

Escritura de estío

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO

Barcelona, Papers de Versàlia, 2019, 94 pp.

El poeta sevillano Alejandro Duque Amusco ha reunido en *Escritura de estío* sus composiciones líricas creadas a la manera japonesa de tankas y de haikús, junto a otros poemas —el autor los llama “improvisaciones”— a partir de un tema de Francisco de Andrade. Estos textos integran la mayor y obviamente más sustanciosa parte del libro, pero también ha incluido en él, y en el apartado “Adenda”, escritos suyos de índole discursiva que se refieren a haikús de un par de autores, y que en alguna medida complementan el “Preliminar” de la obra, cuyo comentario comenzaré deteniéndome en las antedichas prosas.

Inicia Duque Amusco su introducción recordando que, en su origen, la tanka y el haikú fueron cauces poéticos para filosofías orientales como el budismo zen y el taoísmo, en las que se transmite la creencia de una interrelacionada unidad cósmica, concepto que a día de hoy acaso convendría actualizar cambiando el adjetivo “cósmi-

ca” por el de “multigaláctica”, salvo que lo multigaláctico lo consideremos incluido en lo cósmico.

Tras ese apunte, hace memoria de su relación con esas prácticas de origen asiático. Confiesa que le atrajeron desde principios de los años ochenta del pasado siglo y que las fue incorporando a sus libros de poemas a fin de que, en el seno de estos, se produjese un contraste formal y de perspectiva, en una remodelación del tipo estandarizado de conjuntos poemáticos que habían establecido los poetas del 27 siguiendo la estela juanramoniana. Con tales contrastes, añade, lo que pretendió era un perfil literario que fuese “menos artificioso y previsible”.

Empezó componiendo tankas a raíz de haber descubierto esta tipología en Carles Riba, a quien se deben las series de tankas de *Del joc i del foc*, y las que, después de su exilio, tituló *Tannkes del retorn*. Sin embargo, ya en 1980 ensayó otra manera de disponer los ritmos prefijados de esas cinco líneas, ritmos

que pasarían a secuenciarse más espontáneamente sin una regla preconcebida, pero salvaguardando el idéntico y estricto cómputo final de 31 sílabas, aunque en cada poema distribuidas de manera distinta. Procedió así para evitar la monotonía y el acechante ritmo de la seguidilla, mucho menos asociable a la poesía culta que a la popular. A tales pautas se atendería Duque Amusco —sigo resumiéndole— en sus “Tannkas de la última luna”, que pasaron a formar parte del libro de 1983 *Del agua, del fuego y otras purificaciones*, donde se incluirían también otros poemas de esta modalidad, agavillados bajo la titulación de “Las ilusiones perdidas”.

El tránsito de la tanka al haikú obedeció a la búsqueda de una concretización lírica más sintetizada, no sin hacer aprecio de que esta segunda clase de poemas, pese a ser tan escuetos, no impide la vertiente narrativa si se enlazan varios de ellos a través de un hilo conductor, lo que no supone que pierda cada texto su autosuficiencia poética. Y en este punto cita a otro poeta catalán, a Salvador Espriu, como paradigma del enlace de distintos haikús en su libro *Per al llibre dels Salms d'aquells vells cecs*, que logra, a vueltas de enlazar textos, “un

poema absolutamente original y propio”.

Luego atestigua Alejandro Duque Amusco que su tentativa de crear haikús ha de remontarse a 1984, cuando la leyenda órfica le inspiró nueve de ellos, eslabonados y semánticamente progresivos, y en los que cada uno puede considerarse como una estrofa de la composición titulada “Nueve haikús para Orfeo”. Del antecitado año datan igualmente las series de haikús “Relámpagos para Bashoo” y “Jardín de Valencina”, siendo muy posteriores otras dos, “Briznas”, de 1994, y “Hojas del verano”, de 2017. A estas cuatro series, añade el autor, les imprimió cierta liberación de los requisitos que suelen predeterminarse en este subgénero. Llegaría a prescindir de la rima, pues comportaba convergencias musicales, a su entender contraproducentes, con la soleá.

Antes de acabar su prólogo, traslada consideraciones tan oportunas como la de que en el haikú no se acostumbra a priorizar el logro de la belleza, antes bien “la vibración espiritual que relaciona a los seres entre sí” (p. 12). Otra observación que ha de tenerse en cuenta y que no suele aducirse es que habría de valorarse como fecunda la práctica del haikú por los occidentales,

debido a la contención que ha impuesto a la desmesura poemática de la tradición poética de Occidente, además de que ha “contribuido a devolver a nuestro lenguaje una pristinidad perdida” (p. 13).

