidad. Eso es lo que ha sucedido, dentro de la tradición hispánica, con la gruegería en Gómez de la Serna o con el relato breve en Borges, que tienden a obtener una experiencia directa de la realidad, eliminando del lenguaje cualquier interferencia. Nada mejor para ilustrar esa incorporación intuitiva de la realidad que este bello haikú:

¡Oh dondiego de día  
que has apresado el cubo!  
Pido agua.

Si vemos una flor, podemos tomarla como representación del universo. Antes de ver la flor, hay una dualidad de sujeto y objeto, pero cuando la poetisa contempla la flor se da una captación intuitiva de la realidad y, al exclamar “¡Oh dondiego de día!”, en ese instante de eternidad, ya no hay conciencia de la separación, formando una misma identidad flor y poetisa. En esto consiste la belleza, en captar la realidad desde dentro. Esa es la tensión que hace vibrar la escritura del haikú y la vuelve fascinante: el preciso intervalo de un instante que metafísicamente es la eternidad.