

Deseo de haiku

Hacia una crítica de base barthesiana

Julia Jorge

*Con ese poco lenguaje se trata de hacer lo
que el lenguaje no puede hacer:
suscitar la cosa misma.*

(Barthes, 2005: 22)

0. En las “Notas finales” de *Las semiologías de Roland Barthes* (2010), Gabriela Simón deja constancia de cierta *consigna tentadora* en Barthes, la que debe contemplarse ante toda práctica de escritura, ya sea semiológica o literaria: “luchar contra las alienaciones políticas del lenguaje, la influencia del estereotipo y la tiranía de las normas” (139). Así formuladas, estas tareas sugieren la serie de constructos teóricos contra los cuales se rebela el pensamiento barthesiano y se erige su propuesta tanto teórica como ética. Ciencia, paradigma, Occidente, *logos*, son algunos de los conceptos centrales de dichos constructos. Fiel a esta consigna, presentando la serie de textos de *Coreografías de lo neutro* (2015), Simón explicita el gesto constitutivo de su libro, el que nosotros retomamos en el presente escrito: *pensar en Neutro*. Se trata de un pensar que asume ese *deseo de Neutro*, clave para la reflexión teórica que repiensa sus propios términos (en dicho caso, lo Neutro) desde su puesta en juego. Nunca mejor cumplida la apuesta taoísta barthesiana que hace su método al andar. Es decir, al *pasear* lo Neutro por un corpus que convoca problemáticas del presente, a la vez que vuelve sobre sí para exponer nuevas aristas y repensarse. *Pensar en Neutro* una práctica de escritura que se vuelve consigna-invitación a la escritura.

En nuestro caso, *pensar en neutro* se modula en pensar en *haiku(s)*. Esto nos pone en una situación de escritura muy cercana a la del *Imperio de los signos*.

Nuestra pregunta es cómo hablar del haiku, de una serie de haikus de poetas particulares e interrogar nuevas categorías que permitan, si no sistematizar, en todo caso aproximar recurrencias, repeticiones, figuras. También, cómo hablar de esta experiencia de lectura que *sucita la cosa misma* o que es una *vía a la realidad* (cfr. Barthes 2005). En otras palabras, este escrito ensaya una manera de pensar oscilatoria sobre un objeto del cual, según Barthes, no se puede decir nada a la vez que nos pone en *situación de escritura*: el haiku.

1. Barthes se aproxima al haiku un tanto por fascinación y otro por utilidad. El haiku sirve al pensamiento barthesiano en tanto sirve como unidad mínima de un montaje (por no decir sistema) de la novela, es la nota del cuaderno, la pequeña observación o incidente que se extiende y enciende el relato. De allí, su deseo de haiku: “Deseo que ‘prenda’ en un discurso extendido” (Barthes 2005: 22) En este sentido, el haiku es un *germen de matices*, como señala Isabel Ortiz, al sostener que esta breve composición tiene la posibilidad de expandirse a estructuras más extensas (2019). Nuestra pregunta se elabora a partir de un recorte dentro de esta operación barthesiana: ¿cómo interpretar o decir algo (en tanto, ello constituye una crítica) sobre esta forma poética que tiene de suyo dislocar al lector, dejarlo inquieto y sin palabras? Escribe Barthes:

Descifradoras, formalizadoras o tautológicas, las vías de interpretación, destinadas entre nosotros a traspasar el sentido, es decir, a penetrarlo por fractura – y no a sacudirlo, a dejarlo caer, como el rumiante de absurdos que debe de ser el ejercitante Zen, cara a su *koan* –, no pueden, pues, sino estropear el haikú, ya que el trabajo de lectura que está ligado a él ha de suspender el lenguaje, no provocarlo (1990: 96)

