

De la potencia de la imagen a la potencia escrituraria: el haiku de Juan José Saer

por *Veronica Bernabei*
(CRLA-Archivos, Universidad de Poitiers)

RESUMEN

A partir del estudio de documentos prerredaccionales de la novela *La Grande* (2005) del escritor Juan José Saer y basándonos en las reflexiones de Roland Barthes acerca de la escritura del presente en la novela, este artículo propone indagar el vínculo intertextual que la lectura/traducción/reescritura de haikus pudo suscitar en las etapas de redacción de *La grande*.

JUAN JOSÉ SAER – LA GRANDE-HAIKU – ROLAND BARTHES – LA PREPARACIÓN DE LA NOVELA

Los documentos inéditos que fueron dejados por Juan José Saer (1937-2005) al momento de su muerte han sido publicados, parcialmente¹, a lo largo de tres volúmenes de *Papeles de trabajo* bajo la dirección de Julio Premat. En ellos encontramos borradores del comienzo de sus novelas, poemas y abundante material prerredaccional.

El dossier dedicado a la novela *La grande*² (Saer 2005) del libro *Papeles de trabajo II* (Saer 2013: 356 y siguientes), incluye la casi totalidad de los documentos encontrados dedicados a su preparación. Tal exhaustividad, aclara Premat, se debe al “carácter póstumo e inacabado, por un lado, y su relación con el conjunto de la obra anterior por el otro” (Saer 2013: 340) de la novela.

El dossier de *LG* está compuesto por varios cuadernos. El primero es el llamado *rojinegro* que contiene los borradores que van del año 1995 a 1997. En el mismo encontramos, luego de la nota en donde se confirma el cambio de título de la novela (de *El intrigante* a *La Grande*), una anotación acerca del haiku³. Tales líneas serán integradas parcialmente a la introducción a *Un choix de cento e forty haikus*: traducción de traducciones de poemas extraviados “durante casi 20 años” y publicados en 2002 en la revista *El poeta y su trabajo* dirigida por Hugo Gola (2002: 31-52).

Lo que nos intriga de esta nota es sobre todo el lugar que ocupa en un cuaderno enteramente dedicado a la preparación de *LG*. Visto que se trata de material prerredaccional, su presencia no es azarosa, sino que cumple un rol en el proceso de escritura de la novela.

En este sentido creemos pertinente retomar la reflexión acerca del haiku que Roland Barthes propone en la *Preparación de la novela* (2005). A partir del problema de la escritura del presente en el género novelesco Barthes acuerda de que si bien, en principio, no se puede escribir una novela desde la inmediatez del presente, existen otras formas de escritura desde las cuales se puede aprehender lo inmediato.

Es así que propone, en primer término la anotación y luego, el haiku. De este modo, el autor elige estudiar las condiciones formales desde las cuales el haiku, en tanto forma acabada literaria, puede suscitar en el lector una imagen precisa e inmediata, una “percepción clara del instante de lo Exterior”.

El objetivo de Barthes es analizar estas formas breves de escritura en donde el presente o es aprehendido en su inmediatez (la anotación) o es provocado desde la lectura (el haiku). Su intención es

¹ La totalidad de los documentos fueron adquiridos y pueden consultarse en la biblioteca de la Universidad de Princeton. Para acceder al catálogo en línea: <https://blogs.princeton.edu/plas/2011/05/juan-jose-saer-manuscripts-1958-2004-at-princeton-university-library/>

² Novela póstuma del escritor. En adelante, *LG*.

³ “El haiku: Es vividez, epifanía (moments of aliveness), y el Reino Milenario de Musil o la experiencia del “Otro Estado”. La mera ingeniosidad lo rebaja, y las hordas de japoneses que los componen en cualquier ocasión los desvirtúan. Ligado a la percepción clara de un instante de lo Exterior, es tal vez el residuo de una lucidez momentánea que integra al sujeto en el universo y al universo en el sujeto. A través de la captación fugaz pero intensa y nítida del fragmento de un acontecer circula la presencia intuitiva del todo al que ese fragmento está ligado. Eso es lo que expresa el Haiku. Su concentración radiosa figura la presencia de la totalidad en el Momento.” (Saer 2013: 370).

analizar de qué manera estas formas breves “prenden” (o “prenderían”) en una más extensa, la novela; es decir, cómo ir del punto del presente a la línea causal de la narración, de la imagen a la escritura.

