



**HAL**  
open science

## “ Enredarse en torno a los Haikus sin estación de J. A. González Fuentes ”

Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. “ Enredarse en torno a los Haikus sin estación de J. A. González Fuentes ”. Philippe Merlo. Les émotions, 4-5-6, PUSE, pp.59-67, 2016, Le créateur et sa critique. hal-03899520

**HAL Id: hal-03899520**

**<https://hal.science/hal-03899520>**

Submitted on 3 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

*Le créateur et sa critique*



# *Las emociones*

*en la creación  
artística  
contemporánea  
española*

**Philippe Merlo-Morat  
(dir.)**

## Idoli CASTRO

### Enredarse en torno a los *Haikus sin estación* de Juan Antonio González Fuentes

El título de mi artículo ya revela, siguiendo la definición de la Real Academia de la palabra «enredo», las «complicaciones y marañas que han resultado de mi intento de trabar entre sí los hilos» de la malla poética tejida por Juan Antonio González Fuentes en el poemario *Haikus Sin Estación*<sup>1</sup>.

Para adentrarme directamente en el tema de nuestro coloquio me dejé «atraer por los ardides y engaños» (nos dice la Real Academia) de la «red» internet, donde encontré sin embargo algunas informaciones vitales, guiada por un «intercambio» que tuve con el poeta quien me indicaba la reseña de Luis García Jambrina en *el Cultural* del 31 de julio del 2010. En esta reseña que caía de perilla para nuestro coloquio, el crítico ya mencionaba al final del artículo la noción de «conexión»:

Asimismo resulta significativa la ausencia de punto final en todos los poemas, como si éstos quedaran literalmente abiertos a «múltiples» sentidos e interpretaciones: tantos como lecturas hagamos del texto, tantas como «conexiones» podamos establecer con los demás textos del libro<sup>2</sup>.

Nos sedujo aun (si me permitís tejer los hilos con una de las temáticas anteriores de *Creador y crítico*, o sea la seducción) su explicación de la tipografía como siendo el dibujo de una «bandada de vencejos», ave que inaugura el poemario.

Desde el punto de vista formal, lo primero que llama la atención es la disposición de los haikus sobre el espacio en blanco: uno solo, y en el centro, en el caso de las páginas pares, y dos, en las impares; de tal forma que, cuando contemplamos las dos páginas a un tiempo, el dibujo recuerda a una bandada de vencejos, un pájaro que, no por casualidad, aparece mencionado en los dos primeros haikus del volumen<sup>3</sup>.

Esta imagen del vencejo me permite adentrarme aún más en un intento de definición del concepto de red que, como lo habéis advertido, ya he empezado en mis primeras frases. Etimológicamente, la red evoca la malla del «aparejo hecho con hilos, cuerdas o alambres» y «dispuesto para pescar, cazar, cercar, sujetar» (DRAE). Así pues, en un principio, la palabra no ponía de realce el sentido de relación, de enlace, de organización o de confluencia hacia un mismo punto, tal

<sup>1</sup> Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010. Cuando cite los poemas; indicaré en las notas el número del poema y de la página. A lo largo del artículo, subrayo algunas palabras escribiéndolas en letra negrilla y señalo que no lo están en los textos originales.

<sup>2</sup> Luis GARCÍA JAMBRINA, «El Cultural», *ABC*, 31/07/2010, p. 14.

<sup>3</sup> *Id.*



como ha evolucionado su definición, sino el de encarcelamiento, de captura. De ahí, en un sentido figurado, la definición siguiente que utilicé al principio: «ardid o engaño de que alguien se vale para atraer a otra persona», enlazando una vez más con otra temática anterior de Creador y crítico, la del manipular.

Se insiste a menudo sobre el uso en plural del latín *retes* mencionando frecuentemente su uso en la captura de aves. Son las redes del aire «que se arman en alto, colgándola de un árbol a otro, para que las aves al pasar queden presas en ella» (DRAE). El poemario empieza llevándonos la mirada hacia arriba, hacia el cielo, espacio de libertad, «allá de la voz» poética, esa voz que intenta captar, pero no forzosamente capturar, una imagen aérea: «Allá de mi voz,/vencejo y nube blanca/bajo su sombra<sup>4</sup>.» Sin embargo, el haiku n° 2 retumba como una predicción nefasta con su mención del «vencejo triste<sup>5</sup>»: recordemos que, en la lengua augural, el adjetivo «tristis» significaba «fúnebre». Importa también realzar que la sombra de la imagen de la red se insinúa de manera socarrona en la propia palabra vencejo, con el primer sentido que nos da la Real Academia de este vocablo: «Lazo o ligadura con que se ata algo, especialmente los haces de las mieses.»

