



El haiku como germen de matices. Notas para una diaforología

Daniela Isabel Ortiz¹

Universidad Nacional de San Juan
danift_81@hotmail.com

Resumen: A partir de su breve composición, el haiku ofrece la posibilidad de una expansión en estructuras más extensas. Es así que el haiku es, como lo dice Beatriz Sarlo –a propósito de la escritura de Juan José Saer–, “una semilla de narración-descripción”. O, en palabras de Roland Barthes, un “germen, un argumento breve”: el haiku como germen de escritura, es decir, como discurso que alberga en sí mismo posibilidades narrativas-descriptivas a partir de los matices que dispone. Desde el pensamiento barthesiano proponemos entonces pensar el haiku desde tres aspectos: en primer lugar, el haiku como *tangibilidad*, es decir, la presencia de palabras que tienen como referencia cosas concretas u objetos, y las posibilidades perceptivas que esto provoca; en segundo lugar, el “despertar” ante el acontecimiento: el haiku como “sacudimiento mental”, una especie de *satori*; finalmente, el haiku como *el tiempo que hace*. A partir de estas notas, invitamos a pensar una diaforología que estudie los matices en torno al haiku y las escrituras que este origina.

Palabras clave: Barthes – Haiku – Narración – Saer – Diaforología

Abstract: The haiku offers the possibility of expansion into more extensive structures due to its brief composition. As Beatriz Sarlo stated –in relation to the writing of Juan José Saer–the haiku is “a seed of narration and description.” Or –in the words of Roland Barthes– “[a wheat] germ, a brief plot.” Seeing the haiku as a seed of writing implies it harbors narrative and descriptive possibilities within itself by means of nuance present in its arrangement. Three manners of looking at the haiku are hereby proposed, each stemming from the Barthesian thought: firstly, the haiku as *tangibilidad*, which is to say as reference to concrete things or objects, and the perceptive possibilities that this provokes; secondly, the “awakening” before the event: the haiku as a “mental shakedown,” a type of *satori*; finally, the haiku as *time that passes*. By means of these notes, the reader is invited to participate in a diaphorology that studies the nuances of the haiku and the writings from which it originates.

Keywords: Barthes – Haiku – Narration – Saer – Diaphorology

¹ **Daniela Isabel Ortiz** es Licenciada en Letras. Investigadora en proyecto de Semiótica y Literatura de la Universidad Nacional de San Juan. Profesora de “Lengua y Cultura Griega”, “Semiótica” y “Semiótica del Espectáculo” en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Doctoranda del Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba.

A partir de su breve composición, el haiku ofrece la posibilidad de una expansión en estructuras más extensas. Es así que el haiku es, como lo dice Beatriz Sarlo –a propósito de la escritura de Juan José Saer–, “una semilla de narración-descripción”. O, en palabras de Roland Barthes, un “germen, un argumento breve”: el haiku como germen de escritura, es decir, como discurso que alberga en sí mismo posibilidades narrativas-descriptivas a partir de los matices que dispone. El haiku, entonces, como germen de matices.

Desde el pensamiento barthesiano proponemos entonces pensar esta forma literaria japonesa desde tres aspectos: el haiku como *tangibilidad*, el haiku como *satori* o “sacudimiento mental” y el haiku como vivencia del *tiempo que hace*.

A partir de estas notas, invitamos a pensar una diaforología que estudie los matices en torno al haiku y las escrituras que este puede originar.

El haiku como germen de escritura

Saer y Barthes tradujeron haikus casi por la misma época. A partir de los textos Borradores de Saer, recientemente publicados, sabemos que, en los años sesenta, el escritor santafesino estaba traduciendo haikus, entre los que seleccionó cuarenta y les escribió una introducción. Esta antología apareció en el tomo Borradores inéditos 3, que incluye la poesía no editada del escritor. En sus últimas páginas encontramos la versión editada de “Un choix de cento e forty haikus”, título de la introducción que, como el autor aclara, hace alusión a los tres idiomas que se conjugan en la selección de textos (Saer *Poemas* 316-337). Se trata de una traducción de traducciones de poemas extraviados “durante casi 20 años” y publicados en la revista *El poeta y su trabajo* dirigida por Hugo Gola.

Al mismo tiempo, Barthes estaba preparando las clases para su seminario *La preparación de la novela*, que dictó en 1979. Ambos escritores traducían del francés al español. Como Saer, a Barthes no le importaba no traducir del japonés, ya que, como aseguraba, el haiku había llegado a él como pura traducción. Barthes menciona varias ediciones francesas y Saer utiliza una de ellas. Y ambos escritores citan a René Sieffert (*El haïkai según Bashô*, Saer; *Literatura japonesa*, Barthes).