Para Barthes, el haiku es una práctica de escritura, análoga a la del zen, destinada a *detener el lenguaje*: “a romper esa especie de radiofonía interior que emana continuamente de nosotros [. . .] a secar la cháchara incontenible del alma” (1990: 100). En este sentido, el haiku llama al silencio. Un tipo de silencio diferente al occidental, de ninguna manera místico; uno que rehúye lo absoluto, lo inefable, lo indecible. Un silencio que solo admite el rumiar el sentido *hasta que se caigan los dientes*. El sentido no se desprende del haiku, más bien se (re)tarda. Llega como eco: gracias a su brevedad, lo repetimos una y otra vez, convocamos su imagen una y otra vez, volviéndose cada vez más nítida. El efecto de realidad

no adviene en el fluir de una prosa novelesca, sino de golpe y por repetición. En esta dirección debe leerse la siguiente cita de Barthes:

En el haiku [...] no es cuestión de concisión (es decir, de abreviar el significante sin disminuir la densidad del significado), sino por el contrario obrar sobre la raíz misma del sentido, para lograr que este sentido no huya ni se descuelgue ni divague en el infinito de metáforas [...] la brevedad del haiku no es formal [...] sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa (1990: 102)

Hacer una crítica del haiku implica no tentarnos de reponer su sentido dejándonos llevar por supuestas metáforas o sumergiéndonos en la esfera del símbolo. Más bien, debemos perseguir la estela del *signo vacío* que adelgaza la barra entre significante y significado para que la escritura entre en *fruición* con lo sensible. Se trata de advenir la cosa misma en la palabra y, si asumimos esto, el haiku enciende en nosotros una ilusión de vitalidad. Con sólo *visar* o *echarle un ojo*, el haiku nos despierta en una noche de verano que invita a dejar la escritura para entregarnos al brindis, como en el siguiente haiku que escogimos de Natsume Sōseki:

名月や無筆なれども酒は呑む
meigetsu ya muhitsu naredomo sake wa nomu
Radiante luna.
Doy reposo al pincel,
pero no al sake.
(Sōseki 2013: 68-69)

Por su brevedad, el haiku reniega del relato. *Antidescriptivo*, describe Barthes en su diario de reflexión semiológica conocido hoy como *El imperio de los signos* (1970). En este aspecto, no hay otra forma poética que se le asemeje. No está ni del lado de la novela (ya que no trama nada, apenas nombra una o dos acciones), ni del lado del aforismo (no condensa un pensamiento ni encripta un mensaje; por lo tanto, no tiene *volumen semántico*). Aun así, el haiku es un pedacito de paisaje y/o un acto simple que ocurre un instante. Pero esto solo es posible en cuanto el signo y el sujeto están igual de vacíos. Idea que para ser entendida y aprovechada necesita del retiro de Occidente, es decir de la racionalidad basada en la lógica

cuya confianza en el signo parece incuestionable. En la entrevista concedida a *L'Express* en mayo de 1970, Barthes explica: “En Japón [...] no existe significado supremo que detenga la cadena de signos, no hay piedra angular [dios, ciencia, ley, etcétera], cosa que permite a los signos desarrollarse con una sutileza y una libertad muy grandes” (2013: 87).

Lo que es difícil de entender del comportamiento del signo japonés no es el vacío del signo propiamente dicho, sino como dicho vacío asegura la circulación de significantes. Sin tener un centro de sentido pleno, el haiku expresa el modo en que: “los significantes exceden la palabra [...] que el intercambio de signos sigue siendo de una riqueza [...] fascinantes, a despecho de la opacidad de la lengua, incluso gracias a esa opacidad” (1990: 17). No es la voz-presencia la que se entrega en la de la palabra, sino el cuerpo entero. Un cuerpo que aparece en el trazado del ideograma, así: “lo que se conoce, degusta, recibe, es todo el cuerpo del otro, y es él quien ha desplegado (sin un verdadero fin) su propio relato, su propio texto” (1990: 19). En el siguiente haiku de Taneda Santōka observamos:

笠をぬぎじみしとぬれ
 Kasa o nugi shimijimi to nure
 Calado hasta el tuétano,
 ya me puedo quitar el sombrero de bambú
 (Santōka 2009: 80)

Shimijimi¹ to nure podría traducirse como *mojado hasta la profundidad*. El poeta se ha mojado tanto el cuerpo como el corazón. A causa de ello, el *kasa* (sombrero de bambú) le es inútil. Este haiku entrega el cuerpo completamente empapado del otro, completamente expuesto al mundo. Un cuerpo que solo descubre la profundidad de la carne a través de una lluvia que lo ha mojado hasta la médula.