Así que, por eso os hablaba, empezando este artículo, de los enredos y complicaciones en que me imbricaba la lectura «crítica» del poemario. Nuestra posición de crítico se complica aún más frente a un poemario que nos aleja de nuestra contemporaneidad occidental (que a veces parece haber invadido el conjunto del planeta), retrayéndose en la estética sutil del jaiku. La mayor dificultad sería librarse de nuestras escuelas críticas, formas de pensar que nos impregnan y que aplicamos intentando capturar, en nuestras redes o rejas teóricas, voces libres como las aves. Ahora bien, hablando de la cultura japonesa, Octavio Paz señalaba «un universo autosuficiente y cerrado sobre sí mismo», «organismo al que nada le falta», invalidando de cierta manera nuestros hábitos de comentaristas locuaces<sup>6</sup>. Precisaba además que «ni antes ni ahora el Japón ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías sino una sensibilidad<sup>7</sup>.» Nuestro trabajo de crítico o de universitario obsesionado a veces por la objetividad de una práctica científica (compitiendo con las ciencias duras) se halla directamente cuestionado, ya que las armas de nuestra exégesis no funcionan forzosamente a la hora de hablar del haiku como lo escribe Roland Barthes en su *Imperio de los signos*: «parler du haïku serait purement et simplement le répéter<sup>8</sup>». De este modo, *Haikus sin estación*, como ya lo indica el título, nos hace perder todo punto de localización: nos deslocaliza y cuestiona nuestras bases teóricas de críticos empedernidos, así como nos obliga a abrir las puertas de nuestra sensibilidad, en las dos acepciones del verbo *sentire* o sea en nuestra facultad de recibir algo, de ser afectado por algo y en nuestra facultad de reaccionar en un acto de toma de conciencia. Recordemos un fragmento del *Imperio de los signos* en que Roland Barthes nos instiga a un «cambio» de lectura para hacer posible el «intercambio»:

Déchiffrantes, formalisantes ou tautologiques, les voies d'interprétation, destinées chez nous à *percer* le sens, c'est-à-dire à le faire entrer par effraction – et non à le secouer, à le faire tomber, comme la dent du remâcheur d'absurde que doit être

<sup>4</sup> Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>6</sup> Octavio PAZ, *Obras completas – Excursiones/Incursiones: dominio extranjero* (vol. 2), México, Fondo de Cultura económica, 1994, p. 327.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>8</sup> Roland BARTHES, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, p. 97.



l'exercitant Zen, face à son *koan* – ne peuvent donc que manquer le haïku ; car le travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage, non de le provoquer : entreprise dont précisément le maître du haïku, Bashô, semblait bien connaître la difficulté et la nécessité :

Comme il est admirable  
Celui qui ne pense pas : « La Vie est éphémère »  
En voyant un éclair<sup>9</sup> !

«Suspende el lenguaje» es a lo que parece invitarnos el haiku nº 8: «Silencio en la voz,/frontera por abismo,/límite más luz<sup>10</sup>». Así pues, cómo leer sin imponer nuestra cultura que en nosotros se ha convertido en algo natural, en nuestra propia naturaleza. Aunque escriba desde Occidente, territorio del «sol poniente/en astilla de otoño:/sangre de niebla<sup>11</sup>», Juan Antonio González Fuentes nos traslada en un clic poético hacia el origen del sol (Nihon o Nippon 日本), el lugar del «límite más luz<sup>12</sup>» donde la voz en primera persona «[despierta] en un sol/que llega llevándose/pieles de brasa<sup>13</sup>». La aliteración del segundo verso materializa el movimiento incesante de llegada e ida inmediata del sol que nunca acaba su carrera alrededor de la tierra, movimiento incesante que imita de cierta manera el Dao o la Vía (ese curso incesante de lo real en la alternancia del *yin* y del *yang*).

