

Revista  
electrónica  
de la Secretaría  
de Investigación  
y Postgrado

FHyCS-UNaM

N° 13 Diciembre 2019



► [www.larivada.com.ar](http://www.larivada.com.ar)



**La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.**

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado.  
FHyCS-UNaM

**La Rivada** es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

**Editor Responsable:** Secretaría de Investigación y Postgrado.

FHyCS-UNaM.  
Tucumán 1605. Piso 1.  
Posadas, Misiones.  
Tel: 054 0376-4430140

**ISSN 2347-1085**

**Contacto:** larivada@gmail.com

**Artista Invitado**

Rocio Mikulic  
mosca\_surrealista@hotmail.com  
www.facebook.com/  
rocio.mikulic

## Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

**Decana:** Mgter. Gisela Spasiuk

**Vice Decano:** Esp. Cristian Garrido

**Secretario de Investigación:** Mgter. Froilán Fernández

**Secretario de Posgrado:** Dr. Alejandro Oviedo

**Director:** Roberto Carlos Abinzano

(Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandjeri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

### Equipo Coordinador

- Adriana Carísimo Otero
- Carmen Guadalupe Melo

### Comité Editor

- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

### Consejo de Redacción

- Natalia Aldana (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Lisandro Rodríguez (Universidad Nacional de Misiones/CONICET)
- Julia Renaut (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Apoyo Técnico

Federico Ramírez Domíñiko

### Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

### Diseño Gráfico

Silvana Diedrich  
Diego Pozzi

### Diseño Web

Pedro Insfran

### Web Master

Santiago Peralta



# ARTÍCULOS

Desarrollo desigual y condicionantes agrarios estructurales: del “latifundio enemigo del ferrocarril” a la expansión de los agronegocios en el Nordeste Argentino

*Por Cristina Valenzuela*

La perplejidad como dispositivo identitario del escritor: Enrique Vila-Matas

*Por Karina Beatriz Lemes*

La “Ruta Barthes” en las formas breves y el haiku. Una parada en la obra de Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson y Geo Nacif

*Por Gabriela Isabel Román y  
Albertina Florencia Gauvry*

ILUSTRACIONES: **Rocio Mikulic**

# La “Ruta Barthes” en las formas breves y el haiku.

## Una parada en la obra de Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson y Geo Nacif

*The “Barthes Route” in short forms and haiku.  
 A stop in the work of Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson and Geo Nacif*

Gabriela Isabel Román\* Albertina Florencia Gauvry\*\*

Ingresado: 15/10/19 // Evaluado: 27/11/19 // Aprobado: 10/12/19



## Resumen

El objetivo de este artículo es revisar una selección de textos del autor francés para configurar una serie de artefactos teóricos que nos sirvan en el abordaje de las formas breves y el haiku. Como metodología partimos del armado de la biblioteca de Barthes, la lectura de sus textos, el análisis de la fragmentación y el haiku en su escritura, finalmente, el reconocimiento de categorías que luego usamos para estudiar a Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson y Geo Nacif.

Desde Mitologías hasta Incidentes Barthes configura un estilo escritural que pone en tensión los límites entre lo teórico y lo literario mediante un género hecho de trozos en el que aparece una voz que explica, teoriza, narra y a veces poetiza ideas, frases, pensamientos e imágenes.

Esta propuesta se enmarca en el proyecto de investigación “De (re)configuraciones genéricas menores II”.

**Palabras claves:** Roland Barthes - formas breves - haiku - fragmentación

### **Abstract**

*The objective of this article is to review a selection of texts by the French author to configure a series of theoretical artifacts that will help us in addressing short forms and haiku. As a methodology we start from the assembly of the Barthes library, the reading of its texts, the analysis of fragmentation and haiku in its writing, finally, the recognition of categories that we then use to study Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson and Geo Nacif.*

*From Mythologies to Incidents, Barthes configures a scriptural style that puts the limits between the theoretical and the literary in tension by means of a genre made of pieces in which a voice that explains, theorizes, narrates and sometimes poetizes ideas, phrases, thoughts and images.*

*This proposal is part of the research project “De (re) configuraciones genéricas menores II”.*

**Keywords:** Roland Barthes - brief forms - haiku - fragmentation

---

#### **Gabriela Isabel Román**

\* Gabriela Isabel Román. Profesora y Licenciada en Letras. JTP de Introducción a la Literatura y Didáctica, currículum y aprendizaje I y II para Letras, FHyCS-UNaM. Investigadora categoría n°5. Doctoranda del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales. UNaM. Becaria doctoral del CONICET.

E-Mail: gabyrom84@hotmail.com

#### **Albertina Florencia Gauvry**

\*\* Albertina Florencia Gauvry. Alumna avanzada en el Profesorado y la Licenciatura en Letras. Adscripta en Introducción a la Literatura, FHyCS-UNaM. Investigadora auxiliar.

E-Mail: alber\_tina23@hotmail.com

#### **Cómo citar este artículo:**

Román, Gabriela Isabel y Gauvry, Florencia Albertina (2019) “La “Ruta Barthes” en las formas breves y el haiku. Una parada en la obra de Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson y Geo Nacif”. Revista La Rivada 7 (13), pp 140-156 <http://larivada.com.ar/index.php/numero-13/articulos/230-la-ruta-barthes>



*Tengo la ilusión de creer que al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre mí mismo, que atenúo el riesgo de la trascendencia; pero como el fragmento (el haiku, la máxima, el pensamiento, el trozo de periódico) es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario.*  
(Barthes, 2018: 128)

## Las formas breves y la fragmentación barthesiana<sup>1</sup>

El viaje comienza en el siglo XIX. En el terreno de la literatura breve, los románticos alemanes son los que abren el camino hacia una perspectiva que nos habilita a conversar y analizar las implicancias y recursividades de la literatura, la teoría y la crítica bajo lo que denominan *absoluto literario*: literatura que es teoría, teoría que es literatura mediante la escritura fragmentaria. El absoluto literario da lugar a la configuración del fragmento como género que se caracteriza por su autonomía, su anonimato y su efecto erizo. El fragmento es proyecto, una representación textual inmediata cuyos bordes responden a una deformidad desgarrada que le permiten conectarse con otras y crear así un sistema (Nancy-Lacoue-Labarthe, 2012: 84)

El fragmento romántico es inacabado pero autónomo, coagula en sí mismo, repliega sus límites frágiles en su propia conciencia, interviene en la dispersión de la que forma parte como destello íntegro, absolutiza su contingencia nómada y su disrupción lo transforma en in-finitud, en retoque final (Nancy, 2003:109). El fragmento no se sitúa en ninguna parte sino que está simultáneamente

1 Este recorrido por algunos títulos barthesianos forman parte de las lecturas y reflexiones que realizamos para el proyecto doctoral "El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W. Amable" dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví

en el todo y en la parte, la totalidad es el fragmento en sí mismo (una miniatura, un microcosmos de la obra) y la totalidad se origina por la co-presencia con las partes (Román, 2019).

