

M^a Azucena Penas Ibáñez

Universidad Autónoma de Madrid

Haiku y flamenco. Un caso paradigmático de abstracción conceptual y minimalismo formal, con especial atención al significado nocional y procedimental¹

Palabras clave: minimalismo, significado nocional, significado procedimental, cronología del pensamiento, marcadores discursivos, kireji, categoría semántica, haiku, flamenco

1 Consideraciones previas

Es sobradamente conocida la afición, incluso devoción, que los japoneses sienten por el flamenco. Esto es un hecho que nos lleva a pensar que ha de haber algo consistente subyacente a la cultura japonesa y española. Consideramos oportuno focalizar nuestro objeto de estudio en dos manifestaciones culturales, una de ellas patrimonio inmaterial de la humanidad, como son *flamenco* y *haiku*². No se ha investigado nada acerca de las interrelaciones que puedan existir entre ellas, de ahí la novedad de lo que nos proponemos en este artículo, del cual una primera versión fue presentada en febrero de 2013 como conferencia invitada “Haiku y copla: del significado nocional al significado procedimental” en el Ciclo de Conferencias *Japón en un mundo global*, promovido

1 Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto FFI2012-34826 subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 Constituyó la propuesta que presentamos al Curso de Humanidades Contemporáneas de la UAM, febrero de 2013, titulado *Haiku y flamenco: dos patrimonios inmateriales de la humanidad unidos por palabra y pensamiento*, dirigido por M^a Azucena Penas Ibáñez y Juana Sánchez-Gey Venegas, de la que se hizo una entrevista en Radio Nacional de España y RTVE en el espacio de *La hora de Asia* por el periodista Eloy Ramos, dada la expectación que suscitó: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-hora-de-asia> (21/02/2013)

por el GRUPO JAPÓN de la Universidad de Zaragoza al cual pertenezco como miembro investigador.

Hay evidencias claras de poder comparar *haiku* y *flamenco* tanto a nivel formal como a nivel de contenido, humanística y científicamente³. Incluso permiten indagar en los límites que puedan establecer con el género del microrrelato, cuestión que tampoco se ha estudiado y que abordaré en los Cursos de Verano de Jaca de julio de 2013 promovidos por la Universidad de Zaragoza y a los que he sido invitada en calidad de miembro del GRUPO JAPÓN de dicha Universidad para dar la conferencia “Haiku, soleariya y microrrelato. Nexos conceptuales de esencia y nexos procedimentales de inherencia”, así como un Taller de *haikus*. También permiten escudriñar en las fronteras que puedan establecer con el *Matrix Pattern Analysis and Matrix Art*, que se ha empezado a desarrollar en el *Tsuyama National College of Technology, Japan*, y en su homólogo *College in Pennsylvania, America*, lo que nos aportaría elementos objetivos computacionales de medición de perfiles acústicos y cromáticos que fundamentarían el grado de convergencia o divergencia de la *copla* y la *música flamenca* con el *haiku* y la *poesía y música japonesa*.

Por lo tanto, no es una utopía sino que la base de aplicabilidad que arrojan es muy alta. Este estudio que pretendemos, y del que el presente artículo es una pequeña muestra focalizada en el significado nocional y procedimental, resultaría pobre e incompleto si solo lo hiciéramos desde España, de ahí nuestro

3 La temática de esta investigación no solo afecta a la esfera de las humanidades sino también a la de las ciencias, ya en una de las leyendas del origen de Japón aparece la simbología matemática cuando la diosa Amaterasu se equivocaba siempre al contar las islas que forman Japón por lo que el Gran Rey de los Dioses se las regaló para que las contase con calma. El círculo, el cero y el vacío están presentes en el pensamiento nipón. Entre las ideas centrales del budismo figura que todo en el universo es no permanente y todo en el universo está interrelacionado. A pesar de la no permanencia de las cosas, hay una armonía como ya observan las Matemáticas y la Física en su estudio de la Naturaleza. El *haiku* simboliza la estética japonesa por su minimalismo y elegancia. Su estructura métrica, 5-7-5, nos presenta dos números primos, el 5 y el 7, llamados primos gemelos, como lo son también el 17 y el 19. En la antigüedad, el 5 era considerado como el número de la armonía, unión del 2, primer número par, y del 3, primer impar, si excluimos la unidad. A lo largo de la historia, la *pentalfa*, o estrella de 5 puntas, aparece con frecuencia asociada a sociedades secretas. Los *haikus*, escritos en *kanji*, encierran en esos símbolos ideas que el poeta nos quiere comunicar y que resultan, con frecuencia, difíciles de traducir en un lenguaje no simbólico. La lógica matemática subyace en el saber filosófico que muestra esta forma de poesía nipona. Tanto la métrica y la armonía del *haiku* y de la *soleariya* como el ritmo del toque de *las palmas* y el *zapateado flamenco* tienen su componente matemático. El origen del *cante jondo* y *flamenco* se relaciona con el canto árabe y las melodías sinagogaes hebraicas por lo que no sorprende encontrar cierta relación con la numerología.

empeño en poder trabajar con universidades orientales, máxime cuando no solo estamos ante producción japonesa o española sino ante traducciones del japonés al español y viceversa, por lo que afecta a las *coplas flamencas* y al *haiku*. En concreto estoy dirigiendo una tesis doctoral sobre transparencia y opacidad textual en los haikus y las coplas flamencas a una doctoranda de la universidad Tsuda de Japón. Esta cooperación hispano-asiática⁴ es una garantía para validar nuestra hipótesis, ya que quedaría refrendada por ambas partes. Este es el reto que nos proponemos en un futuro próximo.

En esta ocasión queremos acercarnos al *haiku* japonés por entender que nos topamos con una rica tradición que teniendo en cuenta la reflexión filosófica, en el sentido de una guía intelectual que orienta el vivir cotidiano, se apoya asimismo en el folklore como filosofía popular. Nuestro estudio se centrará en el diálogo entre el *haiku* y el *flamenco*, porque ambas escrituras responden a una forma de pensamiento que ama la belleza, la precisión y, especialmente, esa forma de experiencia que señala el sentido del vivir como verdadera orientación. La tradición española que nace en las jarchas recoge así de forma breve y sentenciosa una sabiduría de la vida de forma intuitiva o impresionista. Autores como Antonio Machado en su obra más filosófica *Juan de Mairena* o Miguel de Unamuno, durante el destierro de Fuerteventura, escribieron sobre esta literatura proverbial y vitalista. Machado, versos breves parecidos a los *haiku* y Unamuno, una serie de artículos que tituló *Haikai* y publicó en *El Imparcial* (1924).