Elemento fundamental en su poética, ya presente de manera antagonista en títulos anteriores como *La luz todavía*<sup>14</sup> o *La lengua ciega*<sup>15</sup>, la luz disemina su presencia en el poemario a través de expresiones como «la luz en vena<sup>16</sup>», «teje agua la luz<sup>17</sup>», «la luz que vuelve<sup>18</sup>», alternando con su contrario explícitamente enunciado o presagiado en «como luz triste<sup>19</sup>» o «acabándose en la luz<sup>20</sup>». Como en el haiku nº 12 que abre el camino (la Vía), hacia esa luz: «Oscura senda,/de pronto llama blanca,/luz que se tensa<sup>21</sup>», el poeta nos invita a mirar diferentemente, a iluminar de sol naciente nuestro mundo de sol poniente. Ese cambio de mirada, de relación sensible para con el mundo nos incita a cambiar de cultura y por ende a cambiar de naturaleza.

Vemos pues que, partiendo del concepto de red, nos hemos encaminado hacia el de intercambio. La palabra «intercambio» proviene del verbo «cambiar» por prefijación; el concepto implica un ceder a cambio de una contrapartida. Con valor mercantil en un principio, es obvio que el término supone la idea de comunicación, pero ésta no se limita al campo de la transmisión de informaciones sino que conlleva la idea de reciprocidad y etimológicamente la de compartir. Recordemos también que *cambiare* en latín tardío se había sustituido al verbo

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>11</sup> *Ibid.*, nº57, p. 68.

<sup>12</sup> *Ibid.*, nº8, p. 35.

<sup>13</sup> *Ibid.*, nº34, p. 53.

<sup>14</sup> *La luz todavía* (2003).

<sup>15</sup> *La lengua ciega* (2009).

<sup>16</sup> *Ibid.*, nº32, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, nº71, p. 77.

<sup>18</sup> *Ibid.*, nº61, p. 71.

<sup>19</sup> *Ibid.*, nº45, p. 60.

<sup>20</sup> *Ibid.*, nº49, p. 63.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38.



*mutare* que suponía una transformación. Vamos a ver pues cómo, navegando por la red poética de sus 75 haikus, Juan Antonio González Fuentes nos abre el camino hacia el Otro y la alteridad. En cambio, o a cambio, debemos advertir que ese intercambio no se hace sin compromiso, sin aceptar de renunciar a parte de lo que somos, dejándonos atraer, seducir libremente por ese «allá de [su] voz<sup>22</sup>.»

Si el poeta se traslada a una tradición lejana, hemos de señalar que la presencia del género en la lengua española no es algo nuevo, ya que fue introducido por el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) tras un «viaje exotista al Japón en busca de *novedad estética*<sup>23</sup>». En el *Apéndice* de la edición de 2002 de *El jaiku en España*, el crítico Pedro Aullón de Haro subraya cómo actualmente «los procedimientos o la expresión jaikista se asimila heteróclitamente» en la poesía española, observando «la multiplicidad, las variedades más extremas tanto formales como temáticas, desde la más rigurosa precisión hasta hibridaciones e incluso la desintegración del género<sup>24</sup>.» En *Haikus sin estación*, Juan Antonio González Fuentes encadena 75 jaikus respetando la forma tradicional del poema de 17 sílabas y 3 versos de 5/7/5. Contrariamente a la versificación acentual de la poesía española, el poeta adopta la medida silábica. La adopción de ese ritmo ajeno potencia el efecto de musicalidad, música a menudo sugerida o evocada explícitamente en los sintagmas «un barco de música<sup>25</sup>», «acorde en vuelo<sup>26</sup>». En la reiteración de un ritmo único y constante, las palabras se libran entonces del sentido y encarnan «la fuerza del lenguaje»: como lo explica Henri Meschonnic, el ritmo «es esa fuerza, tiene esa fuerza y ya no es lo que dice algo sino lo que hace<sup>27</sup>». Ese ritmo al que no estamos acostumbrado hace resonar en nuestros oídos la extrañeza de esa cultura ajena. No obstante, la reiteración de un mismo ritmo nos ayuda a entrar en el movimiento del texto, movimiento fundamental a la hora de intercambiar con el *Dao* de Extremo Oriente. Enlazados por ese ritmo encantador, nos dejamos apresar por el texto que teje su propia telaraña y donde «las fuerzas telúricas van tejiendo el tapiz de los versos con los hilos del misterio», nos dice Luis Bagué Quílez<sup>28</sup>. Así pues, el que pensaba capturar se halla captado en la red poética, en esa «tela de araña:/hálito de eternidad,/toque de queda<sup>29</sup>». Reactivando el mito de Aracne, notamos dos ocurrencias del verbo tejer: en el haiku nº 9, «En la partida,/ausencia que no falta,/teje el comienzo<sup>30</sup>», y luego en el haiku nº 71, «En el arrozal/es tiempo de rocío,/teje agua la luz<sup>31</sup>». En el primero, la multiplicidad de acepciones del sustantivo «partida» suspende la significación que se ramifica en la multiplicación de los sentidos. En esa imposibilidad de asir un sentido fijo en el trabajo de interpretación, se acentúa la «ausencia» mencionada en el verso dos. Sin embargo, no pudiendo resistir al principal defecto de crítico occidental, quisiera recordar la relación de la palabra «partida» con la muerte o con el juego,