Vale notar que al hablar de haiku, Barthes formaliza dos términos que convierten sus reflexiones en algo más que en una clase sobre esta forma literaria: uno es “mi haiku” y el otro “haikidad”. El primero aleja todo intento de objetividad teórica y analiza al haiku desde la subjetividad del lector, lo que este resiente. El segundo es tributario del primero ya que la “haikidad” de un texto sería aquello que devuelve al lector las mismas sensaciones que la lectura de un haiku, sin serlo formalmente.

Si volvemos al cuaderno *rojinegro* del dossier de LG notamos que comienza con la siguiente nota escrita el 9 de julio de 1995: “MARTES-LUNES {y, con el otoño el tiempo del vino}”. Esta oración-embrión será 10 años después, luego de variaciones, expansiones y declinaciones la última de la novela.

Para indagar el vínculo intertextual que la lectura/traducción/reescritura de haikus⁴ pudo suscitar en las etapas de redacción de *LG* y visto que tanto la oración-embrión de la última línea de la novela como la nota acerca del haiku se encuentran en el mismo cuaderno, proponemos leer la primera (y última) línea de *LG* desde su “haikidad” intrínseca, es decir, desde la capacidad implosiva de la imagen que suscita “bajo la forma de *enclosure* estricta, [...] la partida de una palabra infinita [...]” (Barthes 2005: 73). Este despliegue que permite franquear aquello que Barthes llama “la distancia implicada por la enunciación de la escritura y la proximidad, los arrebatos del presente” (Barthes 2005: 53).

La potencia de la imagen

La mariposa es vieja/pero entre los crisantemos su alma/juguetea
(Saer 2002 : 35) - (Saer 2005: 41)

Visto que tanto la extensión como la puntuación varían ostensiblemente de lengua a lengua y de traductor a traductor⁵, ¿qué nos permite reconocer, entonces, el haiku? Según Barthes, lector occidental, existen dos constantes: la *forma breve* y la *potencia de la imagen*. La primera permite concentrar en unas líneas (las que entren en un soplo), lo efímero, lo fugaz. La segunda es la abertura de la primera, aquella que despliega el contenido.

Las dos constantes del haiku que Barthes reconoce le permiten hablar de la *haikidad* de ciertos textos que, como decíamos más arriba, son aquellos que suscitan en el lector la misma sensación de inmediatez que la lectura de un haiku.

Barthes observa que la imagen provocada en el lector es el resultado de la combinación de la referencia temporal o *kigo* (“efecto de la estación”⁶) y del contraste de dos imágenes o *kiru*, que pone de relieve el equilibrio entre lo invariante y lo fluido propio del haiku.

A partir de estas constantes, proponemos explorar la *haikidad* de la oración-embrión del cuaderno de preparación de *LG* que, aunque no fue pensada como un haiku, puede ser dispuesta y leída como uno:

MARTES-LUNES
y, con el otoño,

⁴ En referencia a la reflexión sobre la apropiación del haiku de Ronald Barthes (“Mi haiku”) Lo que él entiende y por dónde lo atraviesa en tanto lector francés (ver Barthes [2003] 2005: 59).

⁵ Las condiciones formales del haiku varían según el idioma al cual es traducido/escrito, lo que obliga a establecer reglas particulares dependiendo de cada lengua. Tanto la fórmula 5/7/5 como el uso de la puntuación son convenciones transgredidas de manera regular en pos de la exigencia de contenido del haiku, es decir, la imagen poética inmediata. Además, en el caso de las traducciones de una lengua ideogramática a otra alfabética, no solo la versión directa es imposible, sino que es completamente interpretativa. Por esto mismo, el texto que llega al lector no versado en japonés o chino, ha pasado al menos por un proceso de lectura-(re)escritura poética, o más, como en el caso de las traducciones de Saer.