2. Ahora bien, ¿cómo aprovechar la lectura barthesiana para un trabajo crítico sobre la obra de distintos poetas de haiku japoneses? Aspirando a una crítica no-arrogante, como desea Gabriela Simón (2015) al *pensar en Neutro*. Pero esta

¹El *kanji* de *shimijimi* (しじみ) se compone por el radical de *agua* y *kokoro* (corazón-mente) y es un adverbio que significa *profundamente, vivamente, con sentimiento, emotivamente*. Sin embargo, al estar escrita sólo en *kana* es una onomatopeya que sonoriza lo que se realiza *suavemente, con calma*. Esta palabra es uno de los derivados de la palabra *shimu* (染む), que expresa una sensación cutánea de *empaparse*.

apuesta, ¿qué dificultades nos presenta? Entre los antecedentes críticos y las teorías sobre el haiku japonés se encuentra una idea recurrente que también encontramos en Barthes. Se trata de que sobre el haiku no hay nada que decir, que hablar de él sería *tan solo repetirlo*. Pero esta imposibilidad de decir algo sobre el haiku *a la europea*, según lo diagnosticó Barthes, también ha sido señalada por teorías occidentales sobre el haiku que relacionan (como el teórico francés) el haiku con el zen. Dado que el zen se basa en la desconfianza hacia la lógica verbal, el haiku por su brevedad y el sentimiento de futilidad creado por ciertas traducciones (en tanto, las mismas disminuyen la profundidad de sentidos en la escritura japonesa²) niega la posibilidad de crítica.

Por supuesto, esta es una idea muy atractiva: *breve composición poética sobre la que nada se puede decir*. Pero aquí, nuevamente, opera el discurso de la *doxa* occidental y su pregnancia metafísica violentando los objetos que vienen del Este. La idea de no poder decir nada sobre el haiku hace que este objeto caiga en el orden de lo sagrado, de lo exótico, de lo que necesita que entremos en una especie de trance (cuántas veces se ha dicho que la meditación sentada induce el milagro de la levitación) para ser comprendido y aun así no proferido. Por suerte, la crítica japonesa contemporánea ha permitido que se vuelvan a abrir los caminos hacia la poesía japonesa, tantas veces relacionadas con la religión (¡incluso por los mismos japoneses!) Kōjin Karatani, en su libro *Orígenes de la literatura japonesa* (1993), lo dice claramente:

Especialmente en el caso del haiku, hay una tendencia a abandonar sus particularidades para respetar las actitudes excluyentes de los pro-

²El haiku se vale del componente visual del *kanji* (sinogramas chinos utilizado en la escritura japonesa) en tanto cada carácter suele componerse de la sumatoria de caracteres más simples que a su vez conforman otros caracteres. Además, los *kanji* tienen múltiples lecturas significantes que cruzan sus significados con otros caracteres. Este aspecto más las posibilidades fonéticas de los silabarios (*hiragana* y *katakana*) que complementan la escritura japonesa (por ejemplo, las onomatopeyas con aspecto verbal) son difíciles de reproducir en la traducción. Por esta razón, las traducciones de haiku (especialmente, las primeras que se hicieron al español y las no comentadas) pierden gran volumen semántico. En dicho contexto se entiende que ante ojos occidentales el haiku devenga como poema del instante o del aquí y ahora. En esta dirección es que se asocia al haiku con el Zen. Es decir, en tanto expresa la sencillez de lo que está presente, lo cual es análogo al aparecer *como tal* de los fenómenos perceptivos, principio fundamental de dicha escuela budista. Para profundizar en esta cuestión puede leerse cualquier libro de D. T. Zuzuki (quién introduce el Zen en Occidente) especialmente aquellos capítulos que abordan la relación entre el lenguaje y el Zen.