Saer continuó trabajando con este género japonés. El poeta santafesino declaró en una entrevista que la traducción de haikus –como la traducción en general– era un ejercicio o preparación de la propia escritura. Traducía, decía, para “ablandar la mano”. En 2002 publicó algunas traducciones en la revista que dirigía su amigo Hugo Gola. Pero antes, en los años noventa, también se ocupó del haiku. Sabemos de esto por el segundo tomo de *Borradores, Papeles de trabajo II*. En el *Cuaderno de notas y borradores* de 1995, escribió sobre el haiku:

El haiku: es vividez, epifanía (moments of aliveness), y el Reino Milenario de Musil o la experiencia del “Otro Estado”. La mera ingeniosidad lo rebaja, y las hordas de japoneses que los componen en cualquier ocasión los desvirtúan. Ligado a la percepción clara de un instante de lo Exterior, es tal vez el residuo de una lucidez momentánea que integra al sujeto en el universo y al universo en el sujeto. A través de la captación fugaz pero intensa y nítida del fragmento de un acontecer circula la presencia intuitiva del todo al que ese fragmento está ligado. Eso es lo que expresa el Haiku. Su concentración radiosa figura la presencia de la totalidad en el Momento (Saer *Inéditos II* 370).

Esta nota sobre el haiku forma parte del conjunto de notas titulado “La grande”, para la redacción de la novela que lleva ese título, y todo el fragmento será integrado parcialmente a la introducción a “Un choix de cento e forty haikus”, mencionada anteriormente. Si bien en las notas sobre *La grande* abundan las anotaciones sobre narración, tramas y personajes, el fragmento sobre el haiku es el más extenso y el que ocupa el segundo lugar después del título (“La grande”). Es que el haiku era para Saer un “germen de escritura”, es decir, un breve fragmento a partir del cual se podía desarrollar la escritura novelesca. Una semilla de narración-descripción, miniaturas de lo que Saer ampliará en el tiempo extendido de sus descripciones (Sarlo *Zona* 44-45). Pero, mientras el haiku es la transformación estética de una situación banal o antipoética a través de oraciones unimembres y sílabas cortas, las frases de Saer son largas y complejas, pues es ahí donde reside el modo o el estilo saeriano. De esta manera, bajo una extensa descripción de cualquiera de sus novelas o cuentos puede subyacer un haiku. Por ejemplo, Sarlo encuentra un haiku en la siguiente frase de *Nadie nada nunca*:

Bajo la sombra polvorienta del árbol que los protege de la luz de febrero, el mes irreal, los dos hombres miran el río, en el que ondas concéntricas van ensanchándose hacia las orillas, hasta que, de un modo violento, la

cabeza del Gato emerge a la superficie vacía chorreando agua, la nuca hacia la playa, y la cara frente a la isla baja, polvorienta, calcinada (116-117).

Bajo esta extensa descripción se esconde un haiku: “Bajo la sombra del árbol/ dos hombres miran el río/ la cabeza del Gato emerge del agua”. El haiku convierte lo banal (la mirada de dos hombres) en acontecimiento poético y a través de su concentración de sentido, describe y narra; Saer expande en oraciones largas y complejas esa concentración de sentido.

También para Barthes el haiku es “semilla de narración-descripción”, “germen de escritura” o, en palabras del propio Barthes, un “argumento breve” (*La preparación* 101). En *La preparación de la novela* titula “Mi haiku” (59) a un extenso apartado donde se detiene en el proceso de escritura que permitiría pasar de la Anotación a la Novela, de la Imagen a la Narración, de la epifanía del instante al continuum narrativo (Bernabei 4):

en el carné del novelista, la materia del haiku que es toda materia del presente, prolifera buscando la dimensión sintagmática y la extensión. La anotación debe “prender” en esa forma larga que es la condición genérica de la novela (Sarlo “Los modos” 23).

El haiku como germen de matices

El haiku puede ser germen de escritura en tanto es germen de matices. Las extensas descripciones saerianas presuponen el haiku porque conservan la precisión del detalle, sin el cual no hay haiku (ni poesía en general). Para pensar esta precisión del detalle, acudimos al matiz como lo pensó Barthes: el matiz como “discurso de la poca diferencia” (*Lo neutro* 186), pero también como un aprendizaje, el “aprendizaje de las sutilezas” (*La preparación* 87). Focalizar en los detalles es apreciar las “pocas” diferencias, es aprender las sutilezas. Es gracias a estos matices que componen el haiku que la novela puede desarrollar su trama y expandirse.