⁶ Para Barthes, única restricción temática del haiku (2005: 71).

el tiempo del vino.⁷

Desde esta disposición espacial, la referencia temporal (*kigo*) aparece en las tres líneas bajo tres formas diferentes: la semana (martes-lunes), la estación del año (el otoño) del que, a su vez, “el tiempo del vino” es su metáfora: su “traslado”, el tercer despliegue de sentido.

Desde esta triple referencialidad temporal, es decir, como tiempo mensurable del hombre (la semana), de la naturaleza (el otoño)⁸ y del hombre/naturaleza (la cosecha), el equilibrio entre lo fluido y lo invariante no se da por contraste, sino por síntesis⁹: es la imagen de “la otredad de lo mismo, [...] lo mismo transformándose, incesantemente en lo otro” (Saer, *La grande* 285).

El lector que construye la imagen total del haiku encuentra en el primer “verso” uno de los límites propuestos por Barthes: el *conchetto* o concepto. En “MARTES-LUNES” el orden perturba, se ignora el porqué, no evoca ninguna imagen. La comprensión de esta primera línea es intelectual y puede ser entendida como réplica al concepto de origen. De esta manera, si en el haiku la imagen poética evoca sensaciones, el *conchetto* desencadena relaciones paradigmáticas que se oponen a la “naturalidad de haiku [a su], lenguaje horizontal” (2005: 134).

Por lo tanto, la imagen se concentra en la última parte, “y con el otoño/el tiempo del vino”, a partir de la que el narrador *declinará* luego la atmósfera otoñal de toda la novela. Si dejamos que esta imagen se despliegue, sugerirá cinéticamente los ocre (del amarillo del vino blanco al bordó del vino tinto), el frío, la lluvia, el olor a tierra mojada, a humedad, la rutina otoñal de cada lector y el contraste entre lo invariante (el ciclo de las estaciones) y lo fluido (los cambios de clima). La potencia de la imagen de esta oración-embrión resuena desde las primeras líneas del primer capítulo y contribuye a la constitución del núcleo tiempo/espacio/personajes: “[En] la porosidad tibia y verdosa de las primeras lluvias de otoño [...] las dos manchas vivas, roja y amarilla [vino/otoño o vino tinto/vino blanco], que se mueven en el espacio gris verdoso, parecen un collage de papel satinado sobre el fondo de una aguada monocroma.”(2005: 11).

El otoño se despliega en colores, temperatura, sensaciones y los personajes (colores ellos también) continuarán esta dispersión a partir de sus reflexiones sobre lo invariante y lo fluido.

Nula, por ejemplo, anota en su libreta: “-*El caos percibido como armonía por deficiencia sensorial. Vuelo de mariposas-*” (2005: 127). Además de la referencia a la *nota* como aprehensión del presente de la que habla Barthes, aparece la paradoja de lo mismo/diferente (caos y armonía) donde las mariposas eran “la imagen, y la prueba quizás, de un universo planificado y armonioso que contradecía su concepción de un devenir constante y casual” (2005: 125). Sin embargo, más adelante Nula concluye, y el lector con él, que el devenir es inevitablemente constante y casual y que “es el observador el que, debido a un punto de vista *deficiente*, forja la superstición de una identidad total en el comportamiento de las mariposas.” (2005: 126).

Si volvemos al problema barthiano de la novela, es decir, cómo inscribir el presente en esta forma extensa, veremos que su respuesta se acerca a la de Nula, tanto uno como el otro sugieren concentrarse en la percepción *deficiente* del observador/lector a la hora de buscar respuestas. Deficiente para Barthes, que elige hablar de “su haiku” en lugar de hablar del haiku, totalidad inaprehensible. Deficiente para Nula cuya única conclusión posible acerca de lo mismo/diferente parte de la subjetividad del observador.