Roland Barthes, como heredero de los románticos, nos propone una serie de libros que definen una estética teórica y literaria fragmentaria<sup>2</sup>. Su punto de partida está en el conglomerado de textos (mitológicos/ensayísticos) de la vida cotidiana burguesa de Francia que escribe entre 1954 y 1956, y publica en 1957 bajo el título *Mitologías*. En la primera parte, el autor recupera y reconfigura un conjunto de mitos contemporáneos con un variado y arbitrario temario, un compuesto que lo pone en el lugar de narrador, de ensayista, de historiador, de mitólogo; la teoría aparece al final en el apartado denominado "El mito hoy". Lo literario y lo teórico se encuentran disociados y partidos en el orden del discurso, pero los atisbos del absoluto literario abren la puerta para lo que sigue. En 1977, en *Fragmentos de un discurso amoroso* reaparece la escritura propia y ajena, plegadas en bloques que viven en un vaivén simbiótico, esquizofrénico que atraviesa todos los estadios reflexivos sobre el amor, desde el amor filial hasta el amor por la escritura. La escritura barthesiana se deforma y transforma en caleidoscópica.

Cual turista, Barthes emprende un viaje en la década del 70 a un país que no se parece a nada a su Francia natal: Japón. *El Imperio de los signos* (1970) es un punto de inflexión que inaugura una nueva etapa discursiva.

Barthes narra, teoriza, describe una óptica de Japón bajo las percepciones de un turista que no pretende representar o analizar la realidad física y empírica sino exponer una peculiar fascinación por cómo funcionan los signos vacíos dentro de la cultura fragmentaria, la falta de centro que la representa. Se detiene en lo sencillo como la papelería, las prácticas culinarias, los modales en la

2 Ya lo menciona en *Roland Barthes por Roland Barthes*: "Su probable primer texto (1942) está hecho de fragmentos; la decisión se justificaba entonces a la manera de Gide "porque es preferible la incoherencia al orden que deforma". Más tarde, de hecho, nunca dejó de practicar la escritura breve: pequeños cuadros de *Mitologías* y de *El imperio de los signos*, artículos y prólogos de los *Ensayos críticos*, lexías de *S/Z*, párrafos titulados del *Michelet*, fragmentos del *Sade II* y de *El placer del texto*". (Cf. 2018, 12)

mesa, la distribución de los alimentos, los juegos tradicionales, las reglas de cortesía. Busca en lo más intrínseco de la escritura el sentido o el vacío del mismo, las pinceladas, la falta de corrección, la creación de un presente que no puede subsanarse, que existe tal como es y que es concebido por el instante. Se vale de la geografía para aprender a ubicarse en la ciudad que tiene sus reglas únicas, en los trenes que movilizan la vida y en el propio centro de Tokio que es un espacio de transición que no interioriza ni aporta a la identidad, es hueco.

Este es el inicio del absoluto literario barthesiano, la curva que indica una nueva ruta de viaje, un modo de transitar, de leer y hacer literatura. En el prólogo al libro, en la edición 2005, García Ortega escribe “Este libro es una especie de entrada, no tanto en la novela cuanto en lo novelesco” (Barthes, 2005: 9). La escritura fragmentaria acompañada en esta ocasión por fotografías, mapas, pinturas, anotaciones a mano e inclusive haikus aportan a la obra un nuevo sentido. El lector se encuentra frente al inicio de una teoría que reflexiona sobre la escritura pero también experimenta el placer de recorrer las páginas de este libro como una novela, una Pitágoras, una obra compuesta de anotaciones, apuntes.

El fragmento reaparece en 1973 cuando publica su libro cuasi-erótico denominado *El placer del texto*, un frenesí de ejemplos y metáforas que buscan constituir las relaciones amorosas entre el lector y el texto en un acto de seducción que conduce al primero a la escritura. Este libro se presenta como un postulado teórico sobre los efectos del texto literario en el que Barthes manifiesta la anulación de la ideología, la neutralidad de las voces en una simbiosis paradójica de subjetividad, de la suya como lector, como escritor. Ante los ojos de muchos lectores, este libro es un material teórico; ante los ojos de otros, una novela romántica, un cuaderno de anotaciones. Un absoluto literario.

Comenzar y recomenzar. La escritura corta, la fragmentación instala en el devenir del lector y del escritor una constante al texto, un movimiento infinito, circular, fugas y vueltas sobre sí en un material condensado pero múltiple. *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) es la muestra de

una literatura que pretende ser una novela autobiográfica -“Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela” (Barthes, 2018: 18)-, un anecdotario al que le acompañan fotografías reales, un glosario con referencias bibliográficas comprobables, un itinerario personal e intelectual que combina crítica y divulgación (Pauls en Barthes, 2018).

Este libro puede ser leído como una novela fragmentaria discontinua, interrumpida, con un personaje-narrador que juega y tensiona con los límites entre lo real y la ficción, también puede entenderse como un libro autorreferencial, autobiográfico en el que el protagonista se lee y reescribe en un conglomerado de experiencias de vida arbitraria. La noción de *escritura corta* que aparece en *Roland Barthes por Roland Barthes* (2018) es otro modo de microtexto que, según Ette (2009), incluye distintas maneras de hacer micro-teoría mechadas con algo de música, pintura, literatura lo que provoca un texto que necesita comenzar y recomenzar cada vez, un instante de goce y placer que es interrumpido y discontinuo, como una puesta en escena alienada.

Los límites entre lo teórico y lo literario no son tan difusos como en *El placer del texto*. Aquí el lector de Barthes asume el placer de la lectura literaria, aprovecha de aquellas nociones que le permiten estudiarlo y pensar otras obras de la literatura. De *Barthes por Barthes* tomamos la definición de fragmento cuando dice: “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me reparto en círculo: todo mi pequeño universo en migajas: en el centro, ¿qué?” (Barthes, 2018: 125), más adelante dice:

El fragmento no sólo está separado de sus vecinos también reina la parataxis en cada fragmento. Esto se ve bien cuando se hace el índice de esos pequeños fragmentos; cada uno implica un conjunto heteróclito de referencias; es como un juego de rimas: “Dadas las palabras: fragmento, círculo, Gide, catch, asíndeton, pintura, disertación, Zen, intermezzo; imagine un discurso que pueda vincularlas”. Pues bien, ese discurso sería el fragmento (Barthes, 2018: 125, 126)

En *El grano de la voz* refiere al gusto por el fragmento que le provoca la compilación y organización de sus escritos para *Roland Barthes por Roland Barthes*, allí descubre que su constante es la escritura corta, en *cuadritos, en párrafos con títulos*.

(...) el fragmento rompe con lo que yo llamaría el recubrimiento de la salsa, de la disertación, el discurso que se constituye con la idea de dar un sentido final a lo que se dice, y esto es la regla de toda la retórica de los siglos precedentes. En relación con la salsa del discurso construido, el fragmento es un aguafiestas, algo discontinuo, que instala una especie de pulverización de frases, de imágenes, pensamientos, pero ninguna “cuaja” definitivamente (Barthes, 2005:180)

Los fragmentos que conforman *Incidentes* (1987) pueden ser leídos como fracciones teóricas sobre el amor y lo sensible que el autor dilata a lo largo de varias producciones, pero la irrupción fragmentaria conlleva a leerlo como narración, como notas ficcionales que guardan o no relación con las demás al interior del texto. El discurso fragmentario evidencia un ejercicio escritural, el devenir de un estilo interrumpido, discontinuo, recortado como *un incidente*, un accidente.