pios poetas haiku. Esto también ha sido cierto para *waka*, que Shiki criticó aún más vehementemente. Probablemente los practicantes de *waka* se defenderán de sus críticos alegando que posee una sutil y misteriosa cualidad que no puede ser analizada. Pero este tipo de argumento no sólo se hace en relación con el *waka* y haiku. Muchos hablan ampliamente de la literatura japonesa en sí misma como que no puede ser analizada o que rechaza el análisis porque es de una naturaleza diferente a la de la literatura occidental. (75)³

Aunque le resulta tentadora la idea del *poema sobre el que anda puede decirse*, Barthes no se prohíbe hablar del haiku. Aquí su gesto amoroso: *nada se puede decir del haiku, pero aun nos pone en situación de escritura*. Barthes entiende que no es posible decir algo sobre el haiku recurriendo a los recursos de una crítica que se valga de paradigmas europeos. Se necesita de otra postura de escritura, una que desee (como lo Neutro) el haiku, el signo vacío, Japón. La escritura misma del texto *El imperio de los signos*, con su oscilación entre escritura e imagen, en su formato de diario-ensayo propone acariciar con la reflexión teórico-literaria esos signos vacíos que se dispersan por doquier en el paisaje japonés. Signos vacíos, a saber: la ciudad que improvisa su cartografía, el haiku, el *sukiyaki*, el *bunraku*. Deseo de haiku que nos pone en situación de escritura: ¿qué es el deseo sino aquello que se formula sobre una imposibilidad? *Quiero escribir sobre aquello sobre lo que no puedo escribir*, diría Barthes. Desde su deseo *El imperio de los signos* es un texto cuya práctica de escritura que antecede el modo de pensar coreográfico del *Fragmentos del discurso amoroso*, y que –tal vez no sea casual– muta en las formas de la nota, del apunte, de la ficha de los últimos seminarios.

3. Entonces, insiste la pregunta ¿cómo emprender una crítica del haiku? Primero, vale desear como Barthes desea lo Neutro. Deseo de haiku en cuanto desbarata el paradigma de occidental de las formas métricas. El haiku no se constituye tan solo por su conteo de moras. Las poéticas del haiku modernas lo han demostrado muy bien.⁴ Sin embargo, cualquier poema breve no podría ser un haiku sin más.

³La traducción es nuestra.

⁴Para las historias de la literatura japonesa, a partir de Shiki, las poéticas del haiku comienzan a prescindir de las pautas formales que volvían obsoletas las formas poéticas japonesas ante la influencia de la literatura y el arte occidental. Entre las más conocidas en español podemos referir un clásico como *La literatura japonesa* de Donald Keene (1956) y la versión revisada de *Claves y textos de la literatura japonesa* de Carlos Rubio (2019).

Hay algo indefinible en el haiku que hace que sea *Tal*. Siguiendo a Barthes, la práctica de escritura del haiku implica un trabajo de organización de la materia, el hombre y el mundo en un mismo gesto:⁵ “Porque la escritura es precisamente ese acto que une en el mismo trabajo lo que no podría aprehenderse junto en el único espacio plano de la representación” (1990: 24). A fin de cumplir con ese trabajo, el haiku tiende a la abertura, a la pérdida de sus límites del sentido denotado. Expone un momento, una escena, un *acontecimiento breve* con una nitidez que nos hace levantar sospechas. Estas nos invitan a imaginar un sentido sobre *lo que no hay* en él. Así, su juego es próximo al de la *ilusión referencial*. Como explica Barthes para la novela realista:

La verdad de esta ilusión es la siguiente: al suprimirse de la enunciación realista como significado de denotación, lo ‘real’ regresa como significado de connotación; ya que en el mismo momento en que se supone que esos detalles denotan directamente lo real, no hacen más que significarlo sin decirlo (2017: 237)

En este juego, lo singular del haiku es que se presenta como una anotación insignificante, o bien como algo notado y notable que activa *la memoria personal del sujeto*. Dirá Barthes, un Neutro: en cuanto la escritura se sostiene en la ambivalencia entre la lengua y lo singular de la persona, la palabra no puede escapar a sus escrituras precedentes (las de la lengua) pero crea nuevas significaciones que hacen que el haiku se vuelva único para la persona. En el haiku brilla una singularidad que se hace única para el lector. Para Barthes se trata de un Matiz.