<sup>22</sup> *Ibid.*, nº1, p. 31.

<sup>23</sup> Pedro AULLÓN DE HARO, *El jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 50.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>25</sup> *Ibid.*, nº40, p. 57.

<sup>26</sup> *Ibid.*, nº42, p. 58.

<sup>27</sup> Henri MESCHONNIC, «L'enjeu du rythme pour la philosophie» en Pierre SAUVANET y Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, éd. Kimé, 1996, p. 17.

<sup>28</sup> Luis BAGUÉ QUÍLEZ, «Menos es más» en <http://www.diarioinformacion.com/artes-letras/2011/02/07//1088748.html> (consulta: el 21 de abril de 2011).

<sup>29</sup> *Ibid.*, nº5, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 77.



que al fin y al cabo vienen a ser lo mismo, y los dos remiten a la ausencia del segundo verso. El poeta nos quita lo que parece darnos en una primera palabra que no es más que el don del vacío, vacuidad que nos otorga un sitio vacante, libre, por ocupar. Notemos que el juego entre el creador y su crítico no hace más que comenzar como lo sugiere el último verso: juego de vida y muerte que dan y quitan, de lleno y vacío, de yin y de yang. En el segundo haiku, nos ubicamos ante el paisaje asiático del arrozal. La luz, elemento activo por antonomasia en la poética de González Fuentes, a la vez en su indagación del lenguaje y del mundo, es sujeto del verbo tejer y parece ser el origen del movimiento, de los visos del agua. El elemento pone de realce a la vez un proceso, en su acción de tejer, y un momento de profunda serenidad, el del «tiempo de rocío». Agua y luz no se reflejan sino que se enlazan en el presente del verbo tejer que nos ofrece un momento de iluminación «relampagueante» diría Octavio Paz que se podría asimilar al *Satori* de la filosofía Zen.

En el intercambio con Extremo Oriente, el poeta no sólo adopta el ritmo ajeno sino que también parece asimilar un ser y estar en el mundo propio de otra cultura, como si quisiera arraigarse en ese territorio ajeno. Notemos que si el ritmo inscribe al sujeto poético en su propio discurso, también «tiene algo que ver con las relaciones del hombre con el mundo o del hombre con el hombre, algo que no siempre se dice pero que se vive<sup>32</sup>.» Asimismo, cambiar de ritmo sería cambiar de ser y estar en el mundo. Esta vivencia se expresa a través de la presencia – con todo bastante escasa – de la primera persona. Pero, descubrimos en el poemario de J. A. González Fuentes una instancia del yo bastante flexible a semejanza de las demás instancias, como si la voz se desplegara por sí misma pero no como forma abstracta sino guardando su corporeidad: como lo explica Pierre Sauvanet, el «*rhuthmos* es para la *táxis* (arreglo, orden) corpórea, lo que el cosmos es para la *táxis* universal<sup>33</sup>.» Esa voluntad de encarnación de la voz, en nuestra sociedad en que la palabra tiende a virtualizarse, se revela plenamente a través de la recurrencia de los deícticos y de todo un campo semántico del lugar o de la llegada que parece indicarnos la posición, el punto de partida de la voz en un territorio por explorar. De este modo, tenemos frecuentemente la impresión (pero es sólo una impresión) de que el poeta se adhiere a las dos partes tradicionales del haiku indicadas por Octavio Paz:

Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas<sup>34</sup>.