2 Introducción

En japonés *Shōdo* significa ‘el camino de la escritura’. Es el arte de escribir bellos caracteres japoneses con pincel y tinta china sobre papel de arroz. Este difícil arte que proviene de la caligrafía china, fue adaptado en el siglo IX a los alfabetos silábicos japoneses *hiragana*, y *katakana*, así como a los difíciles trazos de los caracteres de origen chino denominados *kanji*. Se entiende por trazo la pincelada única que nace de la ejecución espontánea que encierra el ritmo y el color sin posibilidad de arrepentimiento o enmienda. El trazo es el resultado de una pincelada segura, armónica, bella y bien formada en la que el espectador más avezado puede distinguir el volumen y los distintos matices del color negro de la tinta dependiendo del ángulo de incidencia de la luz sobre la

4 Cooperación que va más allá de lo lingüístico y filológico ya que establece vínculos históricos y políticos entre España y Japón, haciéndonos eco de la conmemoración de los 400 años de intercambio hispano-japonés que acordaron ambos países para los años 2013 y 2014, dado que esos años coinciden con el cuatrocientos aniversario del envío de la Embajada Keicho a Europa, a través del samurai Tsunetaka Hasekura, quien vino a España en 1613.

misma. Este arte de equilibrio entre blanco y negro toma de la filosofía Zen el concepto de vacío en su dimensión creativa y permite elevar el trazo silencioso a la abstracción más pura.

Las primeras escrituras que Japón adoptó de China estaban relacionadas con las enseñanzas del Budismo Zen, y es en este punto donde se encuentra el origen del *haiku*, entendido como forma poética esencialmente Zen, es decir, como una forma de poesía pura. Consta de 17 sílabas que pueden ser distribuidas en tres grupos de 5, 7 y 5 sílabas. En términos budistas esta breve composición de tres líneas expresa la esencia de cada cosa. El *haiku* es una estrofa poética que pretende expresar un sentimiento breve y sincero, surgido normalmente ante la contemplación de la naturaleza o también ante emociones sobre el amor, la muerte, la enfermedad, el dolor o ante cualquier momento vivido; es la captura de un instante.

En el *haiku* se conjuga el lenguaje literario y el artístico ya que estos pequeños poemas suelen estar acompañados de un dibujo o pintura que se conoce como *haiga* o 'poema-pintura'. Este tipo de expresiones se distinguen por su simplicidad visual; las pinceladas suelen ser escasas e informales, con pocos detalles y en el caso de utilizar colores suelen ser suaves y discretos, así mismo la presencia del vacío en el papel suele ser otra de las características formales de estos dibujos. Al igual que el *haiku* que acompaña al *haiga*, este se basa en una simple y profunda observación del mundo cotidiano, aunque no siempre es una representación directa de las imágenes que expresa el *haiku* que ilustra. Desde un punto de vista estilístico el *haiga* varía en función del entrenamiento de cada artista, pero generalmente responde a los cánones de la Escuela *Kanô* de pintura, así como a la influencia minimalista del arte Zen. Entre las representaciones más comunes destaca la luna, representada como un círculo o *Ensô*, en la pintura Zen, imagen que también alude al vacío, *Mu Chin*. Otra representación habitual es el Monte Fuji. Desde el punto de vista artístico se considera a Matsuo Bashô (1644 - 1694) como el gran maestro de la poesía *haiku*. Pintaba sus poesías haciendo que el *haiga* se convirtiera en una importante forma de expresión. Al igual que sus poemas, las pinturas de Matsuo Bashô se fundamentan en la simplicidad complementando el significado de los versos que acompañan.

Uno de los *haikus* más populares de Matsuo Bashô y que ha tenido múltiples versiones es el de la rana que salta a un estanque, al que volveremos más adelante:

Un viejo estanque

salta una rana

¡plof!

古池や (*Furu ike ya*)

かわず飛び込む (*kawazu tobikomu*)

水の音 (*mizu no oto*).

Los *haikus* encierran en su forma mucho saber filosófico. Así *Ensô* o 'círculo' simboliza la 'ilustración, la fuerza y la elegancia'. Simboliza, en definitiva, la estética japonesa. Es una expresión del momento, es por tanto una forma minimalista del arte. En el Budismo Zen simboliza el momento en el que la mente está libre. Esta representación se suele hacer con tinta en un solo trazo, por tanto es imposible la modificación como ya apuntábamos antes.

Mu Chin significa el 'espíritu vacío'. El vacío lo contiene todo y para realmente interiorizar este todo precisamos estar vacíos⁵. Lo expresan muy bien los siguientes versos de *Tao Te King* de Lao Tse:

Treinta radios convergen en el centro de una rueda

Pero es su vacío quien hace útil al carro.

Se moldea la arcilla para hacer la vasija,

Pero de su vacío depende el uso de la vasija.

Se abren puertas y ventanas en los muros de una casa

Y el vacío es lo que permite habitarla.

En el ser centramos nuestro interés,

Pero en el no-ser depende la utilidad.

Desde el punto de vista del contenido el centro de los *haikus* es meditativo y aunque sus poemas son breves, su alcance es profundo. A ello sin duda contribuye el budismo con su espíritu suave y ritual encaminado a lograr el reposo y

5 El contenido profundo de alcance meditativo de los versos de *Tao Te King* de Lao Tse permite conectar el *haiku* con la poesía mística de San Juan de la Cruz, exactamente con la titulada *Monte Carmelo [Modo para venir al todo]*, que figura en el Ms. 6.295 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que dice así en la estrofa 3: "Cuando reparas en algo / dejas de arrojarte al todo. // Para venir del todo al todo / has de dejarte del todo en todo, // y cuando lo vengas del todo a tener / has de tenerlo sin nada querer. // [Porque, si quieres tener algo en todo, / no tienes puro en Dios tu tesoro]".

la serenidad. Así, el budismo japonés reinterpreta el concepto de *Mujo* – ‘cambio inevitable’, que posteriormente se entenderá también como *bakanasa* o ‘ausencia de estabilidad y de permanencia en las cosas’ – en cuanto delicadeza y suavidad. En tal sentido, todo cambio se puede anticipar, no es ni tajante ni radical y, en consecuencia, no perturba ni rompe la armonía puesto que es más bien cómodo y parte constitutiva de un ritmo natural. En este marco una de las grandes metáforas de la vida es la botánica: el jardín, las plantas, las flores, el agua, la luna, las estaciones. El *haiku* debe ser simple y natural. Una definición buena de *haiku* sería: *haiku* es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento.

A veces la poesía de Saigyō, uno de los primeros cultivadores de *haikus*, es monocromática como un cuadro Zen. Su estética, en tal sentido, refleja su actitud religiosa y participa, sin duda, de las cuatro cualidades esenciales de la estética Zen: *sabi* ‘melancolía y soledad’, *wabi* ‘pobreza’, *aware*⁶ ‘transitoriedad’ y *yugen* ‘inspiración y misterio’. De modo que la poesía se convierte en una senda artística cuyo objetivo es la iluminación, tal y como las otras sendas o caminos artísticos (*Do*) pueden llevar a través de la Pintura (*Gado*) la Caligrafía (*Shōdo*), la Filosofía (*Jindo*) y la Fuerza (*Judo*) a la revelación de la verdad y a la salvación del alma. Así, mantener un verso en mente entraña una constancia parecida a la de cantar un *sutra* o la palabra secreta y verdadera (*shingon*), de modo que a través de un poema puede alcanzarse el *Dharma*. Y esa salvación del alma implica devoción y completitud, paciencia contemplativa y desgarramiento continuo como también sucede en el *cante jondo* flamenco.