El matiz se define por aquello que instaura: un Particular. En cuanto es un operador de la diferencia, el Matiz es aquello que hace *especial, singular, único* el haiku: “El ‘referente’ del haiku (lo que éste describe) es siempre algo particular. Ningún haiku evoca una generalidad, por ende, el género haiku es absolutamente puro de todo proceso de reducción” (Barthes 2005: 94). El haiku es su lugar más cómodo ya que este apunta lo particular, lo Especial de las cosas.⁶ En tanto práctica de escritura, el Matiz implica un *aprendizaje de la sutileza* como *diferencia*,

⁵Del mismo modo que el cocinero japonés con la comida, en cuanto inscribe al alimento en “un espacio profundo que sitúa en diversos planos al hombre, la mesa y el universo” (1990: 24)

⁶La diferencia entre el haiku y la literatura occidental reside en el Matiz: “Su puede decir que la civilización de los medios se define por el rechazo (agresivo) del Matiz” (Barthes, 2005: 87).

vale decir, como marca inesperada e imprevista que opera como distinción en el vacío; es *aquello que salió mal* y que *irradia* en el haiku.⁷ El Matiz es lo inédito, lo no esperado del haiku, lo que emplaza la diferencia (cfr.: 2005: 87). Diferencia en la que Barthes encuentra la *sutileza* del haiku, que dota a la forma breve de singularidad, le otorga su *distinto*.

El haiku es definido por Barthes como un arte del encuentro: de la contingencia, donde deviene lo particular. Pero en cuanto el matiz deriva de la práctica de la individuación, Barthes trastocará estos términos para explicar que el haiku es un arte de la circunstancia donde el sujeto, tras vaciarse, *se dice mediante su contexto*. En la relación entre individuación y Matiz es donde podemos comprender cómo lo singular del haiku condensa *Lo Tal*: ese lugar nulo, donde sujeto y objeto se indiferencian configurando un *particular* que centellea tras el telón del vacío. Allí, el Matiz señala “el sentimiento de existencia y para que ese sentimiento sea puro [...] es necesario que cierto vacío se produzca en el sujeto [...] [y si] es más intenso es porque hay en el sujeto un vacío de lenguaje” (Barthes: 2005, 90). Fijémonos cómo funciona el Matiz en el siguiente haiku de Kaneko Tota:

港に雪ふり銀行員も白く帰る
 Minato ni yuki furi ginkōin mo shiroku kaeru
 Nieva sobre el puerto.
 Los empleados del banco
 también vuelven blancos a casa
 (Starace 2017: 14)⁸

No nos enteramos sino hasta el tercer verso de qué es lo que realmente ha regresado. A primera vista creemos que este haiku trata sobre los banqueros, pero el Matiz se demora: es el invierno el que ha vuelto, y regresa como regresan las olas del mar, una y otra vez, año tras año. Las largas nevadas señalan el regreso del invierno que ha vuelto a la isla como a la vida de los banqueros. En un mismo pliegue este haiku nos recuerda del retorno al hogar cotidiano, el

⁷Relacionado con la cerámica: “las más bellas cerámicas, aquellas en las que un defecto, un exceso de cocción del color produce matices incomparables, rastros, marcas inesperadas, voluptuosas. De cierta manera, el Matiz: lo que irradia, difunde, *avanza*” (Barthes, 2015: 88).

⁸Este haiku y el siguiente pertenecen al primer libro de haiku de Tōta, titulado *Shōnen*. Se ha comprobado su pertenencia en la página web del [archivo de Kaneko Tōta](#). Usamos la traducción de Irene Starace para facilitar el análisis.

retorno de cada estación del año. Acciones propias de un imaginario común y cotidiano cuyo matiz reponemos desde nuestra propia memoria.