No obstante, la ubicación puede a menudo desconcertar al lector cuando el silencio o la oscuridad de ojos cerrados anulan toda posibilidad de localización y nos adentran en una realidad interior: «Ojos cerrados/relámpago de exilio/huella insondable<sup>35</sup>». En acuerdo con el título del poemario *Haikus sin estación*, el poeta

<sup>32</sup> Pierre SAUVANET, «A quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible? Réponse à H. Meschonnic» en *Rythmes et philosophie*, op. cit., p. 25. Véase el texto en francés: «Le rythme a quelque chose des rapports de l'homme au monde ou de l'homme à l'homme, qui ne se dit pas toujours mais qui se vit aussi.»

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>34</sup> Octavio PAZ, op. cit., p. 343.

<sup>35</sup> *Ibid.*, nº 15, p. 40.



se divierte trasladándonos a un mundo sin punto de orientación, primero porque la palabra se difunde o más bien se retira en el marco de una tradición ajena y desconocida para nosotros, y luego porque linda aun con una abstracción sensible o juega con nuestra lógica occidental, que invierte a menudo (profundizaremos este punto ulteriormente). Hace que vacile nuestro centro como lo expresa el jaiku n° 23: «Su centro en torno,/hacia lo alto su piedra,/tu ángel al revés<sup>36</sup>». La voz poética consigue descentralizarse, desprenderse, vaciarse para acoger voces, «aire de otros», nos dice el haiku n° 4: «de aquella arena/sólo un sendero de sal,/el aire de otros<sup>37</sup>». La voz gana flexibilidad a fin de seguir el curso (el «sendero») ininterrumpido de lo real en la alternancia del *yin* y del *yang*, lo que la tradición filosófica china, de la que heredó en parte la japonesa, llama el *Dao* o la *Vía* que ya mencioné anteriormente<sup>38</sup>. De ahí la «creación original de un cronotopo hecho de oposiciones y fusiones» como lo apunta Philippe Merlo en su introducción al poemario<sup>39</sup>. Roland Barthes explica este vaciarse de un sujeto movedizo que posibilita la coexistencia de fuerzas contrarias en el análisis siguiente:

Ainsi, en japonais, la prolifération des suffixes fonctionnels et la complexité des enclitiques supposent que le sujet s'avance dans l'énonciation à travers des précautions, des reprises, des retards et des insistances dont le volume final fait précisément du sujet une grande enveloppe vide de la parole, et non ce noyau plein qui est censé diriger nos phrases, de l'extérieur et de haut, en sorte que ce qui nous apparaît comme un excès de subjectivité (le japonais, dit-on, énonce des impressions, non des constats) est bien davantage une manière de dilution, d'hémorragie du sujet dans un langage parcellé, particulé, diffracté jusqu'au vide<sup>40</sup>.

Se combinan pues paradójicamente un movimiento incesante e instantes que fragmentan y abren sobre el vacío. Esa alternancia contribuye a realzar los momentos de sorpresa que organizan o desorganizan el sentido como en el haiku n° 7: «Un cuento chino:/seis es número de agua,/la casa del pez<sup>41</sup>». La palabra *cuento*, seguida de los dos puntos, nos pone en una situación de enunciación oral, como si presenciáramos la transformación del haiku en adivinanza, pero también en sonrisa, en guiño. En efecto, la alusión al «cuento chino» remite con humorismo a un lenguaje incomprensible. Sobrepasando las barreras de la lógica, los poemas tejen redes de sentidos que siguen direcciones diversas y contradictorias. Como lo advertimos anteriormente en nuestra evocación del *Satori*, los poemas son ante todo instantes iluminadores, exclamación poética que intensifica la voz y da la impresión de estar constantemente en directo, captando un acontecimiento en su surgimiento, «de pronto<sup>42</sup>», en su «alegre urgencia<sup>43</sup>». La iluminación también procede de las conexiones a veces insólitas entre palabras que cambian de categoría. Las palabras hablan entre sí como cuerpos en conversación, en conflicto o amistosamente, más allá del sentido. No temen

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>38</sup> Rainier LANSALLE, «De l'indirect comme source d'effet (la tradition chinoise)», en *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 21.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>40</sup> Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>42</sup> *Ibid.*, n°12, p. 38.