Un poeta cordobés fallecido en 1990, Joaquín González Estrada, autor de numerosos *haikus*, se ocupó de la influencia del *haiku* oriental en el cante andaluz, y así dio una conferencia en la sede de la *Asociación de Amistad Hispano Árabe*, presentado por su Presidente y Catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, Pedro Martínez Montávez, titulada “Del haiku a la copla. Influencias en los cantes de Al-Andalus”. En efecto, las *coplas* y la poesía popular tienen siempre analogías con creaciones de ámbitos lingüísticos

6 El mayor de los pensadores sintoístas y gran filólogo y crítico literario, Mōtori Norinaga (1730-1801), cifraba en este concepto la esencia tanto del proceso creativo literario como de su transmisión. Según este tratadista, *aware* consta de dos interjecciones, *a* y *hare*, usadas cuando el corazón es asaltado por una fuerte emoción. Juntas en la palabra *aware*, se usan para destacar la intensidad del sentimiento. Este puede ser de alegría, felicidad, admiración, horror, odio, amor, dolor, ira, celos, etc. Carlos Rubio (2007: 206) añade que «según dice Norinaga, que de todos ellos, el del amor y el del dolor suelen ser los que más frecuentemente y con más intensidad enseñorean el corazón humano» (citado en Ueda Makoto, 1967, 199).

procedentes de otros países. Para Dámaso Alonso (1969/1982), las *coplas* del pueblo han estado vivas en la tradición española ya que los cantos populares representan la verdadera voz de los pueblos. La *copla* al formar parte de un corpus musical más elaborado y con características específicas, como es el *flamenco*, es susceptible de estudio desde los puntos de vista histórico, antropológico, sociológico, estético, musical, literario, lingüístico, etc. Lo es, también, como vehículo de comunicación humana como se planteó en la tesis doctoral presentada, en 1980, por Alfredo Arrebola, profesor-cantaor, en la Universidad de Granada, con el título de “El cante flamenco, vehículo de comunicación humana y expresión artística”.

El *flamenco* –según nos indica Francisco Gutiérrez Carbajo, en su importante obra *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*–, considerado desde el punto de vista lingüístico, utiliza determinadas estructuras fónicas y léxicas que influyen en el plano estilístico, lo que nos obliga a considerar la lengua de esas coplas como una variedad especial dentro del sistema general del español. Todo ello lleva a sostener que la poesía flamenca, sin dejar de pertenecer a la lírica de tipo popular⁷, constituye una modalidad muy importante de la misma y se atiene a un código muy específico. Hay que tener en cuenta que la poesía flamenca, como toda poesía cantada, incorpora el elemento musical como uno de sus soportes básicos. Atendiendo a este aspecto se distinguen diversas modalidades de cantes o “palos flamencos”, como las *tonás*, los *polos*, los *tangos*, etc. Otras formas como las *soleares*, las *solearías* y la *seguidilla* o *siguiriya gitana*, se singularizan, además de por la música, por su estructura estrófica específica.

La *copla*, decía Rafael Cansinos Assens en 1933,

se identifica de tal modo con el poema ingenuo y breve que no cabe distinguirlos como no sea apelando al popular contraste, pues en su origen y esencia son la misma cosa. Actualmente la copla prosigue su evolución favorecida por reacción análoga, que tiene su origen en el auge de la lírica japonesa. El poemita nipón que se escribe en una hoja de cerezo, de igual modo que

7 Este autor expone las características que poseen las canciones populares, las coplas y las letras flamencas: a) Poseen, de ordinario, un carácter anónimo; b) Su principal vehículo de transmisión, aunque no el único, lo constituye la tradición oral; c) En este proceso de difusión y transmisión el pueblo la repite y la acepta como suya; d) Este mismo fenómeno de su propagación colectiva, a través del espacio y del tiempo introduce determinadas variantes que someten la canción a un nuevo proceso de reelaboración y recreación.

esos cantares indios que los personajes de Kalidasa escriben en una hoja de loto, ha vivificado a esa copla nuestra, que cabe holgadamente en una hoja de papel de fumar. Los poetas más modernos –“modernistas”– componen ahora “hai kais”, que no son sino coplas bautizadas con un nombre exótico; coplas verdaderas, ligeras y sencillas, sin nada de plomo retórico, prontas a volar en bandada al menor soplo del céfiro.

En sus *Fantasmas de la China y del Japón* trae Lafcadio Hearn (2011) –Yakumo Koizumi– algunos de estos minúsculos poemas que podrían cantarse al son de la guitarra, como este: *Toda jovencita hermosa / siempre, delante o detrás, / lleva alguna mariposa.*

Para Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963: 34) el lenguaje del cante, las letras de las coplas flamencas, son la expresión más genuina del sentimiento del pueblo andaluz y de su hablar más característico; pero, además de cauce admirable para la expresión del sentimiento y medio de comunicación lingüística, el *flamenco* es vida, arte de vivir, forma peculiar de ver y entender el mundo. «El cante es existencial filosofía porque surge (en sus formas existenciales) como expresión desgarrada o resignada de la angustia humana, de la consciencia dolorosa de los grandes problemas de nuestra existencia: muerte, destino, pecado, libertad, salvación».

El *flamenco* es un hecho de comunicación humana, un arte del sentimiento. Su música, su plástica, su palabra requieren de la conmoción –del *aware*–, han de reflejar un mensaje que trascienda su aquí y ahora. Individualizado en su representación, no es individualista en su espíritu, ya que recoge la vida colectiva de unas gentes. El *flamenco* vibra hoy con su carácter profundamente andaluz, con la mundialización de sus mercados y la universalidad de sus espectadores. En Japón existen ochocientas academias de baile flamenco, se ofrecen recitales y espectáculos flamencos en Estados Unidos, Inglaterra, Italia y otros países. El guitarrista Paco de Lucía fue investido *doctor honoris causa* en Boston y se le concedió el Premio Príncipe de Asturias. Ahora el *flamenco* ya es Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, título concedido por la Unesco, en noviembre de 2010. Se pone el acento en su papel social ya que el *flamenco* «dota de identidad a comunidades, grupos y personas; aporta ritos y ceremonias de la vida social y privada y crea un vocabulario y corpus de expresiones». Todo es indicativo de la universalidad de un arte que trasciende con facilidad las fronteras territoriales por ser un arte construido sobre vivencias propias de cualquier ser humano.