4. Hacer una crítica del haiku convoca la subjetividad poética, la ficción crítica, la fabulación teórica. Esta propuesta pone en tensión las formas en que se ha estudiado la poesía japonesa y especialmente el haiku dentro de las áreas disciplinares que lo abarcan. En este sentido, para terminar, nos gustaría hacer una última observación.

La construcción de verdades sobre Japón, su sociedad y su literatura han sido en gran parte gestos orientalistas. Estos gestos consistieron en la imposición ideológica de sentidos a una cultura que, durante mucho tiempo, fue descrita como contrapuesta a Occidente (es decir, a Europa).⁹ Las disciplinas que han abordado los contenidos culturales japoneses han elaborado hipótesis sobre la literatura y las formas poéticas desde lugares rigurosos, donde la pauta formal y el contenido histórico e ideológico priman. Por ejemplo, propuestas como la de Reginald Blyth, filólogo inglés y divulgador de la cultura japonesa. Una de sus principales obras, *Haiku* (1949-1952) fue clave para la introducción de esta forma poética en los países angloparlantes. Esta obra se compone de cuatro volúmenes y se organiza en torno a las cuatro estaciones del año, las que son rectoras de uno de los elementos formales “imprescindibles” del haiku: el *kigō*. Esto es una palabra o expresión referente a la estación del año (también puede aludir a un lugar o espacio). Este cronotopo de fácil identificación en formas poéticas clásicas¹⁰ fue perdiendo peso en la posguerra por la modernización del haiku.¹¹

⁹Vale la pena recordar al principal teórico de esta cuestión, Edward Said (1997), el *orientalismo* se define como “un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental” (Said 2008: 19). Si bien el libro de Said aborda el imaginario en torno Oriente Medio, este libro problematiza el modo en que la tradición académica occidental aborda el estudio de objetos orientales desde una distinción ontológica y epistemológica para luego “adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said 2008: 21).

¹⁰Emparentadas con el haiku, claro. Por ejemplo, el *renga* es un poema encadenado que comenzaba con una primera estrofa denominada *hokku*, antecesor inmediato del haiku. Esta primera estrofa era una breve composición de 5-7-5 moras, en la que el *kigō* era fundamental dado que propiciaba el motivo poético de todo el poema encadenado. Cada participante de la *renga* debía conservar paisajes, tópicos o símbolos relacionados con el *kigō* en su estrofa.

¹¹Proceso que en resumidas cuentas significó la incidencia de las poéticas europeas, especialmente por la incursión en el verso libre por parte de los poetas de posguerra. No sin

La correcta inclusión de un *kigō*, el respeto preciso de las diecisiete sílabas, entre otros criterios, configuran una clasificatoria de lo que merece ser llamado haiku y o no. Otro aspecto ejemplar de esta imposición es la simpleza y falta de precisión con la que Blyth atribuyó al haiku la definición de “poema sagrado” o “poema Zen”, forma en la que fue adoptada y reelaborada por ciertas vanguardias, como algunos poetas del imagismo y beatniks.

En su contexto, la obra de Blyth responde al imperativo de recuperación de las formas tradicionales, dispositivo ideológico que cobró fuerza durante la posguerra (especialmente, después de la ocupación norteamericana). Dispositivo que pretendía mostrar a un Japón pacífico, víctima de dos bombas atómicas, hechos que aniquilaron un bagaje cultural milenario que debía ser recuperado por los japoneses y sus divulgadores extranjeros. Sin embargo, cuando revisamos textos de poetas del haiku, ya desde la década del 30, leemos que el haiku es una forma poética moderna cuya principal preocupación fue romper con las formas del pasado. Basta con revisar los ensayos de Shiki, especialmente en los primeros números de la revista *Hototogisu* (una de las principales publicaciones de haiku desde 1927 hasta la actualidad) para verificar esta cuestión.