La escritura es un círculo. El viaje se presenta como motor de la escritura tras lo visto y oído por Barthes en Marruecos entre 1968 y 1969, una novela compuesta que relata la experiencia propia y la de un *otro* en la que el narrador es un contemplador, una novela en la que la discontinuidad provoca el placer ante la conformación de retazos de un tejido que puede cobrar sentido en la totalidad pero también en la lectura de cada fragmento, como si fueran microrrelatos, o haikus, o simplemente notas; he aquí la multiplicidad de la noción de incidente: minitextos, observaciones, notaciones, juegos de sentido, fragmento, por ejemplo: “Dos adolescentes desnudos atravesaron lentamente el uadi, con su ropa en un paquete sobre la cabeza” (Barthes, 2016: 50)

*El imperio de los signos, El placer del texto, Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmento de un discurso amoroso e Incidentes* como ejem-

plos del absoluto literario romántico juegan con la idea de crear tejidos que no son literarios ni teóricos sino ambas cosas a la vez, teoría como literatura, la literatura como productora de su propia teoría. La literatura ligada a la filosofía en donde, desde Platón y Aristóteles por lo menos, se postula y exige la unión entre la poesía y la filosofía (Labarthe-Nancy, 2012: 36)

La *ruta Barthes* nos conduce a varias *paradas* en estaciones obligatorias a la hora de pensar en la investigación de las formas breves en Denevi, Blaisten y Amable.

## Estación 1. Absoluto literario

Si bien esta noción no le corresponde a Barthes, observamos en su obra un modo escritural de hacer teoría literaria o literatura teórica que se aproxima a la concepción romántica; una perspectiva que libera la pluma del escritor al juego, a la reflexión, a la incursión de diversas discursivades (notas, ensayos, conferencias, definiciones, ideas, citas, etc.) que conviven en una forma heterogénea, paradójica. Pero también habilita al lector a abordar el texto desde el lugar que prefiera, como novela, como texto teórico, como ensayo. El texto se convierte en una pieza de pivote, que rebota y rebota infinitamente en un movimiento aparentemente continuo de pausas discontinuas.

Bajo el título “Pensamiento/Ingeniosidades del señor Perogrullo” en *Parque de Diversiones* (1970) y *Falsificaciones* (1984), Denevi recorta una serie de fragmentos del habla popular, citas de literatos, de filósofos, reflexiones sobre el arte en general cargadas de humor, de parodia puestas en la voz de un personaje medieval que se caracterizaba por decir *obviedades, sandeces*. En *Parque de diversiones* estas ideas aparecen como un solo texto unificado que, en la lectura de las voces de cada fragmento, surgen a borbotones en un movimiento frenético; en cambio, en *Falsificaciones* cada *micro* discurso se difumina y mezcla con diversos relatos que el autor reacomoda de varias obras anteriores. Los pensamientos/ideas/citas

se unen para formar un todo y una parte, segmentos-gérmenes de lecturas y escrituras.

En esta *estación* y sobre la base del escritor francés, también podemos indagar en la novela fragmentaria. *Enciclopedia secreta de una familia argentina* sale a la luz en 1986 como una crónica que narra el origen de la familia Argento mediante un conglomerado de fragmentos de extensión variable ordenados alfabéticamente, pero desordenados cronológicamente. Novela, enciclopedia, fragmento. Marco Denevi disfraza la novela en una estructura atípica en los géneros literarios, forma y deforma, las piezas de un rompecabezas que luego se restablecen en *Una familia argentina* (1988) y en *Manuel de historia* (1985) que oficia de novela-prólogo<sup>3</sup>.

*Anticonferencias* (1983) de Isidoro Blaisten se ubica en la biblioteca del autor como un libro compuesto por ensayos, artículos, bajo la forma de anti-conferencias y notas dadas para algunos eventos, en los cuales Blaisten habla acerca de su adolescencia –esto nos recuerda a *Roland Barthes por Roland Barthes*– su lugar como escritor, sobre la poesía y los poetas, sobre sus lecturas y su posicionamiento ideológico próximo al marxismo, al socialismo, sobre el tango. El trozo de recuerdo que trae al papel se configura como ensayo y muchas veces como relatos, narraciones fragmentadas. *La república de Trapalanda* (1989) de Marco Denevi presenta un mecanismo similar, un libro compuesto por aparentes ensayos de recuerdos, de reflexiones que en su totalidad conforman una historia utópica de Argentina.

*Las figuras del habla misionera* (1980) de Hugo Wenceslao Amable es un libro caratulado como ensayo lingüístico en el que el autor indaga los distintos giros dialectales [recordemos que además de narrador, Amable ejercía la función de lingüista en el campo misionero] y los modos en que la frontera transforma la lengua en construcciones sintácticas desterritorializadas. Recuperar el habla es un acto que pone en tensión la teorización lingüística y gramatical contaminada

3 Al interior del proyecto “De (re)configuraciones genéricas menores II”, la auxiliar Evelin Luciano de Olivera investiga la fragmentación, la continuidad-discontinuidad que hay entre estas novelas.

de narración que pretende ejemplificar el uso, el modo de la lengua. Pero, en las novelas, cuentos y microrrelatos del autor donde prima lo literario también se incluyen fragmentos de reflexión sobre la lengua mediante la ruptura de la historia y la inserción de un término, su concepto, uso e historia, la teoría va y viene entre lo lingüístico y lo literario. (Román, 2019)

## Estación 2. Concepto de fragmento

Barthes es el emblema de la escritura circular, fragmentaria. Los fragmentos son las piedras que se ubican en los bordes del círculo; pequeños universos con una alta condensación que se exponen como pieza autosuficiente, conjunto heteróclito de referencias, pero que a la vez son intersticios de sus (textos-universos) vecinos. Este movimiento perpetuo que caracteriza cada escrito cuenta con una apertura abierta, quebrada, desviada lo que lleva a un goce inmediato organizado en ciclos, series.

Ante la extrema concisión, los libros integrados por formas breves<sup>4</sup> se conforman bajo bloques temáticos o formales que nuclea a un conjunto determinado de textos. Así, por ejemplo, Denevi organiza un recorte enrevesado de alusiones mitológicas griegas y latinas en *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992), o *Falsificaciones* en sus versiones 1966 y 1979 compuesto por fragmentos/microrrelatos de autores apócrifos, títulos macro que engloban un primer sentido a los paseos lecturales posibles.

Al interior de *Parque de diversiones* (1970), la conjunción de los relatos se agrupa en las seccio-

4 Decidimos usar el término “formas breves” como una denominación superadora para hablar de aquellos textos concisos que, de acuerdo con un efecto de lectura y/o de escritura, pueden tomar “formas” disímiles como minificción, microrrelato, micropoesía, haiku, microensayo, historieta, ideas-perogrulladas, refranes-proverbios, aforismos, micro-mitos, anécdotas, micro-leyendas, semblanzas, nouvelles, etc.

nes “Informes reservados”, “Doce variaciones sobre don Juan”, “Silva de varia y breve narración”, “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones”, “Otras vueltas de tornillo” e “Ingeniosidades del señor Perogrullo”; también lo hace Isidoro Blai-ten en *El mago* (1974 y 1991) con los apartados “Lo lúdico y lo infinito/Ludo Real”, “Cuentos cortitos así”, “La trama del revés/Rosebud” y “El revés de los refranes”. Cada minificción o fragmento al interior de estas series resulta autónomo, el sentido que recobra en el interior de su micro-entramado puede ser resignificado por el condicionante del título del apartado, primero, y del libro, después. Desde el primer vistazo, el autor propone una serie de intermezzos conectados en un tema, personaje o forma discursiva.

Las incursiones por las “Historietas literarias”<sup>5</sup> de Amable (publicadas póstumamente junto a cuentos y poemas) también parten de una *forma* que se disgrega en *incidentes*, en cuadritos territoriales con los que el lector, que circula por esta zona discursiva concreta, se torna cómplice, partícipe, integrante del universo fragmentado. El autor misionero escribe en vaivén sus cuentos, novelas y microrrelatos, en un mismo tiempo, en una misma circunferencia en que la idea-frase, el germen recobra la estructura que desea la pluma. Las 23 micro-narraciones salen del papel, recuperan su completud y luego se funden en la totalidad.