Esos matices pueden ser de muy variada índole. En este trabajo proponemos tres que se conjugan en el haiku. En primer lugar, el haiku como *tangibilidad*, es decir, la presencia de palabras que tienen como referencia cosas concretas u objetos, y las posibilidades perceptivas que esto provoca; en segundo

lugar, el “despertar” ante el acontecimiento: el haiku como “sacudimiento mental”, una especie de *satori*; finalmente, el haiku como vivencia de las estaciones, del *tiempo que hace*. A continuación, y para finalizar, invitamos a pensar una diaforología que estudie los matices en torno al haiku.

Tangibilia del haiku

En el haiku hay *tangibilia*, es decir, presencia de palabras que tienen como referencia cosas concretas u objetos, cosas que podemos tocar (*tangibilia* proviene de *tangibilis*: lo que puede ser palpado o tocado) (*La preparación* 100-115). En el siguiente haiku hay un *tangibile*: “Las flores de verbena blancas/
También en plena noche/ La vía Láctea”.

La verbena blanca es el *tangibile*. Es importante destacar que estos *tangibile* no son estereotipados, como podrían ser las “espinas” y las “rosas” en un poema típico occidental, sino que son objetos concretos, frescos y fuertes, como la verbena blanca.

La palabra “hace ver” rápidamente, a la vez que la visión desaparece de inmediato, como una especie de parpadeo. Barthes recurre a la Retórica, a un recurso: la hipotiposis, “descripción animada, viva e impresionante, que hace que las cosas salten a la vista” (Barthes *La preparación* 101). La *tangibilia* del haiku es una especie de “microhipotiposis” en la cual hay un germen, “virtualidad de fantasma”, “argumento breve, enmarcado, en el que entro en estado de deseo” (101). Son fantasmas prospectivos. Por ejemplo, el siguiente haiku: “Luna de otoño/
Abriré en el pupitre/ Los textos antiguos” desencadena en Barthes el fantasma de “trabajar con textos clásicos en invierno, en un ambiente cálido” (102). La *tangibilia* es un desencadenante, un germen de escritura.

El haiku como satori

El haiku, como vimos, es escritura de la percepción (*La preparación* 100). Pero, aclara Barthes, es escritura de la percepción siempre y cuando el fenómeno perceptivo sea pensado no como “unidad temática en psicología experimental”, sino como “estilo zen”: en el budismo Zen hay estrofas que dicen lo que se ha

percibido o experimentado en el momento en el que se abrió el ojo mental, o se produjo el *satori*. Recordemos que Barthes compara el haiku con un “sacudimiento mental”, “la indicación de que eso que se nombra es precisamente eso,² no una materia blanda y porosa ofrecida a la interpretación, sino una materia resistente que detiene al intérprete” (Sarlo *Zona* 45).

El haiku, de esta manera, no describe, es contra-descriptivo. Mientras que la descripción es un género occidental que tiene su garantía en la contemplación divina (las contemplaciones de San Ignacio de Loyola eran esencialmente descriptivas), el haiku se articula sobre una metafísica sin sujeto y sin dios y se corresponde, como ya explicamos, con el *satori* Zen, que no es descenso iluminativo de algún dios, sino un despertar ante los hechos, “aprehensión de las cosas como acontecimientos y no como sustancia” (Barthes *El imperio* 103-105). El *satori* no puede ser traducido como “iluminación”, porque no ilumina nada. Por el contrario, es pura contradicción, pues disipa la duda sin el abrigo de una certeza. El *satori*, como el haiku, “rompe con la visión corriente que aclimata, domestica el acontecimiento, haciéndolo entrar en una causalidad, una generalidad que reduce lo incomparable a lo comparable” (*Lo neutro* 237). Las cosas actualmente están tecnificadas, racionalizadas, “y lo particular solo se encuentra hoy en los matices” (*La preparación* 87). En lugar de esta visión corriente, el haiku presenta las cosas como acontecimientos, como lo que son. El acontecimiento, así presentado, en su singularidad, puede ser germen de escritura y de matices.

El haiku como el tiempo que hace

En los haikus más antiguos, dice Barthes, hay siempre una palabra-estación o *kigo*, que refiere a las estaciones (*La preparación* 72-75). Esta palabra estación puede ser una metonimia, por ejemplo “flor de ciruelo” para referir a la primavera. El *kigo* nos dice en qué parte del año estamos. Por ejemplo: “Acostado/ Veo pasar las nubes/ Habitación de verano” (*La preparación* 73).

Hay una pregnancia del haiku, que, en el haiku que citamos, se desarrolla de diversas formas. En primer lugar, hay un denotante, que es la palabra final,

² Subrayado en el original.