Entonces, a diferencia de estas propuestas de carácter orientalista o derivadas de la japonología, la propuesta barthesiana nos abre un camino más amable y respetuoso con el haiku. Explorar el haiku a partir del movimiento de la figura implica imaginar la historia o el paisaje que el poema convoca a la vez que explicamos aquellos matices y factores que sostienen esa imaginación. En este sentido el trabajo con la figura consiste en un *imaginar/hacer*, como explican Maccioni et al. en el libro homónimo: se trata de “no renunciar al derecho a *delirar*, a salir de curso; pero también exponer las condiciones que hacen viable ese decurso” (Maccioni, Milone, Santucci 2021: 18). El camino (o método) barthesiano nos instala en un escenario donde la coreografía de la figura se marca una y otra vez valiéndose de la potencia de la ficción. Hacer crítica del haiku es marcar esta coreografía de la figura. Si esta forma poética está destinada a movilizar la memoria del lector, a darle un vuelco en el corazón del lector, necesariamente de-

polémica: no fue menor el debate sobre si ciertos haikus merecían ser llamados haiku o no dado que no respetaban ninguno de los criterios formales. La escuela de *Jiyuritsu* (1909) fundada por Ogiwara Seisensui (1884-1976) (cfr. Maccioni, Milone, Santucci, 2021) fue una de las precursoras de estilo libre en el haiku. Este fue este el estilo que perpetuó la producción del haiku en japon, la literatura japonesa después de la guerra, especialmente en la escuela de *Gendai Haiku* (a la que perteneció Kaneko Tōta citado en este trabajo) hasta ahora.

bemos valernos de una ficción que nos permita visualizar ese paisaje que retorna en la lectura. Así, prescindiendo de los criterios formales, pero sin olvidarlos, exploramos las insistencias convocadas por ese puñado de palabras. De este modo, una crítica del haiku de base barthesiana requiere ejercitarse en una indisciplina (en tanto la relación con lo formal se vuelve laxa y se potencia la imaginación) organizada por figuras y sus coreografías.

Esta tentativa de crítica del haiku es tan solo un esbozo de un proyecto más grande que busca hacer operativas las hipótesis barthesianas para abordar poéticas del haiku contemporáneas. Paseando el deseo de haiku en un corpus de haikus modernos y contemporáneos, nos propondríamos pensar figuras del haiku que problematicen e interroguen sus principios. De este modo, podríamos trazar una zona de sentido en las poéticas contemporáneas, que nos permitirían elaborar una teoría del haiku moderno y contemporáneo, que expliquen las singularidades de esta práctica de escritura tan popular en Japón como en Occidente.

Bibliografía

- Barthes, R. (1990). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Barthes, R. (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1988*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2013). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2017). *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Buenos Aires: Godot.
- Blyth, R. (1949-1952). *Haiku: Eastern Culture*. The Hokuseido Press, Tokio.
- Karatani, K. (1993). *Origins of Modern Japanese Literature* [Orígenes de la literatura japonesa moderna]. EEUU: Duke University Press.
- Keene, D. (1956). *La literatura japonesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maccioni, F; Milone, G.; Santucci, S. (Eds.) (2021). *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: Colecciones del

- CliffyH. Sōseki, N. (2013). *Sueño de la libélula*. España: Satori. [E-pub]
- Ortiz, D. I. (2019). El haiku como germen de matices. Notas para una diaforología. *Badebec*, (9), 217-225.
- Rubio, C. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Santōka, T. (2009). *El monje desnudo*. Madrid: Miraguano.
- Simón, G. (2010). *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.
- Simon, G. (2015). *Coreografías de lo Neutro. Escritos sobre literatura argentina*. Córdoba: Portaculturas.
- Starace, I. (2017). Pacifismo y compromiso social en dos haikin Modernos: Katō Shūson y Kaneko Tōta.
- Tōta, K. (1 de noviembre de 2014) 金子兜太句集 「少年」 [Tōta Kaneko, Los chicos] Japón: 金子兜太アーカイブ [Archivo Tōta Kaneko]. Disponible [aquí](#).