<sup>43</sup> *Ibid.*, n°63, p. 72.



acercarse al sin sentido, convirtiéndose en puro don de la voz, de la palabra que se dice, no sumisa a la rentabilidad del sentido, o don de la palabra que enmudece dibujando unos signos puros casi a modo de ecuación matemática: «Silencio en la voz, frontera por abismo, límite más luz<sup>44</sup>».

Por consiguiente, si a veces nos sentimos como enredados en la malla poética de esos haikus, paradójicamente, esta impresión proviene más bien de la suspensión de los enlaces lógicos, como si no estuviéramos acostumbrados a que se destejieran esas redes en que se funda nuestro pensamiento occidental. Pasando por el desvío de una cultura ajena y arraigada en una tradición ancestral, en desfase con nuestros hábitos contemporáneos (incluso en el propio Japón donde se yuxtaponen, sin forzosamente enlazarse, una modernidad excesiva y la tradición), el poeta nos habla aún, bajo la forma de guiños, de nuestra sociedad del todo comunicación. Por ejemplo, la impresión de leer una voz en directo, la impresión de instantaneidad podría recordar nuestros modos de comunicación, fundados en la rapidez, en la urgencia, mientras que en realidad no hace más que subvertirlos: «Alegre urgencia: me ensimismo en el jardín,/bato mis alas<sup>45</sup>». De este haiku se desprende una sensación de oralidad debida a la puntuación del primer verso, al semantismo de su grupo nominal y luego a la sucesión, en los versos siguientes, de acciones en presente en dos proposiciones yuxtapuestas. ¿Por qué no ver en este poema una mirada sonriente puesta sobre nuestra condición y posición de internautas apresurados de lanzar mensajes desde nuestro rinconcito privado? Aquí, el mensaje se despliega en un aleteo que llena de aire nuestros intercambios virtuales. Pero, no siendo el sentido nunca unívoco, este haiku puede abrir hacia otras interpretaciones: también se llena de aire, al batir las alas, el soplo de la voz lírica a menudo encarnada en el cuerpo de aves declinadas en las palabras vencejos, «cisne», «mirlo» o sencillamente pájaro (podemos recordar que la creación de los ideogramas fue inspirada por «los trazos rítmicos dejados por las aves<sup>46</sup>»). Así pues, el poeta no se contenta con cuestionar a sus contemporáneos sino que sigue reflexionando sobre su propia poesis, como en poemarios anteriores, y más sencillamente sobre su voz humana.

La temática de nuestro coloquio nos incita forzosamente a pensar nuestro modo de comunicar; nos incita a pensar nuestra palabra sobre el mundo, pero no sólo desde nuestra contemporaneidad sino desde la instrumentalización del lenguaje por la lógica, como ya lo evocamos anteriormente, lógica que heredamos de los griegos como lo explica François Jullien en *Si parler va sans dire*:

Les Grecs nous ont légué principalement une chose qui ne se dit complètement que dans leur langue : logos – logos signifiant à la fois parole – discours – définition – argumentation – jugement (susceptible d'être faux ou vrai) – ordre et, finalement, « logique ». Autour de cette articulation s'est noué ce qu'il est convenu d'appeler, depuis lors, la Raison (occidentale). [...] Ce que, en effet, nous ont légué d'abord les Grecs, de façon si convaincante que nous l'avons pris depuis pour une évidence, en quoi donc nous habitons désormais, est que, quand je parle, je « dise » nécessairement – logiquement – « quelque chose » ; sans quoi ma parole ne dit « rien », à proprement parler, est sans objet et s'annule<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> *Ibid.*, n°8, p. 35.

<sup>45</sup> *Ibid.*, n°63, p. 72.

<sup>46</sup> François CHENG, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996, p. 87.

<sup>47</sup> François JULLIEN, *Si parler va sans dire – Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006, p. 11.