Esta misma reflexión se encuentra en otros momentos de la novela, por ejemplo cuando Pichón le escribe a Tomatis acerca del pintor Hujalvu, “que pintó siempre [...] la MISMA mariposa”; o cuando Tomatis ve a Clara Rosemberg entretenerse con unas flores y le recuerda el haiku de la monja Seifu: “La mariposa es vieja / pero entre los crisantemos su alma / juguetea”. Diástole y sístole de la misma escena.

⁷ “Si alguna forma pudiera entre nosotros, de tanto en tanto, hacernos pensar en el haiku, no sería un poema, por breve que fuera, sería a veces un solo verso que puede sonar como un haiku” (2005: 64).

⁸ Cfr. al tratamiento del tiempo en *La Grande*, “Peculiar combinación del tiempo del individuo y la sociedad (lineal, arbitrario e irrecuperable, en el cual todo desaparece y se pierde para siempre; tiempo de tragedia, en fin) y del tiempo de la especie y la naturaleza (cíclico, natural, en el que todo vuelve transformado; tiempo de comedia, sin fin)” (Gamerro 2005).

⁹ “Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia.” (Saer 1997: 228).

Retornando al problema barthiano del engarce de la Anotación (Presente) en la Novela (devenir), notamos que lo breve efectivamente “prende” en lo extenso, pero que tal incrustación se hace desde una *deficiencia*, una carencia perceptiva y/o narrativa desde la cual el observador/narrador construye su imagen y a su vez la pone en duda¹⁰. El metadiscurso es la herramienta desde la cual da cuenta de tal *deficiencia* y la resuelve, perpetuando así el movimiento entre el fragmento y lo continuo, juntando las “migaja[s] de eternidad” (Saer 2005: 74).

La potencia de la palabra

[...] todavía estaba haciéndose, no se encontraba ni cerca ni lejos del principio o del fin, iría cambiando de forma [...].
(Saer: 2005)

Bajo el título “Mi haiku” (Barthes 2005: 59), Barthes da nacimiento a aquella forma entre el fragmento y la totalidad que, a su manera de entender el proceso de escritura, permitiría pasar de la Anotación a la Novela, de la Imagen a la Narración, de la epifanía del instante al *continuum* narrativo: “en el carné del novelista, la materia del haiku que es toda materia del presente, prolifera buscando la dimensión sintagmática y la extensión. La anotación debe “prender” en esa forma larga que es la condición genérica de la novela.” (Sarlo 2005: 23).

En un primer nivel de análisis, la frase {MARTES-LUNES/ Y, con el otoño, el tiempo del vino.} “prende” desde su construcción sintáctica. El lector sabe que se trata de una nota y que, por otro lado, puesto que una nota es “materia del presente”, no se infiere una consecuencia sintáctica entre la primera parte MARTES-LUNES y la segunda. Por lo tanto, de la primera parte inferimos que se trata de un título del que, a su vez, se reconoce la síntesis de la estructura de la novela.

En lo que respecta a “Y, con el otoño, el tiempo del vino.”, reconocemos una oración coordinada copulativa que señalaría una implicación lógica de lo expresado en una primera parte elidida. Las líneas que siguen serán agregadas dos años más tarde y corresponden a la búsqueda de la forma final de la frase. El comienzo es declinado a partir de diferentes combinaciones. En todos los casos implica una relación de causa/consecuencia (tanto desde los nexos *–de modo que, también–* como del verbo *volver*):

09/07/1995	Cuaderno rojinegro, p. 1.	MARTES-LUNES y, con el otoño el tiempo del vino.
26/11/1997	Cuaderno rojinegro, p. 1.	De modo que llegó Y por suerte volvió, ha vuelto, también con el otoño, el tiempo del vino También ha vuelto, con el otoño, el tiempo del vino.
¿?	Hoja suelta (al interior del cuaderno rojinegro)	Llegó el otoño, el tiempo del vino, Con el otoño, llegó el tiempo del vino. Llegó, con el otoño, el tiempo del vino. De modo que llegó, con el otoño, el tiempo del vino. Y por suerte volvió, con el otoño, el tiempo del vino. Así que llegó, con el otoño, el tiempo del vino.
2005	Edición final	Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino.