3 Simbolismo y presimbolismo lingüístico

Salvador Pániker (2009: 49) escribe en su *Aproximación al origen*: «El hombre es un animal enajenado, víctima del simbolismo de su lenguaje». Efectivamente, más que vivir en la percepción pura de la realidad vivimos prisioneros del simbolismo del lenguaje. Nuestra percepción de la realidad viene filtrada por las categorías de nuestro mundo simbólico. El hombre no domina el mundo simbólico de su lenguaje, sino que es dominado y condicionado por él.

El lenguaje es por naturaleza profundamente dualista. Surge de la separación de la cosa real y el símbolo que la designa. De esta manera y de un estado original no dual, el hombre pasa a encontrarse separado de la realidad, ya que el símbolo se interpone. El lenguaje evoluciona al mismo tiempo que la inteligencia. Comienzan a surgir todo tipo de dualidades derivadas: sujeto/objeto, verdad/mentira, realidad/irrealidad, etc. El lenguaje se va desarrollando a partir de una serie de dualidades fundamentales hasta llegar al sistema simbólico complejo y autónomo de nuestros días.

Pero este proceso iniciado desde el estado presimbólico (estado original, no dualista) hasta el mundo simbólico y autónomo del lenguaje actual no fue el mismo en todas las culturas. La cultura occidental es la que más ha avanzado por este camino, la que ha creado el lenguaje más superestructurado y abstracto y, por lo tanto, la que más se ha alejado del estado presimbólico. En cambio, la intuición y la presencia del estado presimbólico original es mucho más patente en las culturas orientales. Oriente, al mismo tiempo que desarrollaba el mundo simbólico del lenguaje como occidente, era de alguna manera consciente de su artificialidad, de sus límites, de la falacia dualista que representaba y siempre mantuvo un contacto con el estado original presimbólico.

El *haiku* es una manifestación quintaesenciada de esta concepción del lenguaje. Lo más importante en el *haiku* no es comunicar un concepto a través de unos símbolos, sino despertar en su autor la conciencia de la no dualidad primordial. Volviendo a Salvador Pániker (2009: 53):

Nada delata tanto la necesidad que tenemos los unos de los otros como nuestras mismas discusiones y querellas. Nos sentimos incomunicados si la otra parte no acepta nuestro sistema simbólico. Somos incapaces de trascender lo simbólico y darnos la mano a un nivel más hondo y real [...].

Por eso los grandes maestros de *haiku*, como Saigyō o Matsuo Bashō, no tratan de imponer nada, no quieren comunicarnos su personalidad o su sistema simbólico. Lo más importante en el *haiku* no es lo que dice sino lo que no dice. Pero la fuerza del *haiku* no reside solamente en lo que no dice, sino en la intensa relación dialógica que mantiene lo dicho con lo no dicho, lo expresado con lo no expresado, lo visible con lo invisible. Se trata de un juego de habilidad para comunicarnos lo incomunicable, es decir, de su poder de sacarnos del simbolismo del lenguaje y ayudarnos a acceder al estado presimbólico. Por eso, no hay convergencia entre los *haikus* y las traducciones a las lenguas occidentales, pues ofrecen un reflejo demasiado pálido de su fuerza original. No obstante, como veremos en este artículo, hay casos de traducciones que están a la par del original o incluso lo mejoran, bien por abstracción conceptual bien por minimalismo formal.

La estructura de las lenguas occidentales está muy atomizada en categorías y su simbolismo ha cobrado una personalidad autónoma demasiado fuerte como para despertar en nosotros una experiencia absoluta e integral, que, en cambio, sí despiertan las letras del *flamenco*. Nuestra hipótesis en esta investigación es la de que sí existen márgenes de convergencia entre el *haiku* y algunas de las letras del cante *flamenco* (*soleá* y *soleá corta* o *soleariya*), pues sus letras son breves, están cargadas de sabiduría popular, que también apuntan al estado presimbólico original —recordemos que no en vano se dice que el *flamenco* se canta con faltas de ortografía—.

Emmánuel Lizcano (1998) al respecto señala que numerosos *cantes* hablan del saber como fruto de la experiencia concreta, en contraposición a un saber entendido como adquisición de un cuerpo elaborado de contenidos formales teóricos específicos. Así, en la *copla* popular que canta Carmen Linares por *soleá*:

Presumes que eres la ciencia / y yo no comprendo así
por qué siendo tú la ciencia / no me has comprendido a mí.

Como explica este autor la metáfora que personifica ‘la ciencia’ en ese *tú* denuncia aquí la incapacidad de esa forma de saber —el de la ciencia—, para comprender lo concreto y singular: el *mí*. El conocimiento, pues, antes que un conjunto de contenidos plasmados en respuestas prefabricadas es un hallazgo, y un hallazgo personal, que cada uno debe alcanzar; por lo tanto, no cabe otro maestro que la propia experiencia y de ahí que el concepto de verdad que desarrolla el *flamenco* esté en las antípodas de la metáfora de *la verdad como representación* que late bajo la concepción simbólica moderna.

Un rasgo común a las diversas teorías literarias de Japón es su llamativo silencio sobre la función de la razón discursiva⁸ en el proceso de la expresión artística. Los críticos japoneses siempre se han distinguido por ir a contracorriente de toda especulación filosófica y ello quizá debido a una innata desconfianza hacia la abstracción, la sistematización y las formulaciones lógicas. Carlos Rubio (2007: 184) afirma que

esto lo refleja la naturaleza del vocabulario nativo japonés: los términos abstractos y generales surgieron sólo como réplica al vocabulario traducido de las lenguas europeas hace apenas unos 150 años. Los japoneses, como los chinos, jamás imaginaban términos que designaban absolutos. Había palabra para «libre», pero no la había para «libertad»; había palabra para «olvidarse» pero no una propia para «olvido»; había palabra para «relato» o «poema», pero no para «literatura». Ese gusto por lo concreto, ese pensamiento sólidamente anclado en la conciencia de lo radicalmente relativo que es todo lo creado, cierra firmemente el paso a todo intento de formular abstracciones. La escritura, que tiene en sí mucho de abstracción de la lengua hablada, ilustra esa tendencia: la combinación del ideograma de «año» y de «mes» significa «tiempo» (*nengetsu*); y el concepto de familia se representa con un cerdo bajo un techo.

4 Abstracción conceptual y minimalismo formal

Octavio Paz en colaboración con Eikichi Hayashiya al traducir *Sendas de Oku* de Matsuo Bashō, confiesa no saber japonés de modo que su labor ha sido estrictamente poética, sobre la traducción de su colaborador. El resultado que obtuvo fue de una gran agilidad y brillantez, así como de una notable pericia métrica al adaptarse al canon de 17 sílabas: 5-7-5:

Haiku Matsuo Bashō:

<i>Furuike</i> / <i>ya</i>	´Viejo estanque / :	Un viejo estanque;
<i>kawazu</i> / <i>tobikomu</i>	rana / zambullirse	al zambullirse una rana,
<i>mizu</i> / <i>no</i> / <i>oto</i>	agua / (= poseedor) / ruido`	ruido de agua.