El todo y la parte se manifiesta como rendija del deseo de aquel que escribe y de aquel que lee. El concepto barthesiano de fragmento nos permite abordar el corpus de investigación desde este lugar, deteniéndonos en lo micro, revisando lo macro, la serie, el conjunto, e ingresando al movimiento que provoca el fractal, la apertura y continuidad en la discontinuidad mediante el acceso que trae la referencia, el detalle, ápice del sentido y re-sentido. El fragmento pivotea con el adentro y el afuera del discurso mediante la irrupción y fuga del acontecimiento que se desgarran y retorna

infinitamente. El fractal designa la dinámica y la inicialidad de la dis-fracción, el trazado accidentado de las curvas que va de un fragmento a otro (Nancy, 2003: 103)

## Estación 3. Recomienzo y placer

*Como le gusta encontrar, escribir principios, tiende a multiplicarse ese placer: de ahí porque escribo fragmentos, otros tantos principios, otros tantos placeres (pero no le gustan los finales: el peligro de la cláusula retórica es demasiado grande; temor de no saber resistir a la última palabra, a la última réplica)* (Barthes, 2018: 126, 127).

La brevedad, el detalle, la emergencia de la lectura y la escritura entran en un juego frenético de comienzos y re-comienzos que vive un adicto al placer multiplicado del texto. El fragmento es un goce inmediato, un suspiro, una aparición discursiva de deseo, una constante vuelta al discurso inacabado pero autónomo, un *eterno retorno* que se instala en la grieta, en la irrupción que provocan las cosas, los sujetos, las proposiciones, las palabras. El fragmento como devenir infinito subvierte el cierre y la totalidad, deja abierta la puerta para la creación de algo nuevo, para volver a leer, a escribir, a reescribir, a comenzar una y otra vez. Como ya lo decíamos, las formas breves ponen al desnudo este procedimiento barthesiano, el escritor de minificción condensa pero no agota los sentidos en el texto, se queda con el deseo de seguir el garabateo incansablemente (Román, 2019).

Es inevitable invitar al paseo a Blanchot, “la obra dice comienzo” (Blanchot, 2002: 203), como unidad desgarrada tiene en su principio la reciprocidad de lo que proyecta y lo que retiene, el acontecimiento en un tiempo que es otro tiempo que se renueva constantemente, en un mundo que es otro mundo que es el comienzo de algo acabado, terminado con anterioridad pero es algo nuevo. Tampoco podemos dejar de convocar a Nancy, que entiende el arte como fragmento cuya esencia está en el toque de placer, su hacer es un placer

5 Amable produjo textos muy breves a los que llamó “Historietas literarias”, nombre que opta ante la incertidumbre que vive el académico de clasificar, nombrar, designar a los textos una carátula (el archivo genético nos muestra esta situación cuando el autor tacha en varias oportunidades las etiquetas “cuentos cortos”, “mini cuentos”). Cf. Román (2012).

que mezcla la aisthesis con su doble entelequia. El placer provoca y suspende a la vez el encadenamiento de sentido-significante (Nancy, 2003:111)

Comenzar y recomenzar, un mecanismo que Denevi practica incansablemente, ya lo vimos en la reescritura de la familia Argento, y lo encontramos en las cinco versiones de *Falsificaciones*, en las dos publicaciones de *Parque de diversiones* (1970, 1979) y si colocamos la lupa para revisar el detalle del entramado, el punto de fuga, la palabra que retorna, las historias leídas, imaginadas se desagarran y toman distintas formas cada vez, como el/los episodios de Judas que circulan en los relatos “El maestro traicionado”, “La enunciación del traidor”, “Otra versión”, “Sobre Judas Iscariote”, “Proposiciones sobre el amor divino”, “Segundo intermedio: los amigos de los hombres célebres”, “Ningún amor satisface al resentido”, “Fin de toda discusión teológica respecto de Judas”, “Prestigioso Judas”, “Impaciencia del corazón” y “La anunciación negra”<sup>6</sup>.

Leer y reescribir. Blaisten instala la pausa en la escritura a través de la irrupción del tango, con ella las letras, los versos impulsan el re-inicio de la narración, la notación, el ensayo que engalana *Anticonferencias*, pero la lectura y reescritura al estilo deneviano también aparece con títulos como “Ladrones de gallinas”, “Perduración del loro Fénix”, “Hamlet, príncipe de Dinamarca”, “Adonai”, “Solomón y la reina de Saba”, “Melpómene y los tres mosqueteros”, “Rosebud” y todos las narraciones que forman la sección “El revés de los refranes”. Las *Historietas* de Amable son el recomienzo de sus propias historias contadas en las novelas y cuentos, los destellos que la lengua territorial le deja, el placer infinito de narrar la lengua.

## El haiku en la obra de Barthes<sup>7</sup>

### Estación 1. Haiku: el goce del vacío

Tal y como mencionamos en el apartado anterior, Roland Barthes encuentra la clave de su escritura en la fragmentación de su discurso y en la incursión de las formas breves. Hay una de ellas en particular que maravilla al escritor e impacta profundamente en sus obras: el haiku. Veremos a lo largo de algunas de sus obras cómo esta forma poética en particular ha significado una epifanía instantánea, una ráfaga de luz, que es un poco de lo que se trata.

Barthes se transforma en el infante que ve por primera vez una mariposa en pleno vuelo cuando conoce al haiku, cual haijin embelesado por la naturaleza, experimenta el aware, el asombro, de primera mano al encontrarse con él en el curso de sus viajes a Japón.

Esta forma poética aparece en el Japón de *El Imperio de los signos* por primera vez en el apartado titulado “La ruptura del sentido”, en el cual le atribuye una propiedad *fantasmagórica*, algo quimérica; el haiku es envidiado por los lectores occidentales por su carácter de “impresión” breve pero perfecta, simple pero profunda.

El haiku es una amalgama, un descubrimiento para aquel hombre occidental. Barthes halla el goce del vacío producido por la distancia; el haiku no quiere decir nada, su forma de traspasar el sentido, de ingresar por la fractura es lo que lo maravilla, vemos más adelante que:

7 El abordaje de la obra de Barthes constituye parte de la construcción del marco teórico que realizamos al interior del proyecto “De (re) configuraciones genéricas menores II” para estudiar el haiku como forma breve en la propuesta de investigación “Tradición, trasgresión, y resignificación del haiku japonés en la poesía de Georgina Nacif y Giselle Aronson”.

6 Estas minificciones/fragmentos los encontramos en las distintas versiones de *Falsificaciones*, en ambas ediciones de *Parque de diversiones* y en *Reunión de desaparecidos*.

(...) el haiku actúa por lo menos con vistas a obtener un lenguaje plano, que nada fundamenta (como es indefectible en nuestra poesía) en capas superpuestas de sentido (...) hay un momento en el que el lenguaje cesa (momento obtenido a base de un refuerzo de ejercicios), y en este corte sin eco lo que instituye a la vez la verdad del Zen y la forma, breve y vacía, del haiku (Barthes, 2011: 90)

El vacío del haiku se constituye, entonces, como un placer simbólico que, como ya hemos visto, es particular del Japón. Encontramos en el haiku una forma de escritura contra-descriptiva que intenta borrar sus propios márgenes, así como también los rastros de subjetividad; es fugaz ya que sólo vive por y para el momento de transmitir esa emoción pura e instantánea y que produce el goce de despertar los sentidos, la espiritualidad, al detenerse en la naturaleza por un lado y, por el otro, ser consciente de la fugacidad del tiempo, es decir, el inevitable carácter transitorio de la vida, la renuncia a las cosas materiales temporales.