“verano”, la cual es muy fuerte, pues *decir* verano es *ver* el verano, *estar* en verano. En segundo lugar, el último verso, “habitación de verano”, captura al verano en la habitación: aquel es más intenso pues es capturado como ausencia, el verano triunfa afuera pero presiona hacia adentro. Es la intensidad de lo Indirecto. Finalmente, hay un nuevo Indirecto, que es el “ver pasar las nubes”, una acción ociosa en la cual se focaliza para dejar estallar la sensación de estación. Barthes aclara que no se trata de una descripción del verano sino de un *surrectum*, algo que surge: sentimos el verano a través del denotante (la palabra-estación) pero también a través de los Indirectos. Hay una partida de una palabra infinita que puede desplegar el verano y que no tiene por qué terminar, como sí termina la frase. Podemos relacionar esto con la concepción del haiku como germen de escritura: se podría concebir toda una novela que sería continuamente lo Indirecto del verano. De hecho, el haiku que citamos, según Barthes, dice en 17 sílabas casi lo mismo que Proust en una o dos páginas de *En busca del tiempo perdido*, cuando el narrador dice el verano a partir de la habitación del hotel de Balbec. Es que el haiku es breve pero no cerrado. Todo lo contrario, es infinito. Es germen de escritura.

Por otra parte, la estación se presenta como *el tiempo que hace*, lo cual de alguna manera retoma el interés de las civilizaciones rurales por la estación y el tiempo: antes que el tiempo-duración (en inglés, *time*), los hombres captaron las estaciones (en inglés, *weather*), puesto que su supervivencia dependía de ellas. En las sociedades actuales, por el contrario, hay una especie de abolición de las estaciones que deriva en una mitificación (“ya no hay estaciones”) y abre un nuevo paradigma en función de un sistema productivo y capitalista: “vacaciones”/ “no vacaciones”. El haiku, como cualquier literatura que haga referencia a las estaciones como *el tiempo que hace*, se convierte en una especie de Testigo o Monumento de las estaciones que ya no conocemos actualmente, que no conocemos en sus diferencias. El haiku, al referir al *tiempo que hace*, entonces, incorpora los matices, las diferencias, las sutilezas perdidos actualmente. El haiku es germen de matices.

Notas para una diaforalogía

Este primer acercamiento a la forma del haiku tal como la pensaron Juan José Saer y Roland Barthes es, de alguna forma, también, una invitación a pensar la existencia de una ciencia que estudie los matices, en contraposición a la cultura de los medios, que los rechaza agresivamente. Barthes propone un nombre para este campo del saber: *diaforalogía*, neologismo que construye a partir del griego *diaphorá*, “lo que distingue una cosa de otra” o “matiz” y el sufijo *-logía*, que significa “teoría o discurso”. Se trata del estudio de lo particular, que en el discurso poético encuentra su lugar (*La preparación* 87).

Cuando Barthes aborda las figuras de lo Neutro en su curso, busca deshilar los matices, “mercancía cada vez más preciosa, verdadero lujo desplazado del lenguaje” (*Lo neutro* 56). *Diaphorá* es palabra nietzscheana, dice Barthes, y de acuerdo con el filósofo, critica la ciencia que es *adiaphoria* que es “permanencia de lo mismo” (Simón 124), ciencias que son indiferentes a los matices, a lo particular.

La semiología que propone Barthes sería, entonces, una ciencia de los matices, una ciencia que piense en los destellos, pues “solo hay ciencia de la diferencia” (Simón 125; Barthes *Barthes* 173). Esta semiología como diaforalogía, como “escucha o visión de los matices” se entrecruza con “la maestra de matices”, o sea, la literatura, tal como la propone Barthes (*Lo neutro* 56-57). Ya sean haikus, ya sean novelas, la propuesta es estudiar los matices en la escritura y sus procesos. Pero además, como camino complementario, llevar a cabo una empresa ética, pues se puede pensar una vida que se viva según los matices (Barthes *Lo neutro* 56), fuera de la arrogancia de las leyes y las generalidades. De ahí la “necesidad cívica” de enseñar los matices (Barthes *Lo neutro* 186) que reclamó Barthes y que puede ser iniciada desde las posibilidades que ofrece la forma breve, pero infinita, del haiku.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.

---. *Barthes por Barthes*. Venezuela: Monte Ávila, 1997.

---. *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

---. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Bernabei, V. "De la potencia de la imagen a la potencia escrituraria: el haiku de Juan José Saer". IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Web.

Saer, Juan José. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos II*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

---. *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

---. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.

Sarlo, Beatriz. "Los modos de ser Barthes". Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France. 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI, 2005. 15-24.

---. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

Simón, Gabriela. *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción Editora, 2010.