8 Su desconfianza de la razón discursiva va más allá: el intelecto no puede crear, ya que es una energía analizadora y no creativa.

Versión onomatopéyica de Octavio Paz (1970: 46):

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo

Anteriormente Ramón M^a del Valle-Inclán (1922: 43–44) nos da una versión metafórica:

Y el espejo de la fontana
al zambullirse de la rana
¡hace chas!

Como Octavio Paz, yo tampoco sé japonés pero mi labor aquí consiste en reflexionar acerca del significado nocional y procedimental que en *haiku* y *copla flamenca* se dan. Ambas son composiciones poéticas y sabido es que en poesía la misma forma se convierte en contenido, puesto que gravita decisivamente sobre él configurándolo o bien como concepto o bien como procedimiento.

El análisis semasiológico o interpretativo, propio del receptor, que es el que adoptamos, recorre todas las infraestructuras del signo lingüístico, aunque en sentido inverso al onomasiológico o nominalizador, es decir, de la forma a la función. A partir de una sustancia fonética o gráfica –forma material de la expresión–, se llega a una semántica –forma material del contenido–.

Al ser *haiku* y *copla* un mínimo núcleo⁹ poético son también excelentes representantes de la poesía, en tanto en cuanto esta no es otra cosa que un lenguaje más cargado de sentido. De hecho el *haiku* ha sido presentado al mundo occidental como un epigrama poético. Ahora bien, si en forma el epigrama era lo más cercano al *haiku*, no así sucede con el contenido, pues el *haiku* no lleva la intuición burlesca del epigrama. El *haiku* se vale del lenguaje como medio intuitivo o descriptivo, pero no como un arma satírica. Su capacidad impresionista siempre se ha resaltado, ya que está cargado de simbolismo, sugerencia y concisión. De hecho, José Juan Tablada en su libro *Hiroshigué* habla del *haiku* como de una *poesía miniatura*. Y en otro libro suyo *Un día...* llamó a los versos *poemas sintéticos*. Seisensui preconizó la libertad absoluta en *haiku* hasta tal punto que puede dudarse de si se deben seguir llamando *haiku*, o son más

9 La prodigiosa brevedad del *haiku* –tres versos con un total de diecisiete sílabas– se puede muy bien interpretar como prueba clara del inveterado gusto japonés para con una mínima expresión despertar el máximo de significados. Extrapolable igualmente a la *copla flamenca* donde no se puede decir más en menos.

bien pensamientos poéticos en forma breve, que los hacen estar muy próximos a la copla, entendida por Lafcadio Hearn como *minúsculos poemas*. Como dice Manuel Machado (1975: 11)

Las coplas recogidas por Machado y Álvarez encierran junto a los valores estéticos y folklóricos otros de gran profundidad filosófica. Una grandeza de contenidos cabe en una *soleá*, como toda una gama de sentimientos y penas en el quinto extracto de poema dramático que es una *seguiriya*.

En este sentido abunda Francisco Gutiérrez Carbajo (1990: 422) al insistir en que «la intensidad del sentimiento popular y el carácter empírico de sus conocimientos confiere a estas composiciones un extraordinario vigor y una gran variedad».

Veamos algunos ejemplos de este minimalismo formal y conceptual en *haiku*, *soleá* y *copla* argentina:

Haiku de Onitsura (Rodríguez-Izquierdo 2010: 289):

Para conocer la flor del ciruelo,
tanto el propio corazón
como la propia nariz

Soleá de Augusto Ferrán (Gutiérrez Carbajo 1990: 213):

Voy como si fuera preso
detrás camina mi sombra
delante mi pensamiento

Copla argentina anónima (Atero Burgos 1996: 142):

No soy más de una apariencia
sombra que andoi caminando

Tanto *haiku* como *copla* presentan una gran desnudez formal. En el caso del *haiku* responde a la pauta métrica de 17 sílabas (5-7-5). Obsérvese que la forma métrica del *haiku* no cae fuera de nuestra tradición literaria, ya que

el epigrama veíamos antes, así como la adivinanza y la *seguidilla* –esta última con sus versos alternantes también de 7 y 5 sílabas– eran formas breves que garantizaban una posible buena acogida para el *haiku* y su cultivo en el mundo hispánico.

Tomás Navarro Tomás (1974: 458–459) al analizar la obra lírica de Manuel Machado afirma que

las que reunió bajo la denominación de *soleares* constan de tres octosílabos, con asonancia en los impares y el segundo suelto. [...]. Diferente de las *soleares* son las *soleariyas*, de las cuales figura también una sección entre las coplas flamencas de M. Machado. La *soleariya*, según tal testimonio, consta de tres versos: primero y tercero hexasílabos, asonantes, y el segundo de diez, once o doce sílabas, suelto.

Francisco Gutiérrez Carbajo (1990: 990) puntualiza que la estrofa con el primer y tercer versos hexasílabos, y el segundo suelto, de diez, once o doce sílabas, es una de las formas de la *seguidilla gitana* pero no de la *soleá* ni de la *soleariya*. La estructura estrófica de esta última copla, según el testimonio de Rodríguez Marín, Machado y Álvarez, etc., y según aparece recogida en los diversos cancioneros flamencos, se configura sobre el modelo de la *soleá* (8-8-8, asonante, suelto, asonante), con la salvedad de que el primer verso de la estrofa reduce su cuerpo fónico a la categoría de un bisílabo o de un trisílabo.

Soleariya de Manuel y Antonio Machado:

La Lola

La Lola se va a los Puertos

La Isla se queda sola

Seguidilla gitana de Manuel Balmaseda y González:

Al pie de un olivo,

me puse a llorá;

Pá los pajaritos que cantando estaban,

Se acabó el cantá

Aunque la forma canónica de la *soleá* sean tres versos octosílabos también son muy abundantes las *soleás* de cuatro versos, de modo que a esta se la conoce por *soleá* y a la de tres versos por *soleá corta*:

Soleá de Antonio Machado (Machado 1972: 269):

Tengo una pena, una pena
 que casi puedo decir
 que yo no tengo la pena:
 la pena me tiene a mí

De *cópula* (‘unión’, originariamente de dos nexos o versos, como esta copla anónima *Cerco tiene la luna, / mi amor ha muerto*), surge el vocablo *copla* para referirse a versos acoplados, unidos, soldados en una unidad, no necesariamente de tres o cuatro versos, pues se acoge a quintillas e incluso décimas. Lo característico es que se trata de una unidad autónoma de forma y sentido derivada de su aptitud y por tanto sujeción para someterse a un compás musical en el sentido en el que se utiliza en el *flamenco*. En el canto y cante popular, las coplas resultan así como cuentas de un rosario o collar, unidas por el hilo del género musical (*jota*, *fandango*, etc.) en el que se inscriben. Es lo que también podemos señalar para las *seguidillas*, que se cantan y bailan seguidas. También en la métrica japonesa se da el *rengo* o *renga* que encadena versos y estrofas escritos al alimón o en grupo.