En el haiku, la limitación del lenguaje es objeto de un cuidado para nosotros inconcebible pues no es cuestión de concisión (...) sino, por el contrario, de obrar sobre la raíz misma del sentido, para lograr que este sentido no huya, no se interiorice, no se haga implícito, ni se descuelgue ni divague en el infinito de las metáforas en las esferas del símbolo. La brevedad del haiku no es formal; el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que halla de golpe su forma justa (Barthes, 2011: 92)

Es así como Barthes absorbe el haiku entre todos los otros signos que recupera y recopila de este Japón que crea bajo su óptica semiótica y a los que debemos tomar como el punto de inflexión de su escritura. Es en el haiku, esta forma breve tan particular, en el que encuentra su propio *despertar ante el hecho* que no es un momento de la naturaleza sino su propio yo, se ve reflejado en un tipo de discurso que no cae en la falta del sentido pero hace “que se cumpla la exención del sentido a través de un discurso perfectamente legible (...) no contiene nada y lo contiene todo” (Barthes, 2011:101)

Desde su sentido más básico y formal, tradicionalmente el haiku se compone de una fórmula variable de 5-7-5 sílabas (diecisiete en total) sin rima divididas en tres versos aunque, como bien sabemos, en la literatura existen siempre licencias y excepciones a la norma y adaptaciones –debemos también tener en cuenta que las traducciones de los haikus originales en japonés al español, o al francés en el caso de Barthes, pueden variar de un traductor a otro y abren otras conversaciones en torno a la problemática específica de la traducción pero no una barrera-. Además, otra característica de este género es la referencia directa o indirecta a un momento del año mediante un kigo (palabra estacional) que ayude al lector a localizar ese aquí y ahora del cual se habla para saber dónde estamos en el año, es así que “el haiku es la conjunción de una «verdad» (no conceptual, sino del Instante) y de una forma.” (Barthes, 2005: 61)

Hace luego hincapié en la espacialidad del discurso del terceto que fascina por su tamaño, el haiku es la forma breve por excelencia que atrae al lector por su representación visual en el papel al que debemos apreciar en su construcción física como bloque aireado; el haiku funciona por sí solo, forma un solo ideograma (*palabra*) y su aireación es parte de su ser. Esta propiedad aparece en la escritura japonesa –cuestión en la que Barthes se detiene en *El Imperio de los signos-* el trazo, la grafía, la imposibilidad de corregir un error que constituyen los espacios denominados *vacíos*, vacío como respiro, como *materia*. En adición se reconoce la práctica del tiempo espaciado, el Ma japonés, que a grandes rasgos podríamos entender como el cronotopo del haiku, el espacio y tiempo, el instante de impresión.

Barthes muestra interés por la fotografía y, en muchos puntos, coincidiremos que el haiku es similar a ésta pues comparten la naturaleza del instante que sucede una vez y para siempre pero que al mismo tiempo –y paradójicamente– sigue sucediendo cada vez que hay alguien allí para interpretarlo. A esto, agregaremos lo que dice el autor: “El sentido en él sólo es un flash, un arañazo de luz (...) pero el flash del haiku no aclara, no revela nada; es el de una fotografía que

se tomara muy cuidadosamente (a la japonesa) pero habiendo olvidado colocar la película en la cámara.” (Barthes, 2011: 104)

A lo largo de *El Imperio de los signos*, nos encontramos en presencia de un Barthes que se deleita por la distancia, el vacío. Tomar distancia es poder replantearse, cuestionar y cuestionarse a uno mismo desde una perspectiva, cambiar una visión para hacer evidentes las falencias y fortalecerse donde haga falta; este escritor ha resaltado en más de una oportunidad el carácter no determinado de su pensamiento ante la posibilidad de hallar una nueva senda para seguir construyendo sentidos. Es por ello que este libro no sólo es una lectura del Japón que imaginó Barthes sino que se trata de la fractura del sentido mismo; es con el haiku y todas las peculiaridades que rodean una cultura milenaria del país de la escritura que Barthes hace un quiebre, se fragmenta como un espejo infinito y se ve reflejado en los pedazos de manera distorsionada, novedosa, diferente.

En la recopilación de entrevistas que componen *El Grano de la voz*, podemos advertir dentro del apartado “Veinte palabras clave para Roland Barthes” de 1975 por Jean-Jacques Brochier, un conjunto de conceptos que son fundamentales para comprender a este autor. Entre ellos, el fragmento, el dictado y el haiku pueden hallarse bajo este mismo subtítulo. Es aquí donde establecemos nuevamente una relación entre el fragmento y el haiku ya que, como se menciona, junto al comienzo, guardan un vínculo ligado a su gusto por el significado por sobre el significante.

Al revisitar sus propios recorridos, Barthes se da cuenta de que siempre ha optado por un estilo de escritura más bien corto, el cual ha podido finalmente sistematizar. Del haiku dice que es un antidictado, “es el devenir esencial, musical del fragmento” (Barthes, 2005: 182) al que encontró en su propia naturaleza histórica real. Es una forma corta que se diferencia de la máxima por ser opaca, es decir, por no engendrar sentido sin caer en el sinsentido. Una vez más, el semiólogo se enfoca en la naturaleza de la significación vacía de este tipo de poesía, una de las tantas tradiciones que rodean al género y que detalló

con minuciosidad en otros trabajos, así como hemos visto.

Otra pregunta involucra su cambio desde *Mitologías* –recordemos que la entrevista es del mismo año que la publicación de *El Imperio de los signos* y por lo tanto estas nuevas acepciones estaban tomando ya forma dentro de su discurso- por lo que dice que se trata de un desplazamiento. El autor nunca niega una pérdida definitiva, propone en su lugar una negociación de la totalidad de momentos sucesivos aparentemente contradictorios. La lucha real no se trata de fisurar los significantes de un lado y significados del otro sino del propio signo, crear una fractura en el discurso occidental en sus formas elementales, en otras palabras, *destruir el Occidente* para inaugurar un nuevo pensamiento, un nuevo modo de sentir.

## Estación 2. La Notación del presente

Es, quizás, en *La preparación de la novela* que recupera las notas de clase de una serie de seminarios dictados por Roland Barthes entre 1978 y 1979 donde -además de establecer un conjunto de observaciones o pasos previos a la escritura de una novela- el escritor erige una relación de pasaje de la forma breve a la larga y es en el haiku donde encuentra el territorio adecuado para dar este paso. Por sus muchas cualidades y particularidades, el haiku representa el terreno idóneo previo a la escritura de un género más extenso como lo es la novela puesto que logra captar un instante que se registra a la espera de su oportunidad.

Cabe destacar que, históricamente, el haiku proviene de un poema más largo llamado *renga* compuesto por treinta y una sílabas y que, culturalmente, consistía en un pasatiempo de sociedad, un juego en el que participaban dos grupos bajo un tema dado por un conductor –podríamos decir que es similar a lo que conocemos como cadáver exquisito de los surrealistas- una forma

de construcción poética colectiva en la que todos pueden intervenir para tejer un poema, encadenando versos como eslabones. De este gran tipo de métrica derivaron otros tipos de poesía entre los cuales están el haikai-renga, el hokku y, finalmente, el haiku.