Quisiera pues ahora profundizar esta relación con la lógica que guía normalmente la comprensión en nuestros «intercambios» y que el poeta altera. Ese juego con el lenguaje, intercambiando categorías gramaticales, ya lo había emprendido Juan Antonio González Fuentes en poemarios anteriores como lo indica Nuria Rodríguez Lázaro en su estudio de *La luz todavía*: «manipula, trastoca, funde, subvierte y casi pervierte el papel de las categorías gramaticales tradicionales<sup>48</sup>». De modo que el encuentro con el haiku no hace surgir algo completamente novedoso en la práctica poética de Juan Antonio González Fuentes. Lo interesante aquí es que parte de la sencillez aparente del género del haiku para revelar el vacío de nuestra lógica (aunque debemos reconocer que la alteración operada en su simplificación del lenguaje complique a menudo nuestra comprensión). En este sentido, podemos mencionar las palabras de Roland Barthes que remiten a las de François Jullien:

Le travail du haïku, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible (contradiction refusée à l'art occidental, qui ne sait contester le sens qu'en rendant son discours incompréhensible), en sorte que le haïku n'est à nos yeux ni excentrique ni familier : il ressemble à rien et à tout : lisible, nous le croyons simple, proche, connu, savoureux, délicat, « poétique », en un mot offert à tout un jeu de prédicats rassurants ; insignifiant néanmoins, il nous résiste[...] et entre dans cette suspension du sens, qui nous est la chose la plus étrange puisqu'elle rend impossible l'exercice le plus courant de notre parole, qui est le commentaire<sup>49</sup>.

Leamos el haiku n° 46: «Orden y objeto, el objeto del orden, (ordenamiento)<sup>50</sup>». El juego, humorístico a mi parecer, con el código gramatical y los enlaces lógicos surge aquí del vacío de las palabras «orden» y «objeto», vacío desvelado en la reiteración de las palabras y en la primera persona del verbo mentir. La palabra «orden» y su derivado verbal se encuentra en los tres versos: primero coordinada en primera posición con «objeto» y luego, en una estructura genitiva con la misma palabra «objeto», parece tomar posesión de su objeto. Pero en el tercer verso, la destrucción de ese poder del orden, de la norma, opera de manera subversiva, desde las márgenes de un verso entre paréntesis, que aparece como fuera del discurso: primero la palabra «orden» se ha transformado en verbo con un sujeto no definido, como si el orden se ordenara solo, se moviera solo. ¿Designa una tercera persona o una no persona para hablar como Benveniste? ¿O un imperativo enunciado por la voz en primera persona? Luego, el último verbo «miento» sirve de remate, denunciando la ilusión del orden: la primera persona se niega a obedecer. Para mí, la asociación de la palabra «orden» y del verbo «mentir» (que me evoca la idea de ilusión) me recuerda el imperativo platónico del ideal de la Verdad absoluta opuesta a las ilusorias apariencias. Acordémonos de las recomendaciones de Platón acerca del poeta: si tal individuo debiera presentarse a la puerta de nuestra Ciudad, habría que dirigirlo hacia otra ciudad para que no viniese alterar el Orden, la Norma de la *Polis* por su uso «enorme» del lenguaje, fuera de la norma y muy alejado de la Idea primera y verdadera. Así que el verbo mentir parece resonar como una provocación frente al imperativo del Orden. Además, el enlace con el verbo ordenar no se hace con

<sup>48</sup> Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO, «Sobre *La luz todavía* (2003) de Juan Antonio González Fuentes », *Le Créateur et sa critique II: manipuler et séduire*, Saint-Étienne, PUSE, 2010, p. 130.

<sup>49</sup> Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 112. [Palabras subrayadas por mí].

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 61.



un conector lógico sino a través de un signo gráfico que relaciona las dos palabras sin imponer una dirección significativa.