Con respecto al par de textos recogidos en “Adenda”, el primero se titula “¿A qué llamamos haiku? (Sobre el poema “Dorados” de José Jiménez Lozano)”. Duque Amusco discurre ahí acerca de si la mencionada composición puede tenerse o no por un haikú, y concluye que lo es, aun cuando carezca de la distribución usual de cinco más siete más cinco sílabas, pues se compensa ese faltante preservando la misma suma, pero repartida de otro modo, estrategia que me permito recordar que cuenta con no pocos precedentes. A mayor abundamiento, la estación otoñal en la que se ambientó el poema condice perfectamente con una de las dimensiones del espíritu del haikú. Y por lo demás, y que no es lo de menos, me interesa subrayar que el poeta andaluz demuestra un sensible aprecio de la poesía del abulense, la cual acaso haya influido de alguna manera en pasajes de la suya. Lo dejo ahí.

El segundo escrito, “Relámpagos orientales (Los haikus de Kobayashi Issa)”, se centra en el poeta

japonés de ese nombre que vivió entre los siglos XVIII y XIX. A él se atribuye la evolución del haikú hacia la experiencia interiorizada del entorno, anotando Duque Amusco que en sus poemas “Nada queda fuera: ni lo feo ni lo escatológico” (p.76), en tanto que el yo “[...] apenas cuenta. Es algo silencioso, sin arrogancia. Un objeto más que está, simplemente...” (p.77). Y continúa diciendo, a propósito de la universalidad de su lírica, que abraza con una mirada fraternal “las realidades más variadas y humildes: la olla borbotante en el hogar, el diminuto insecto, el caminante perdido en las landas, el árbol que el otoño convierte al despojarlo de hojas en un harapiento pordiosero” (pp.77-78). Palabras son estas que casi podrían ser predicadas también, por cierto, del meollo de la poesía de Jiménez Lozano, lo que se convertiría en prueba indirecta de la influencia de algunos orbes del haikú japonés en el escritor de Castilla.

Llegados hasta aquí, me parece que hubiera podido añadirse al libro *Escritos de estío* otro texto de Duque Amusco, la “Explicación” que antepuso él mismo a los haikus agrupados en “Briznas” cuando los incorporó a su libro *Donde rompe la noche*. Y es que allí se propor-

cionaban más noticias acerca de las vicisitudes del cultivo del haikú en su poesía, e incluso se recogía la opinión que le merecieron a Octavio Paz la serie de haikús que le fue dado leer al concurrir el poeta sevillano al premio Loewe de 1994.

Provistos de las consideraciones y noticias leídas en los diferentes textos discursivos de Alejandro Duque Amusco, nos referiremos a los poemas de *Escritura de estío*. Y ante todo señalo la osadía del autor al plasmar desde el principio haikús no atentos a las trilladas pautas combinatorias de cinco más siete más cinco líneas. Lo curioso es que él mismo se ha olvidado de recordárnoslo en los preliminares introductorios a su libro, y aquí vendría bien el dicho clásico *quandoque bonus dormitat Homerus*, porque resulta palmario que en sus haikús no se ha pretendido que el cómputo alcance las diecisiete sílabas, sean cuantas sean las de cada verso, lo que tiene diversos precedentes en las letras hispánicas, y a diferencia a como se conducen al respecto tantos autores hodiernos de poemas y de libros de haikús que se aferran a la archiconsabida combinación, no sin que acaso introduzcan asuntos y vertientes novedosas en este tipo de composiciones.

Por mi parte, había tenido la oportunidad de leer y de valorar muy en positivo en su día los haikús de “Briznas” cuando se adjuntaron a la edición de *Donde rompe la noche* de 2015, donde hay también otros textos haikuistas que se han integrado en sendas secciones de *Escritura de estío*. Me refiero, por ejemplo, al poema que en aquel libro llevaba por título “Mediodía”, y que ahora figura en el grupo “Relámpagos para Bashoo”, y asimismo en el que, en y de esa misma procedencia, se intitulaba “Ciclo”, y que se reproduce aquí como tercer texto de la serie sobre Orfeo. Y a esos poemas ha de añadirse aún la tanka que entonces se llamó “Cumbre clara”, y que, desprovista de titulación, es la XVI de las “de la última luna”. Dicho esto, enfatizo que el completo *corpus* de haikús del autor, completo al menos hasta que no componga nuevos textos de esa índole, me era desconocido, y es una suerte que no lo sea ya para los más atentos a la más convincente poesía española de nuestros días.

En las “Tannkas de la última luna” me han sorprendido gratísimamente las insólitas perspectivas desde las que el poeta ha enfocado las diferentes realidades nombradas, como sucede por ejemplo en

el poema tercero; las clarividencias del octavo; la intercambiabilidad entre naturaleza y escritura del oncenno, así como las captaciones del natural atravesadas de imágenes en tantos textos del grupo, al que suceden las nueve tannkas del siguiente, “Las ilusiones perdidas”, inspiradas en un cuadro del artista suizo decimonónico Charles Gleyre, y a modo de écfrasis, un proceder de plasmación al que habíamos asistido leyendo en *Jardín seco* el poema titulado “LÁCRIMA”, escrito a partir de un lienzo del pintor germano Emil Schumacher.