Para llegar a donde estamos fue necesario abolir la condición colectiva de la renga, ya no existe un diálogo entre dos ni el funcionamiento agonista y, en su lugar, se conservó la notación individual, el soliloquio corto. El haiku proviene de un movimiento de egotismo que aisló al sujeto evitando el conflicto y calmó a su ego que ahora se encuentra solo en la creación. “Yo está, en efecto, siempre presente en el haiku: puro poema de enunciación (...) Es siempre un sujeto que denuncia abiertamente y que se pone en el cuadro.” (Barthes, 2005: 110). En el haiku hay un escenario, no una escena, ya que el cuerpo está presente sin que el yo enunciador se explicita.

No es casual que Barthes vea en el haiku una clave para la escritura de la novela. Casi de manera cíclica, la transformación de un modo más extenso (renga) de la cual se *cortó* el haiku, la forma ejemplar como acto mínimo de enunciación que anota un elemento del presente de la vida, finalmente desemboca una vez más en el nacimiento de la novela, la *Notación del presente*.

Anteriormente mencionábamos *Incidentes* como el conjunto de notaciones breves que captan las vivencias del autor de modo inmediato; en un principio, éste fija su atención en acontecimientos que tuvieron lugar en las ciudades de Tánger y Rabat para luego conectarse con las emociones y sentimientos. El haiku es justamente eso. Barthes es testigo de esos incidentes que, ante su ojo crítico, son dignos de preservar en papel por lo que se asegura de anotarlos sin perder un momento, se vuelven impresiones, esbozos de haikus en los que, por momentos, hasta su propio yo desaparece de la escena sin despojarla de su sensibilidad.

En *Roland Barthes por Roland Barthes*, es el mismo Barthes quien denomina a *Incidentes* como un libro de haikus, un género “...constantemente especificado por una atención particular a la sorpresa, a la ruptura de la coherencia, a lo incongruente.” (Barthes, 2018:154) El autor logra

condensar en estos *ensayos de haiku* el placer del momento y retratar una vívida imagen de la cultura de un lugar al registrar acciones y episodios que de otra manera pasarían inadvertidos. Es decir, se detiene en un incidente discontinuo que no irrumpe en la cotidianeidad de la multitud lo suficiente como para causar una conmoción pero aun así, hay algo en ese hecho mínimo que ha encantado la pluma del escritor. Eso, también es haiku.

Estos escritos están vinculados con un inmenso deseo de escribir, del autor que busca hacer algo, la escritura se vuelve así una práctica. Hemos visto a lo largo de este artículo cómo Barthes utiliza conceptos que remiten a lo sensual casi erótico y el haiku no es la excepción. Es así que se referirá al deseo de haiku al enfocarse en el deseo de producción de estos, la necesidad o pulsión ardiente de hacer poesía, el haiku es deseo inmediato. Esta característica se relaciona con la urgencia del registro de la impresión; el poeta que va por la vida con un cuaderno en mano siente el deseo punzante de registrar su embelesamiento tan pronto como sea posible y, según este autor, puede que esté ligado a la restricción métrica del género por sus diecisiete sílabas que, en el idioma original japonés, suponen aún más rigidez en tanto al fonetismo de los grupos consonantes y vocales.

## Estación 3. Los binomios opuestos

El haiku no presenta restricciones en cuanto a los temas que aborda, es lo *inclasificable*, “un libro que puede ser abierto al azar, en todos los sentidos, sin que se pierda ni un fragmento de sentido” (Barthes, 2005: 71). En este género poético desaparece el sujeto para que pueda salir a la luz como la forma hecha de vida que es, que pertenece a todo el mundo y que se constituye a posteriori en recuerdo, emoción, intangibilidad.

Haciendo alusión a párrafos anteriores, recordamos que en los haikus tradicionales más antiguos hay siempre una alusión a una estación

del año (kigo) que ubica en el tiempo cíclico, que suscita de esta forma *estaciones francas*. Con una palabra, una referencia que dé cuenta del Tiempo que hace, el haiku “intenta hacer con ese poco de lenguaje lo que el lenguaje no puede hacer: suscitar la cosa misma→ Haiku: lenguaje en tanto límite extremo de su potencia, de su eficacia.” (Barthes, 2005: 74) Es una notación fugaz que pretende situarse en el límite del código y del tiempo que hace.

El haiku, de cierta manera, evoca el deslumbramiento de una memoria personal involuntaria que es particular, una individuación intensa, sin compromiso con la particularidad que es, sin embargo, común a todos -una de las contradicciones paradójicas posibles que se presenta pues el haiku escapa de la generalidad, de la simplificación, es *la cima de lo particular*-. “Digamos, individuación: noción que consiste en referir a la irreducibilidad, el matiz fundador, lo Tal, lo Especial del individuo (sujeto cívico y psicológico) a determinado momento de ese individuo.” (Barthes 2005: 84). En una cita de Nietzsche que es traída a colación por Barthes se propone lo siguiente:

El yo es una pluralidad de fuerzas casi personificadas que se sitúan alternativamente en el proscenio y toman el aspecto del yo; desde ese lugar, contempla las demás fuerzas, como un sujeto contempla un objeto que le es exterior, un mundo exterior que lo influye y lo determina. El punto de subjetividad es móvil. (Nietzsche citado por Barthes 2005: 84-85)

De esta cita lo que nos interesa es la noción de punto de subjetividad como una mutación discontinua de lugares. La individuación es entonces, por un lado, aquello que fortifica al sujeto en su individualidad y, por el otro, lo que lo deshace, lo multiplica, pulveriza e inclusive lo ausenta.

La práctica de la individuación es el Matiz, como práctica fundamental de comunicación, un aprendizaje de la sutileza. El Matiz está en contraste constante con lo que lo rodea, de lo que busca diferenciarse mediante un *salto vital*. El Matiz es lo que salió mal, irradia, difunde, avanza y se relaciona a su vez con el vacío. “Crear (poéticamente) es vaciar, extenuar, hacer morir el gol-

pe (el sonido) en beneficio del Timbre.” (Barthes, 2005: 89). El equilibrio entre el Matiz y el Vacío es parte de los cimientos del haiku; para que el sentimiento de vida, la existencia, sea puro se necesita de un vacío que se produzca en el sujeto ya que dentro del mismo hay un *vacío de lenguaje*, existencia pura a falta de lenguaje que pueda llenar el vacío.

Aquí otra serie de paradojas que cohabitan de manera armoniosa dentro de la creación poética del haiku. Para comenzar, tenemos al instante y al recuerdo. El haiku se basa en impresiones que se dan en un instante puro, sin compromiso y que, al mismo tiempo, tiene vocación de *tesoro* sin pretender ser una forma de recuperar el tiempo perdido sino que se asocia a la memoria inmediata que no prolifera y no es metonímica. “El haiku es verdaderamente un grano de oro hecho con lo que, de otro modo (si no hubiera escritura), sería la arena del Tiempo.” (Barthes, 2005: 92).

Luego se encuentra la dualidad movilidad/inmovilidad. Esta conjunción remite al movimiento como acción, un gesto en su momento más fugaz y verdadero mientras que la inmovilización, la fijación se da por la escritura pero, en el haiku, la discordia se resuelve por el gesto haikista por el cual el movimiento existe mientras que persiste la impresión de una *finalidad de inmovilidad*.