5 Significado nocional y significado procedimental

Frente a una supuesta independencia de sentido, que podríamos inferir de su autonomía funcional, lo peculiar de esta forma es, por el contrario, su dependencia contextual, el erigirse en cifra de un enunciado anterior, en apostilla a un hecho o una situación. Este carácter connotado es el que pone de manifiesto la oralidad de la *copla*, su dependencia de lo que P. Zumthor (1990) ha llamado la *performance*, es decir, la realización concreta y efectiva. A pesar de su carácter sentencioso y moral predominante –orientado al desengaño, al aviso, a la denuncia de la injusticia y (a)moralidad dominantes–, la *copla* no tiende a la abstracción generalizadora, sino que busca siempre la concreción y la personalización. Lo mismo sucede en el *haiku*, donde al conocimiento racional se opone el conocimiento espontáneo nacido del sentimiento, de un sentimiento de identificación con la naturaleza.

En la conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»”, Federico García Lorca¹⁰ afirmaba que las *coplas flamencas*

10 Conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada el 19 de febrero de 1922. Esta conferencia fue publicada como folletón por el *Noticiero Granadino*, en febrero del mismo año (García Lorca: 197).

nos transmiten los pensamientos más profundos utilizando como vehículo la expresión más pura y exacta. En ellas tiene mucha importancia el amor, la muerte, la pena, el llanto o el viento. Las coplas del *cante jondo* cantan siempre en la noche y por ello aparecen desprovistas de paisaje, aunque como el mismo Federico García Lorca reconoce, hay en estos cantares una continua apelación «al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro».

El *haiku* en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y sentir el núcleo de su experiencia. El *haiku* pone el énfasis en una unidad de percepción surgida a partir de una percepción sensorial en la cual todas las cosas se unifican en un nexo de esencia. Es el polo opuesto a la dispersión propia de un tratado científico, y, por su brevedad formal, entraña nexos de esencia más estrictos que los de un largo poema. Desde sus comienzos el *haiku* trató de expresar el significado de los fenómenos naturales más simples con la mayor variedad posible.

Otsuji –Seki Osuga– (1947: 18) afirma en las siguientes líneas:

(Podemos entrar en el mundo de la creación) cuando somos completamente sinceros y humildes ante la naturaleza, aunque libres y sin temor; cuando nunca estamos separados de la naturaleza; cuando no introducimos perezosa fantasía¹¹ o nos ponemos a pensar

De ahí que el poeta deba evitar el peligro de componer *haikus* por lógica, cuando en realidad el motivo debería ser la pura sensación.

Un buen ejemplo de que la logicidad deshace el *haiku* lo tenemos en la traducción inglesa que hizo Kenneth Yasuda (1963: 183) al *haiku* de Moritake:

Haiku de Moritake que se asemeja en cierta forma a una adivinanza:

<i>Rak-ka / eda / ni</i>	´Caída flor / rama / a	¿Estoy viendo flores caídas
<i>kaeru / to / mireba</i>	volver / así / si veo	que retornan a la rama?
<i>kochoo / kana</i>	mariposa / (admiración)´	¿Es una mariposa!

Versión traducida de Kenneth Yasuda:

*A falling flower, thought I,
Fluttering back to the branch
Was a butterfly*

11 De ahí la parquedad metafórica en el haiku.

La poesía del *haiku* es una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación. Esta, así desmaterializada y trascendida de espíritu humano, se eleva a un rango presimbólico, adquiriendo rasgos de panteísmo y animismo orientales como sucede con la *copla*.

El estilo del *haiku* es predominantemente nominal por lo que en él aparece el sustantivo en mayor porcentaje que otros elementos gramaticales. Los verbos frecuentemente aparecen dotados de flexiones comparables a las de nuestro infinitivo, que simplemente significan acción presente o futura o intemporal (generalizada).

Para Reginald H. Blyth (1968: 30) la poesía nunca es meramente indicadora. La voluntad del poeta es la de la naturaleza, y cada frase poética debe tener hasta cierto punto un sentido imperativo. Lo que el poeta enuncia como sentimiento personal interior es ley en la naturaleza. Por esto los cortos enunciados que constituyen los *haikus* superan el valor circunstancial del momento y alcanzan un valor (pre)simbólico perdurable, dotado de la perfección de finalidad. Es un arte de síntesis:

Haiku de José Juan Tablada (Braver 1968: 187):

Tierno saúz
Casi oro, casi ámbar,
Casi luz...

De todo ello participa también la *copla flamenca*. Manuel Machado (Brotherston 1976: 123 y ss.) escribe la siguiente *soleariya*:

Rosas son
la frescura de los huertos
y los labios entreabiertos

Y Juan Ramón Jiménez (1959: 695) aún sintetiza más el simbolismo:

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

Como muy bien dice Fernando Rodríguez-Izquierdo (2010: 28) el *haiku* no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o *sumie*, tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respetados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado.

Según Eugéne Nida y Charles R. Taber (1969: 37–38) existen cuatro categorías semánticas, básicas: *Object* (Objeto – sustantivo), *Event* (Suceso – verbo), *Abstract* (Abstracción – adjetivo) y *Relation* (Relación – preposición). Se trata de categorías universales que abarcan todas las subcategorías semánticas existentes en cualquier lengua. La categoría de *Object* se corresponde en una cronología del pensamiento con la *Entidad* y las categorías de *Event* y *Abstract* con la del *Comportamiento* y todas ellas a su vez pertenecen al *significado nocional* o *conceptual*. Por su parte, la categoría de *Relation* atañe al *significado procedimental* o *instrumental*, ya que expresa una conexión de otras clases de términos, por ejemplo, las partículas, afijos que marcan casos, el orden de los elementos en la frase cuando este es pertinente para la comunicación a partir de la inferencia, verbos como *ser* y *tener*, cuando solo expresan relaciones, etc. Hay palabras que participan de dos categorías semánticas, como por ejemplo, *jugador* (Objeto – Suceso), *santificar* (Suceso – Abstracción), *reconciliar* (Suceso – Relación), *hitomane* [hombre imitación] (Suceso – Objeto), por lo que se puede traducir por un gerundio ‘imitando al hombre’, cuando su carácter de Suceso está actualizado por la Relación *ni`a`* [‘imitación humana’].

Muy frecuentemente las partículas dan razón de las relaciones, de tal modo que los verbos sobran. El *kireji* es una especie de puntuación poética que tiene el fin de señalar o poner énfasis en los estados anímicos del poeta. El estilo predominantemente nominal del *haiku*, donde los verbos están ausentes, favoreció el uso del *kireji* o palabra de cesura para que las frases no quedaran inacabadas. Son marcadores estructuradores de texto. Los más usuales son:

ya, expresa admiración, incertidumbre, interrogación. Suele aparecer al final del primer verso de cinco sílabas; por esto tiene cierto carácter introductorio,

keri, antigua forma de pasado, muestra el paso del tiempo y la emoción consiguiente. Con frecuencia aparece al final del *haiku*,

kana, a veces carece de significación especial. Frecuentemente expresa una exclamación causada por una emoción que está implicada en el verso. Convierte a la palabra que lo antecede en el centro o foco de interés y energía poéticos. Suele aparecer al final del *haiku*, cerrando el sentido.