Juan Antonio González Fuentes devuelve a la palabra su disponibilidad, liberándola de las restricciones de la lógica pero también de la rentabilidad del decir. En Occidente, la primera vocación de la palabra –que no era discriminadora en un principio– se ha refugiado en la poesía, nos dice François Jullien<sup>51</sup>. En efecto, el significar, que en el logos occidental ha perdido su valor de acto, de señal, de ademán hacia el mundo y ha venido a ser «la propiedad de las palabras» para codificar el mundo, recupera en la poesía su gestualidad primera<sup>52</sup>. En *Haikus sin estación*, la sencillez del ademán de un dedo tendido se manifiesta por ejemplo en el grafismo de un «sendero de sal<sup>53</sup>» o en el dibujo de las alas, «como si el poema no tuviera otra preocupación que borrarse, abolirse en beneficio de lo que le dio a luz y que designa, sencillito dedo tendido<sup>54</sup>». No se restringe la potencia del jaiku que se mantiene como «pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente<sup>55</sup>». No se utiliza pues la palabra para comunicar o para nutrir una autorreflexión metapoética, sino que sólo designa las cosas reavivando la función deíctica y primera de nuestro lenguaje encarnado, en su relación casi física con el mundo, en su voluntad de decir el mundo, no a través del símbolo como puede pasar en la literatura occidental, sino a través del tocar ligero de una voz que deja una huella en nuestros oídos, a través de una palabra que llega a ser cuerpo en nuestra boca: «Piedra, fin y sol,/tres palabras con frente,/pieles de poema<sup>56</sup>». Así pues, el intercambio, el contacto con una cultura otra lleva a nuestro poeta hacia un reconocimiento de sí mismo, como si en ese género «extraño y penetrante» (como el sueño familiar de Verlaine) se hallara su «semejante», su «hermano» (Baudelaire). Más allá de las barreras culturales, de nuestro estado de Cultura, es como si hubiese, en el funcionamiento poético, una reminiscencia de nuestro estado de naturaleza.

En nuestro mundo, en nuestra «isla de cristal<sup>57</sup>» donde las redes de comunicación cobran mayor importancia y cuestionan el concepto de realidad, donde la voz humana tiende a virtualizarse, el poemario *Haikus sin estación* reanuda con la gestualidad del lenguaje, arraigándose en lo real sin forzosamente localizarse, intercambiando los códigos con culturas ajenas.

A la hora en que numerosos occidentales, encerrados en el discurso dominante del miedo, miran hacia Asia como un territorio por conquistar económicamente o como una población amenazante, los poetas se hacen videntes en el sueño de una sensibilidad humana y humanista compartida, en un movimiento por el camino del *Dao*, en el «va y ven de la ola<sup>58</sup>», en el «divagar del viento<sup>59</sup>».

<sup>51</sup> François JULLIEN, *op. cit.*, p. 31.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>53</sup> *Ibid.*, nº 4, p. 33.

<sup>54</sup> Philippe JACCOTTET, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 128-129. Véase el texto en francés: «Une poésie sans images. [...] comme si le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple doigt tendu».

<sup>55</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 343.

<sup>56</sup> *Ibid.*, nº 54, p. 66.

<sup>57</sup> *Ibid.*, nº 50, p. 63.

<sup>58</sup> *Ibid.*, nº 33, p. 52.

<sup>59</sup> *Ibid.*, nº 24, p. 46.



Luis Doyague, *Emociones 1*, 2013, guache sobre papel, 32,3 x 46 cm (portada) - Philippe Merlo-Morat, *Montaje espejo de Emociones 1* (contraportada)

“La mayor parte de las EMOCIONES están llenas de mil sensaciones, sentimientos o ideas que las penetran” (Henri Bergson).

La EMOCIÓN es una conducta reactiva, involuntaria, vivida al nivel del cuerpo de una manera más o menos violenta y afectiva sobre el modo del placer o del dolor. La EMOCIÓN implica una alteración intensa y pasajera, agradable o desagradable.

El pasaje a la EMOCIÓN es una modificación del “être-au-monde”.

La EMOCIÓN provoca cambios, sobresaltos, escalofríos que rompen con la tranquilidad y que se manifiestan por modificaciones fisiológicas violentas, explosivas o paralizantes.

La EMOCIÓN es de origen estético, espiritual, místico.

Este libro propone una presentación analítica de las EMOCIONES vividas por grandes creadores españoles contemporáneos (novelistas, dramaturgos, poetas, pintores, artistas visuales, músicos...) y analizadas por científicos internacionales.



20 €

ISBN: 978-2-86272-681-6  
<http://www.grimh.org>  
imprimé en France mai 2016

UNIVERSITÉ  
LUMIÈRE  
LYON 2

PASS  
AGES  
XX-XXI

Rhône-Alpès

Instituto  
Cervantes

RHÔNE  
LE DÉPARTEMENT

VILLE DE LYON

institut  
ramon llull  
Langue et culture catalanes

casden  
BANQUE POPULAIRE

COMITÉ  
DE LYON

MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION, CULTURE  
ET SPORTS

MINISTÈRE  
DE LA CULTURE