Otra pareja de opuestos son la contingencia y la circunstancia. El haiku siempre habla de algo particular y evita caer en la generalidad por lo que este género es a su vez impermeable a todo proceso de reducción. No cae en lo metafórico o lo moral, no estabiliza el movimiento, divide la naturaleza, es el arte de la contingencia, del encuentro. Tampoco se trata de un hecho ficcional, puesto que tenemos la certeza de que aquello que acontece en un haiku ha sucedido efectivamente y la contingencia refuerza la certeza de realidad. “... un haiku es lo que sobreviene (contingencia, microaventura) en la medida en que rodea al sujeto, quien sin embargo no existe, no puede llamarse sujeto, sino por ese entorno fugaz y móvil.” (Barthes, 2005: 95). De esta manera, con la seguridad de un referente se solicita hablar de circunstancias que son planteados como entornos de un objeto que es absorbido en la circunstancia.

El haiku, como vemos en estas entradas, se encuentra en *la cuerda floja del Tiempo*. Desde la concepción Zen, debemos comprender que existe una forma diferente a la occidental de ver el mundo: el haiku es una acción entre la vida y la muerte, es la conciencia de la fugacidad de la vida humana, de la materialidad de las cosas, es la flor que va a marchitarse tarde o temprano.

Puede que sea porque el haiku está fuertemente vinculado con la filosofía Zen y por su intrínseca relación con esta mentalidad y por la fuerte disposición a erradicar al sujeto enunciador del poema o por ser una vía de la realidad y no de la verdad, por estas razones se ausentan diferentes temas de la especie. Por ejemplo, el amor presenta una incompatibilidad con el haiku porque obliga a hablar masivamente de uno mismo, se ejerce un tipo de pudor sobre los *compromisos* del discurso de tal modo que huye de los estereotipos, también escapa de la ideología, no hay vibración de arrogancia, valor o religión. “Considero que el haiku es la aparición de un Incidente, de un pliegue menudo, una rasgadura insignificante sobre una gran superficie vacía.” (Barthes, 2005: 115)

Ya con *El Imperio de los signos* anticipamos que Barthes tiene una fascinación especial con la fotografía y, al igual que otros postulados e ideas de ese libro, en sus notas logra explorarlas más a fondo. En este caso, ubica la entrada de un arte a través de otro pues considera que el haiku se aproxima a la noema de la fotografía. El haiku trabaja las palabras para volverlas fiables y dar la impresión de que *esto ha sido*. En la fotografía también está presente el efecto *esto ha sido*, además comparte con el haiku el ser autoridades puras, la inmediatez, todo está dado enseguida y la imposibilidad de continuarla. Sin embargo, la fotografía provoca derivas de sentido al contrario del haiku que es efecto abstracto y vivo; la primera está repleta de detalles y nos da una imagen completa de lo acontecido.

Barthes describe el *sacudimiento mental* (satori) como un *clic* –como el de las cámaras fotográficas– que ilustra la sensación de haber dado en el clavo, *¡es eso!*, que no sólo ocasiona el haiku sino que representa en sí mismo. “El clic: la captura instantánea del sujeto (escribiente o lector)

por la cosa misma. Para mí, criterio inmediato de perfección de un haiku: que no haya ninguna inferencia posible de sentido, de simbolismo; que no “cuaje” en sistema.” (Barthes, 2005: 128)

(...) la asunción del haiku; su naturaleza (su fin) es imponerle silencio, finalmente, a todo metalenguaje; allí reside la autoridad del haiku: acuerdo perfecto entre esa palabra y mi yo «incomparable» (y no del otro) → Yo=el que no puede decirse, no porque no se parezca a otro, sino porque no se parece a «nada»: ninguna generalidad, ninguna Ley. Yo es siempre un resto, y es allí donde encuentra el haiku. (Barthes, 2005: 133)

## Estación 4. El haiku en Argentina con dos autoras: Giselle Aronson y Geo Nacif

De esta manera, hemos delimitado algunas de las características principales de esta especie poética y de las cuales muchos otros críticos se valen o comparten al momento de determinar qué es haiku. Sin embargo, dichos atributos refieren a poemas escritos en Japón por maestros haikines considerados como clásicos de la literatura japonesa y como Barthes se decantó por el haiku oriental por medio de traducciones al francés debemos preguntarnos entonces qué sucede con las producciones originales escritas fuera de Japón.

No nos detendremos a hablar acerca de la historia y la introducción del haiku en Occidente, en países de habla hispana y en Latinoamérica puesto que requeriría un estudio aparte. Lo que sí pretendemos elaborar en este paseo es una manera de dilucidar aquello que expusimos en párrafos anteriores en base a lo escrito por Barthes específicamente sobre el haiku en nuestro país de la mano de dos escritoras: Giselle Aronson y Geo Nacif con sus escritos *Haikus conurbanos* y *Haikus*, respectivamente.

La primera autora, Giselle Aronson, no es ajena a la escritura de formas breves y de poesía puesto que ya cuenta con otros escritos en este campo pero con *Haikus conurbanos* se embarca por primera vez en formato de fanzine a escribir dicho género. Además del formato de distribución, lo que nos llama la atención de inmediato es el título que hace referencia a un lugar específico: el conurbano bonaerense. He aquí una de las características antes destacadas, el haiku debe situarnos en el aquí y ahora y la delimitación de un espacio físico real, un lugar en el que acontece la acción, no es casual puesto que viene acompañado con las implicancias y apela a una memoria colectiva construida en base al imaginario social sobre ese sitio.

En los haikus de Aronson el ruido es uno de los principales elementos que interrumpen el silencio. A diferencia de los haikus japoneses, donde los paisajes Zen repletos de templos budistas y caminatas por las montañas o junto al río se corresponden con los sonidos de la naturaleza como el cantar de las aves o el sonido de las chicharras en un todo armonioso que hace una pintura acústica, los discordantes ladridos de los perros, la potencia del tren o incluso la ausencia del colectivo se convierten en los elementos que provocan el corte. Veamos como ejemplo:

La vía tiembla  
el Sarmiento la arrasa  
Vuelve la calma.

En este haiku perfectamente cíclico y circular podemos vislumbrar cómo la situación anterior de calma y silencio se vio afectada por el anuncio de la llegada del Sarmiento que tan pronto como aparece, se va y se vuelve a una primera situación de tranquilidad. Es decir, el elemento de sorpresa que perturba lo establecido hace vibrar las vías al punto de que podemos percibir el sacudón del piso seguido de la ráfaga de viento para luego volver a un estado previo.

Así como Barthes mencionaba en *El Imperio de los signos*, este fortuito acontecimiento se da en un lugar descentrado que a su vez se relaciona con un sujeto posmoderno diferente al yo

poético de los japoneses. Ése *yo* casi inexistente pero imborrable aparece a la sombra de un autor que borra las líneas de subjetividad excepto por unas pocas imperceptibles, como la sensibilidad de darle prioridad a ese evento para registrarlo. La autora vive en esta ciudad donde el ruido es una constante, no hay un ideal de *locus amoenus* donde la naturaleza verde y los pastizales sean el paisaje de todos los días, sino que la poeta debe salir de su madriguera y vagabundear en busca de sus propias impresiones.

La sombra en la parada  
no viene el bondi  
el desierto es la espera.

Con el haiku recuperamos la idea del caminante perpetuo que se aventura en busca de la acción, el escritor no se encierra cual ermitaño a escribir, al contrario, el que aspira a ser un *haijin* deberá adentrarse en los terrenos poco transitados para poder escribir sobre lo que aún no se ha escrito; son como un *flâneur*, caminante errante, abierto a las vicisitudes e incidentes que se le presenten.