Cada *kireji* marca una pausa de pensamiento; si esta pausa es interior y no final, en ella se descarga la tensión existente entre los dos polos poéticos. Es el eje formal de la comparación interna. La mente se ve allí obligada a saltar entre dos conceptos:

Haiku de Matsuo Bashō:

Inu / to / saru / no 'Perro / y / mono / (posesivo) ¿Vas a ser tú el compañero
nakadachi / nare / ya compañero / hazte / (cesura) del perro y el mono,
tori / no / toshi pájaro (= posesor) / año` año del pájaro?

Es anfibológica la expresión de *nare-ya*, puesto que desde el significado nocional es una expresión imperativa y a la vez, desde el significado procedimental sugiere algo así como '¿Es por eso por lo que es...?`.

Haiku de Shiki:

Suzushisa / ya 'Frescor / : Frescor:
ishidooro / no linterna de piedra / (= poses.) el mar a través
ana / no / umi agujero / (= poses.) / mar` de la pétreo linterna

donde el sustantivo *ana* con significado nocional ('agujero`) adopta en la traducción el significado procedimental de 'a través de`.

Haiku de Onitsura:

Uguisu / ya 'Rruiseñor japonés / (= sujeto) El rruiseñor,
ume / ni / tomaru / wa ciruelo / en / parar / (tópico) posado en el ciruelo
mukashi / kara antiguamente / desde` desde tan antiguo

La partícula de tópico *wa* que sigue a *tomaru* convierte en tópico a todo lo que le antecede: 'la parada del rruiseñor en el ciruelo... es desde antiguos tiempos`, por lo que nos hallamos ante una estructura sintáctica de sujeto + predicado. El sujeto presenta significado nocional y gramatical (*ya* = sujeto), pero al actuar el sujeto y parte del predicado pragmáticamente como tópico (*wa* = tópico) de la otra parte del predicado que funciona como su comentario, el significado nocional y gramatical inicial se ha convertido en significado procedimental.

El *haiku* no hace uso de la rima ni del ritmo. No hay tampoco signo alguno de puntuación, siendo la disposición de las palabras la que compensa la ausencia de rasgos tonales marcados. Este orden de encadenamiento verbal parece reflejar aproximadamente el orden en que se ofrecen los objetos a la mente, confiriendo a cada palabra un peculiar encuadre semántico. Es lo que se ha dado en llamar *cronología del pensamiento*. Incluso al determinarse frecuentemente las palabras unas a otras por el orden que ocupan en la frase, el orden lineal del sintagma cobra así un valor morfemático, que afecta también al interior de la palabra, pues la composicionalidad morfemática es muy rica en japonés:

Haiku de Sujuu:

<i>Mizuo / hiite</i>	´Cola de agua / trazando	Uno de los patos, dormido,
<i>hanaruru / bitotsu</i>	separarse / uno	y flotando a la deriva,
<i>ukinedori</i>	flota-duerme-pájaro`	traza una estela en el agua

Aquí nos encontramos con dos palabras compuestas morfemáticamente: *mizuo* (= ´agua-cola` : Entidad ← Comportamiento) y *ukinedori* (= ´flotar y dormir + pájaro` : Comportamiento → Entidad). También nos encontramos con un orden frasístico opuesto al español; japonés: ´cola de agua → separarse → pájaro` > español: patos → a la deriva → estela en el agua`.

Este *haiku* pertenece a aquellos que, según Otsuji (op. cit.: 6) es posible encontrar sin *kireji*, pero con pausas de pensamiento bien definidas basadas en el significado.

También en las versiones traducidas de *haiku* al español se pueden ver atrevidos ejemplos de composicionalidad morfemática. Es el caso de Octavio Paz sobre un *haiku* de Matsuo Bashō:

Haiku de Matsuo Bashō:

<i>Kareeda / ni</i>	´Seca rama / en	Sobre la rama seca
<i>karasu / no / tomarikeri</i>	cuervo / (tópico) / ha parado	un cuervo se ha posado;
<i>aki / no / kure</i>	otoño / (= posesor) / crepúsculo`	tarde de otoño

Versión de Octavio Paz (op. cit.: 10):

La rama seca

Un cuervo

otoño-anochecer

Si en el *haiku* de Sujuu citado anteriormente comprobábamos cómo la cronología del pensamiento era justo la contraria entre japonés y español, y este orden estaba sometido a reglas gramaticales que imponían las propias lenguas particulares, ahora vamos a ver un ejemplo donde comprobamos cómo dentro de una misma lengua particular se puede variar el orden de las frases e invertir sus significados con fines estilísticos y de pertinencia ontológico-poética.

Se cuenta la anécdota de que cierto día Matsuo Bashō y su primer discípulo Kikaku iban andando por los campos, y se quedaron mirando a las libélulas que revoloteaban por el aire. El discípulo compuso en ese momento un *haiku*:

¡Libélulas rojas!
Quítales las alas
Y serán vainas de pimienta

A esto objetó el maestro: No. De ese modo has matado a la libélula. Di más bien:

¡Vainas de pimienta!
Añádeles alas
y serán libélulas

Para terminar nos gustaría volver al título del artículo mencionando algunos *haikus* y algunas *coplas flamencas* (Gutiérrez Carbajo, op. cit.: 296. 442. 467. 474. 481) que están muy próximas al *haiku*, por ser buenos exponentes de que la miniatura, al reducir la escala del objeto, permite la experiencia del conjunto antes que la de la partes; al reducirse cuantitativamente, el objeto aparece como *cualitativamente* significativo –lo que Rudolph Arnheim (1979) llamaría *visual thinking*–. La depuración y reducción *visual* de la miniatura, se corresponde con la reducción y depuración *verbal* del *haiku* y la *copla*. Los *haikus* y *coplas*, en efecto, nos aparecen como una descripción impresionista abreviada de sensaciones primarias, con una temática variada:

* Situaciones cotidianas, que los versos del poema hacen que veamos como nuevas:

Hojas
caídas sobre una roca;
bajo el agua.
(Júsò)
Era el pobrecillo ciego,
y cantaba sollozando
la luz de unos ojos negros.
(Copla anónima)

* Acontecimientos sencillos e insignificantes, sin valor aparente:

Enciendo una vela

con otra vela;

una tarde de otoño

(Buson)

Las golondrinas ya vuelven

y se irán y volverán...

¡Y tú la misma de siempre!

(Copla anónima)

* Sucesos cuyo significado se revela en la mirada y que el poema no hace sino inventariar:

¿Una flor caída

volviendo a la rama?