El lienzo aludido lleva el título que Duque Amusco ha elegido para sus tankas de índole ecfrásica. Dado que el artista ambientó su obra en el atardecer, el poema inicial se sitúa en esa atmósfera, y la góngola es vista como al trasluz de un sueño, comparación que va a germinar y a transformarse en metáfora en la tanka última, en una metáfora de los ensueños de la vida avanzando, empujados por la luna, de modo imperceptible y por lunar, frío, hacia lo incógnito.

A los haikús de “Nueve hai-kais para Orfeo” los denominó Duque Amusco con el término hai-kais, una denominación de la que muchos poetas se valieron, y que en décadas pretéritas alcanzó predica-

mento. También aquí, como en la serie precedente, el autor ha eslabonado los textos. Lo ha hecho de un modo muy sutil, estrechándose sin embargo el ligamen entre los eslabones séptimo y octavo, donde ese nudo reforzado potencia el efecto contrastivo subitáneo de un lance de la historia en el que al ver le sucedió una repentina desaparición. Las tres últimas líneas previenen sobre una realidad factual que resulta apaciguadora de las exaltaciones ilusorias promovidas por ensueños quiméricos.

En un ámbito de la localidad sevillana de Valencina de la Concepción se ambientan los haikús de “Jardín de Valencina”. En esos poemas se plasman mayormente constataciones vivenciales sentidas en un perimundo entrañable en el que el sujeto de la enunciación se diría que late al compás de la naturaleza en la que está inmerso y que florece en un jardín, despertándole sus propios “espejos” interiores que, por serlo, fructifican y son, también, múltiples, numerosísimos, innumerables.

“Los mejores haikús tienden a ser poesía de pensamiento”, había escrito Duque Amusco en unas anotaciones situadas al final de la antecitada edición de *Donde rompe la noche*. Lo dijo a propósito de un

haikú del más renombrado poeta japonés del XVII, quien iba a enriquecer un género que, en él, vibra en y con la naturaleza. Y es justamente a ese orbe natural, incluyendo el animalístico, al que se da la primacía en los ocho “Relámpagos para Bashoo”, en el último de los cuales, el haikú llamado otrora “Mediodía”, se inspira el autor en uno del poeta extremo-oriental en el que se maridaron naturaleza y escritura o, si se prefiere, naturaleza y esa naturaleza especial llamada haikú.

“Briznas” está dedicado, en esta nueva comparecencia, a Octavio Paz, que alabó estas composiciones en el pasado, como dijimos anteriormente, y ni que decir tiene que esas alabanzas suponen uno de los mejores elogios posibles por venir de quien tan a fondo conoció el universo del haikú, y sobre todo a uno de sus exponentes máximos, Bashoo. Naturaleza y escritura también se intersectan en estas quince creaciones en las que parecen repercutir atisbos de temporalidad revividos a veces al albur de resonancias de Antonio Machado, y a los que tamizan esplendentes imágenes.

A diferencia de las series anteriores, no llevan los poemas de “Hojas de verano” numeración consecutiva, y en romanos, pero

en cambio sí tienen título propio cada uno de ellos. La plasticidad de estos haikús, publicados en 2017 dentro del libro del autor *Jardín seco*, se conjuga con apreciaciones que constituyen auténticos hallazgos vitales. En uno de los textos, “Montañas”, el poeta se ha acordado de ese cuco del que, según Jiménez Lozano, hoy nadie se acuerda, y tal vez por ese motivo, se desprende de ese haikú que, cuando uno oye su canto, siente la necesidad de detenerse y de demorarse escuchándolo repetidamente, al igual que hizo el eco del poema, que “se detuvo al oírlo, / se detuvo al oírlo” (p. 69).

El último grupo lírico del libro lo conforman las “Siete improvisaciones sobre un mismo misterio”, al frente de las cuales se recoge el poema de Eugenio de Andrade que fue su *leit-motiv*, y que lleva el título de “Improvisado”, con el que juega intertextualmente Duque Amusco en el que ha dado a la serie. A estos textos los ha secuenciado de manera que el primero y séptimo son tankas configurando un espacio de circularidad en cuyo seno se insertan cuatro haikús y un micropoema de pátina aún más minimalista que repristina la imagen, de origen provenzal, de las gotas de sangre en la nieve.

El haikú inicial nos trae a la memoria una de las claves de la poética del Vicente Huidobro proponiendo a los poetas que en sus poemas floreciese la rosa. Otro haikú, la composición seis, estimula la evocación de las rosas oriundas del desierto en la región subsahariana del Sahel, perteneciente a Burkina Faso. Y al juego paradójico del poema cuarto le sigue el haikú que actúa como otro hipotexto del título, pues sugiere que al cerrarse las cicatrices de la naturaleza se asiste a un umbral que al sujeto enunciativo le inclina a preguntarse, interpelándonos, “¿Y qué hace la rosa al desangrarse?” (p. 84).

José María Balcells
Universidad de León