Vemos también que estos poemas, tal como los haikus tradicionales, cumplen su función de capturar la esencia del presente en un momento único que no tendrá repetición pero que, al mismo tiempo, ha encontrado su manera de congelarse en un instante perpetuo como pura existencia de ese presente. Aun con la ausencia de una palabra estacional que dé cuenta del momento del año que transcurre, podemos ver en otros poemas como el siguiente:

Llega el verano  
Lejos de Rivadavia  
Se huelen los jazmines

De modo deliberado y explícito sabemos que se trata del verano pero bien podríamos suponerlo, por ejemplo, por el aroma de los jazmines que florecen. Tablada<sup>8</sup> rehuyó del uso tradicional del kigo, puesto que las estaciones no hacen la misma

8 José Juan Tablada, (Coyoacán, México, 3 de abril de 1871 - Nueva York, Estados Unidos, 2 de agosto de 1945) poeta, periodista y diplomático mexicano.

diferenciación la una de la otra, optó entonces por situarse en momentos del día (Cf. Barrios, 2019). Esta idea proliferó por algunas zonas de Latinoamérica, en especial México, pero creemos que la influencia del haiku tradicional japonés fue traída a Argentina por el propio Jorge Luis Borges. Sea cual fuere el caso, a falta de un kigo explícito es posible encontrar otros indicios que ayuden al lector a imaginar el momento exacto del flash fantasmagórico.

Georgina Nacif, quien tiene menos recorrido en términos de publicaciones que Aronson pero destaca con *Haikus*, libro en el cual sólo exhibe este tipo de poemas. En *Haikus*, los pasajes se centran en la provincia de San Juan. La conexión con la naturaleza es más inmediata: montañas y viñedos son parte de la identidad del lugar y de las personas que lo habitan, no es la jungla de concreto del conurbano.

Un ejemplo de ello es el siguiente haiku:

Poncho al viento  
dos pies descalzos  
madre tierra.  
(Nacif, 2013: 46)

Es así que el poema exhibe una transparencia que denota lo propio sin caer en estereotipos o en la dicotomía campo/ciudad. Simplemente se trata de reconocer que por medio del haiku es posible realizar una lectura casi o más exacta que la de una fotografía, según Barthes, y, por esa transparencia, podemos ver más allá.

Nacif apela en mayor medida a figuras retóricas que se estimarían como poco usuales en el universo del haiku, como la metáfora o la prosopopeya pero, además, recupera el sentido lúdico y la conexión con la infancia.

Cascadas de colores  
se tiran del tobogán de montañas.  
Un niño huele una florecilla silvestre.  
(Nacif, 2013:74)

¿Podemos considerar a éste un haiku? Sostenemos que sí, ya que no se recurre a una artificialidad demasiado compleja, no abusa de figu-

ras retóricas, condensa el respeto por el presente; alude en forma metonímica a la estación del año.

Es fácil determinar de qué momento del año se trata por las pistas puestas para que el lector complete el sentido total de este poema. Primavera, por los colores y las flores que se abren paso por las montañas para declarar el fin del invierno, una primavera que renace en la inocencia del niño que se detiene a oler una flor que ha brotado en la adversidad de los vientos fríos; un niño que ha visto, por primera vez, el despertar ante el hecho frente a sus ojos y se ha quedado maravillado al igual que nosotros.

## Última estación. Toque final.

El recorrido por la obra de Barthes resulta de una selección paradójica de textos que hablan acerca del fragmento y del haiku, sabemos que hay producciones que faltan en este viaje pero que están sobre la mesa de estudio para ser indagadas en próximas reflexiones. Queremos aclarar que no nos dedicamos exclusivamente al estudio de este teórico sino que vimos en su obra un conjunto de artefactos teórico-metodológicos (fragmento, placer, recomienzo, círculo, haiku, vacío, incidente, notación, dictado, instante, etc.) y un modo de hacer teoría literaria o literatura-teórica que puesta en conversación con los postulados de otros estudiosos del tema y de los/las autores/as de nuestros corpus nos lleva a repensar, a profundizar y redefinir las formas breves en sus paradojas: apertura abierta en las minificciones de Denevi, Blaisten y Amable; por otro lado, agotamiento, sentido acabado en los haikus de Aronson y Nacif.

## Referencias bibliográficas

- AMABLE, Hugo Wenceslao (2018) "Historietas literarias". En *Narraciones, poemas e historietas literarias*. Posadas, Editorial Universitaria
- *Las figuras del habla misionera*. Posadas, Edición Montoya, S/D año.
- ARONSON, Giselle (2019) *Haikus Conurbanos*. Fanzine. S/D
- BARRIOS, Hiram. (2019) "Cien años de haiku en español. Homenaje Tablada". En *La experiencia de la Libertad, Gaceta electrónica de literatura* [En línea]. Puesto en línea el 19 julio 2019, consultado el 01 de Noviembre 2019. URL: <https://laexperienciadelalibertad.com/2019/07/19/cien-anos-de-haiku-en-espanol-homenaje-tablada-por-hiram-barrios/?fbclid=IwAR2Jat6mW2d5WAAoEo74Z4Co4ON-78vDntnZHLGJbnSvk7TsmDdvAIVBX5Tk>
- BARTHES, Roland (2016) *Incidentes*. Buenos Aires, Biblioteca de los confines.
- (1970) *El Imperio de los signos*. Seix Barral, 2007.
- (2005) *La preparación de la novela: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (2018) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2003) "Literatura y discontinuidad". En *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2015) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (1957) *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno. 2010
- (1977) *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1982
- (1974). *El placer del texto y la lección inaugural*. Madrid, Siglo Veintiuno. 1993
- BLAISTEN, Isidoro (1983) *Anticonferencias*. Buenos Aires, Tusquets, 2017
- (1974) *El mago*. Buenos Aires, Emecé, 1991
- BLANCHOT, Maurice (2002) *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional.
- DENEVI, Marco (1970) *Parque de diversiones*. Buenos Aires, Emecé.
- (1984) *Falsificaciones. Obras completas tomo 4*. Buenos Aires, Corregidor.
- (1985) *Manuel de historia*. Buenos Aires, Corregidor, 1999
- (1986) *Enciclopedia secreta de una familia argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1989) *La república de trapalanda*. Buenos Aires, Corregidor.
- (1998) *Una familia argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1992) *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*. Buenos Aires, Corregidor.

ETTE, Ottmar (2009) “Perspectivas de la nanofilología”. *Revista Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*. N°36, Editorial Ver-vuert. Pp. 109-126

NACIF, Georgina (2013) *Haikus*. Buenos Aires, Imaginador.

NANCY-LACOUÉ-LABARTHE (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

NANCY, Jean-Luc (2003) “El arte, fragmento”. En *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca. Pp181-206.

ROMÁN, Gabriela (2019) “Las formas breves de Denevi, Blaisten y Amable en clave de fragmentación y discontinuidad”. *Sincronía N° 76*, Revista de Filosofía, Letras y Humanidades [En línea], Universidad de Guadalajara. Pp. 623-636. Puesto en línea el 1 de julio de 2019 DOI: 10.32870/sincronia.axxiii.n76 <http://sincronia.cucsh.udg.mx/>

ROMÁN, Gabriela (2012) *Entre relatos y microrrelatos. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable*. Tesina de Licenciatura en Letras, FHyCS-UNaM.

SILVA, Alberto (2010) *El libro del haiku*. Buenos Aires, Bajo la Luna.