Era una mariposa

(Moritake)

Cuando ¡adiós! digas al mundo

pondré un rosal en tu fosa,

y te arrancaré a la muerte

hecha manojos de rosas.

(Copla anónima)

Bibliografía

Alonso, D. ([1969] 1982): *Cancionero y romancero español*. Barcelona: Salvat.

Arnheim, R. (1979): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.

Atero, V. (ed.) (1996): *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía - Universidad de Cádiz - Universidad de Sevilla.

- Bashō, M. (1970): *Sendas de Oku*. Barcelona: Barral Editores.
- Blyth, R. H. (1968): *A History of Haiku*. Tokyo: Hokuseido, vol. I.
- Brotherston, G. (1976): *Manuel Machado*. Madrid: Taurus.
- Brower, G. L. (1968): «Brief note. The Japanese haiku in Hispanic Poetry». En: *Monumenta Nipponica*, XI–XII, 1-2.
- Cansinos, R. ([1933] 1985): *La copla andaluza*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, Biblioteca de Cultura Andaluza n^o 11.
- García Lorca, F. ([1922] 1994): «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo», Conferencia del 19 de febrero de 1922 en Granada. En: Mario Hernández (ed.): *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza Editorial, 146-168.
- Gutiérrez, F. (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.
- Hearn, L. (Yakumo Kiozumi) (2011): *Fantasmas de la China y del Japón*. Sevilla: Ed. Espuela de Plata.
- Jiménez, J. R. (1959): *Libros de poesía*. Madrid: Aguilar.
- Lizcano, E. (1998): «Tientos para una epistemología flamenca. Metáforas del saber y matemática paradójica en los cantes». En: *Archipiélago*, 32, 75–81.
- Machado, A. (1972): *Juan de Mairena*. Madrid: Castalia.
- Machado y Álvarez, A. ([1890] 1975): *Prólogo a la tercera edición de Cantes flamencos. Colección escogida*. Sevilla: Extramuros edición.
- Makoto, U. (1967): *Literary and Art Theories in Japan*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Molina, R., Mairena, A. (1963): *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Navarro, T. (1974): *Métrica española*. Madrid–Barcelona: Guadarrama–Labor.
- Nida, E., Taber. Ch. R. (1969): *The theory and practice of Translation*. Leiden: United Bible Societies.
- Otsuji (1947): *Otsuji Hairon-shuu*. Tokyo: Kaede Shoboo.
- Pániker, S. (2009): *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós.
- Penas, M^a A., Martín, R. (eds. y coords.) (2009): *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat: Universidad Mohamed V de Rabat - Universidad de Bergen - Ed. CantArabia.

- Penas, M^a A. (2011): «From conceptual meaning to intentional meaning in argumentative persuasion. A literary case». En: Beatriz Penas, Micaela Muñoz, Marta Conejero (eds.) *Con/Texts of persuasion*. Kassel: Edition Reichenberger, 113–134.
- Penas, M^a A. (2013): «La traducción intralingüística». En: Tomás Albaladejo y M^a A. Penas (eds.), *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Síntesis, 1–32, en prensa.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (2010): *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Hiperión.
- Rubio, C. (2007): *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.
- Sheng-Bin, L. (1993): *José Juan Tablada y el haiku hispanoamericano*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Valle-Inclán, R. M^a del (1922): *Farsa y licencia de la Reina Castiza*. Madrid: Edición de Artes de la Ilustración.
- Yasuda, K. (1963): *The Japanese Haiku*. Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
- Zumthor, P. (1990): *Performance, réception, lecture*. Québec: Ed. du Préambule.

M^a Azucena Penas Ibáñez

Universidad Autónoma de Madrid

Haiku and Flamenco. A Paradigmatic Case of Conceptual Abstraction and Formal Minimalism with Special Focus on Notional and Procedural Meaning

Keywords: minimalism, notional meaning, procedural meaning, thought chronology, discourse markers, kireji, semantic category, haiku, flamenco.

The present work deals with the formal and semantic similarities between *haiku* and *flamenco* in a first study of this phenomenon, which is new. We study the notional and procedural meaning in haiku, and then in flamenco in order to explore the various minimalist mechanisms that govern the progression of thought in the two languages. The research is based on the four basic semantic categories proposed by Eugene Nida and Charles R. Taber: *Object* (None), *Event* (Verb), *Abstract* (Adjective) and *Relation* (Preposition). These are universal categories which encompass all the semantic subcategories extant in any language. The *Object* category corresponds to the Entity in a thought chronology and the *Event* and *Abstract* categories correspond to behaviour, and all of them correspond to *notional* or *conceptual meaning*. On the other hand, the *Relation* category is associated with *procedural* or *instrumental meaning*, because it expresses a connection between terms of other kinds, such as discourse markers, the order of elements in the phrase when it is relevant for the communication of inference, verbs like *to be* or *to have*, when they only express relationships. The *kireji* have a special interest because they are Japanese text structure markers.

M^a Azucena Penas Ibáñez

Universidad Autónoma de Madrid

Haiku in flamenko. Paradigmatski primer konceptualne abstrakcije in formalnega minimalizma s poudarkom na pojmovnem in postopkovnem pomenu

Ključne besede: minimalizem, pojmovni pomen, postopkovni pomen, kronologija mišljenja, diskurzivni označevalci, kireji, pomenoslovna kategorija, haiku, flamenko

Prispevek na izviren način obravnava formalna razmerja med *haikujem* in *flamenkom* v prvem približevanju obema pojavoma. Avtorica poskuša v dveh zaporednih fazah zajeti različne minimalistične mehanizme, ki usmerjajo kronologijo mišljenja v obeh jezikih; v prvi fazi pojmovni in postopkovni pomen v *haikuju*, v drugi fazi pa v kitičnih oblikah flamenka (*coplas*). Raziskava temelji na štirih osrednjih pomenoslovnih kategorijah Eugenea Nide in Charlesa R. Taberja: *Object* (predmet – samostalnik), *Event* (dogodek – glagol), *Abstract* (abstrakcija – pridevnik) in *Relation* (razmerje – predlog). Kategorije so univerzalne in obsegajo vse pomenoslovne podkategorije kateregakoli jezika. Kategorija *Object* ustreza miselni kronologiji *bistva*, kategoriji *Event* in *Abstract* miselni kronologiji *vedenja*, vse skupaj pa spadajo v obseg pojmovnega ali konceptualnega pomena. Kategorija *Relation* odgovarja *postopkovnemu* oz. *instrumentalnemu pomenu*, saj izraža povezavo s kategorijami drugih plasti jezika, na primer, z diskurzivnimi povezovalci, besednim redom v stavku, kadar ima ta odločujočo sporazumevalno vlogo (npr. v procesu inference), z glagoloma *ser* in *tener* pri izražanju razmerij itd. V prispevku je posebna pozornost namenjena *kirejem*, ki imajo vlogo strukturnih označevalcev besedila v japonščini.