Así que, tanto en el plano paradigmático como sintagmático, es decir, tanto en la selección de signos como en su orden, esta oración marca su dependencia con respecto a una oración primera de la que conoceremos una sola versión, la definitiva: “Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino”. Pero también nos sugiere el tipo de engarce, cómo esta anotación busca “prenderse” a la narración.

¹⁰ Deficiencia perceptiva que se pone en evidencia a partir de la utilización de recursos como el verbo parecer, la comparación, la repetición, la simultaneidad, etc.

Si analizamos la versión definitiva en relación a la oración-embrión notamos que, al mismo tiempo que se pierde el comienzo *in media verba*, la frase gana en autosuficiencia¹¹ gramatical. Se pierden también los nexos consecutivos y se guarda el copulativo (y; coma). Lo interesante es la inversión sujeto/verbo que sugiere el paralelismo semántico entre lluvia/otoño/vino a partir del quiasmo: lluvia/otoño-otoño/vino. Es justamente este quiasmo el que permite a la anotación inicial {Y, con el otoño, el tiempo del vino.}, “prenderse” en la estructura total de la novela.

A partir del paralelismo semántico sugerido entre la lluvia, el otoño y el vino (en su doble sentido: como bebida, pero también como regreso)¹², la anotación se despliega en el plano paradigmático de estas tres palabras, haciendo de la narración una proliferación “potencialmente infinita” de las mismas.

Por otro lado, el recurso de la consecución (causa/consecuencia), buscado desde la primera oración embrionaria, le permite a la anotación desplegarse en el plano sintagmático a partir del pasaje progresivo de la elipsis a la catálisis (de lo breve a lo extenso) proponiendo, no el tiempo recobrado¹³, sino el tiempo que sigue su curso, río abajo: “porque no espero *volver*”. No espera (esta vez) *dar la vuelta*.

El haiku de Saer. La potencia escrituraria

Poemas es el tercer volumen publicado de los borradores inéditos. El libro, dedicado exclusivamente a la producción poética de Saer, incluye en sus últimas páginas la versión editada de *Un choix de cento e forty haikus*. Como lo indica Saer en el prólogo, se trata de un título *macarrónico*, que da cuenta del palimpsesto lingüístico de los poemas y a su vez de la *deficiencia* de la lengua para decir el mundo, deficiencia que potencia la escritura porque la tarea del traductor es “*incorporar* un texto viviente a la lengua de llegada” (2004): engarce que permita al fragmento “prenderse” a un hoy, a una forma extensa.

Saer encontraba en el haiku, del mismo modo que Barthes, “la presencia de la totalidad en el Momento” (2013: 370), “lo invariante (Fu.éki) y lo fluido (ryûjô), que para Bashô, el maestro del haiku, constituyen la oposición complementaria de todo trabajo poético” (1991: 227-228). Nos cuenta Beatriz Sarlo de Saer: “Mientras caminábamos por un sendero, cerca del río Cam, Saer recitaba haikus (...). Aquella escena de los haikus vale como revelación: al mismo tiempo que Roland Barthes, Saer descubría que el haiku es la semilla de donde puede brotar una ficción.” (2013).

La *haikidad* desde la cual leemos la última frase de *LG* comprende varios puntos: por un lado, sintáctica y sintagmáticamente, el des-pliegue de la palabra (potencialmente) infinita sobre el otoño (el Tiempo, los Colores, la Lluvia...), sobre el regreso (La Partida, los Comienzos, la Vuelta...), sobre el vino (La Amistad, los Asados, el Recuerdo...) ¹⁴.

Estructuralmente, la frase contiene dos elementos imprescindibles del haiku: la referencia temporal o *kigo* que provoca el “efecto de la estación” y el contraste entre lo invariante (el ciclo de las estaciones) y lo fluido (los cambios de clima). Finalmente, la *haikidad* de esta frase puede rastrearse en su intertextualidad. No solo con *Un choix de cento e forty haikus*, sino también con la obra de Saer.

Si durante la novela se trata el problema del Devenir como causal, fragmentario o *macarrónico*, en el transcurso de la formulación de la primera oración se observa el mismo proceso. Se pasa de una forma *in media verba*, donde la primera parte de la oración (la causa) no existe, a una

¹¹ “La forma estética de esta novela es tan autosuficiente y tan poco tributaria de la concatenación causalista de la trama, que el final del capítulo 6 y la solitaria frase del capítulo 7 producen un raro efecto de completud.” (Monteleone 2011: 5).

¹² El primer epígrafe de la novela proviene de Juan L. Ortiz y hace referencia a esto mismo: “Regresaba. —¿Era yo el que regresaba?” (Saer 2005: 9).

¹³ “Es evidente que el haiku no es un acto de escritura a la Proust, es decir, destinado a « recobrar » el Tiempo (perdido) [...] sino al contrario, encontrar (y no recobrar) el Tiempo.” (Barthes 2005: 91)

¹⁴ “Bajo la forma de *enclosure* estricta, es la partida de una palabra infinita que puede desplegar el verano, *por medio de un Indirecto que, estructuralmente, no tiene ninguna razón para terminar*, como la Frase; se podría concebir toda una Novela (...) que sería continuamente lo Indirecto del verano” (Barthes 2005 : 73) o del otoño, agregamos, en el caso de *LG*.

oración cerrada, expresamente causal, donde cada parte de la oración es causa y consecuencia a la vez. Es uno y lo otro: el *movimiento continuo descompuesto*¹⁵ de Tomatis que no solo refleja un orden universal, sino su puesta por escrito más acabada: la novela, la gran novela.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (2005). *La preparación de la novela -Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980-*, México, Siglo XXI.

Gamerro, Carlos (2005). “Una semana en la vida”. *Página 12*. 27-11: Radar/Libros. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1847-2005-12-02.html>>.

Monteleone, Jorge (2011). “Lo póstumo: Juan José Saer La Grande”. *BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Disponible en: <http://www.celarg.org/int/arch_public/monteleone_dossierrescates.pdf>.

Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Planeta.

Saer, Juan José (2004). “El destino en español del 'Ulises'”. *El país*. 06/12. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2004/06/12/babelia/1086997822_850215.html>.

Saer, Juan José (1991). *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.

Saer, Juan José (2002). “*Un choix de cento e forty haikus*”. *El poeta y su trabajo 7*: 31-52.

Saer, Juan José (2005). *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral.

Saer, Juan José (2012). *Papeles de trabajo -Borradores inéditos-*, Buenos Aires, Seix Barral.

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

Saer, Juan José (2014). *Poemas -Borradores inéditos 3-*, Buenos Aires, Seix Barral.

Sarlo, Beatriz (2005). “Los modos de ser Barthes (Prólogo a la edición en español)”. Barthes, Roland, *La preparación de la novela -Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980-*. México, Siglo XXI: 15-24.

Sarlo, Beatriz (2013). “Saer, la experiencia poética del mundo”. *Clarín*. 01/10: Revista Ñ. Disponible en: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/SaerexperienciapoeticamundoBeatrizSarlo_0_1001299899.html?print=1>.

¹⁵ “—Carlitos —dice Gabriela—. Un día mi viejo le preguntó cómo definiría la novela y él contestó: “El movimiento continuo descompuesto”. —*El movimiento continuo descompuesto* —repite Soldi, sacudiendo afirmativo, con lentitud, la cabeza. Y después de reflexionar un momentito: —Claro, en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico.” (Saer 2005: 193).