

## ELOGIO DE LA PAUSA: *MA* Y *HAIKU* JAPONÉS

María Julia Jorge  
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
[julia.jorge@mi.unc.edu.ar](mailto:julia.jorge@mi.unc.edu.ar)

**Recibido:** 15/02/2023 — **Aprobado:** 29/06/2023 — **Publicado:** 31/08/2023

DOI: [doi.org/10.17533/udea.lyl.n84a13](https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n84a13)

**Resumen:** El trabajo aborda la estética japonesa a partir de las formulaciones teóricas de Roland Barthes en torno al haiku y la pausa. Para ello, desarrolla ciertas nociones del pensador francés con el fin de operativizar y explicar con ellas lo que actualmente se entiende por estética (*bigaku*) en Japón. Luego, el trabajo profundiza en uno de los valores de la estética japonesa: el *ma*, entendido como «intervalo» o «entremedio». Este desarrollo teórico se acompaña con algunos haikus de Natsume Sôseki. En tal sentido, este trabajo contribuye al campo de los estudios literarios occidentales sobre poesía japonesa.

**Palabras clave:** pausa; haiku; estética japonesa; *ma*; Natsume Sôseki.

## IN PRAISE OF PAUSE: *MA* AND JAPANESE *HAIKU*

**Abstract:** The paper approaches Japanese aesthetics from the theoretical formulations of Roland Barthes, around haiku and pause. To this end, it develops certain notions of the French thinker to operationalize and explain what is currently understood by aesthetics (*bigaku*) in Japan. Then, the work delves into one of the values of Japanese aesthetics: the *ma*, understood as «interval» or «in-between». This theoretical development is accompanied by some haikus by Natsume Sôseki. In that sense, this work contributes to the field of Western literary studies on Japanese poetry.

**Keywords:** pause; haiku; Japanese aesthetics; *ma*; Natsume Sôseki.



## 1. Introducción

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  
(Sôseki, 2013, pp. 68-69).

Por su brevedad, el haiku reniega del relato. Roland Barthes le atribuye el rasgo de *antidescriptivo*, en la especie de diario de reflexión semiológica conocido con el título de *El imperio de los signos*. 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, sino que apenas nombra una o dos acciones—, ni del lado del aforismo —pues no condensa un pensamiento ni encripta un mensaje y, por lo tanto, no tiene volumen semántico—. Aun así, el haiku convoca un pedacito de paisaje o un suceso que ocurre en un instante. En este sentido, Barthes se anima a describirlo como «la unidad mínima de la novela» en el seminario de *La preparación de la novela* (Barthes, 2015). A diferencia de la novela realista, cuya descripción dibuja lenta y detalladamente paisajes, el haiku solo necesita unas pocas palabras para recobrar el tiempo inmediato. Es decir, no en la densidad de la descripción de lo visto o vivido, sino de lo que ocurre en la inmediatez de la escritura. En cuanto es un esbozo de un paisaje o de un suceso, se parece a la nota —en el sentido del apunte— del novelista naturalista o realista que se pasea buscando material para su relato. En un instante, el haiku nos sitúa en una noche de verano, en la que contemplamos la luna con un pincel en una mano y un vasito de sake en la otra.

Por otro lado, según Barthes (2015) el haiku comparte una potencia similar con la sentencia doctrinal. Aunque no es científico, ni filosófico, nos sumerge en una profunda meditación sobre lo que ha ocurrido en el momento de su escritura o nos induce a imaginar el entorno o la historia de la que surgió. Un lector que lea por primera vez un haiku seguro se sentirá dislocado o confundido. Ese retazo de escritura en medio de la página suele dejarnos sin palabras, nos enmudece. Como a Sôseki en el haiku del epígrafe. Ante la «radiante luna», el poeta se ha quedado sin palabras. *Muhitsu*: en japonés, no sólo es literalmente «sin pincel», sino también «iletrado» o «analfabeto». Así sugiere que el deslumbramiento de la luna lo ha dejado «sin palabras». Al leer el haiku, imaginamos que la luna ha obnubilado al poeta, al punto de enmudecerlo. Y, sin poder escribir, solo queda brindar por esa luna que lo ilumina.

El haiku fascina. Esto se debe a que tiene el poder de detener el engranaje del tiempo. Si nos concedemos dar un paso más allá en la interpretación del haiku del epígrafe, es posible señalar una pausa —del tiempo y en el discurso—. Veamos: Natsume Sôseki es, ante todo, un novelista. Uno de los más brillantes narradores de Japón de principios de siglo xx. El haiku del epígrafe parece relatar:

la cháchara del pensamiento que lo acompaña para escribir sus historias se ha visto interrumpida por el brillo de la luna y lo obliga a soltar el pincel. La escritura de la novela se ha detenido para morder el borde de la escritura misma. Interrumpido el discurrir del relato, la escritura se repliega sobre su propio vacío, esto es, se escribe sobre el hecho de que no se puede escribir. Según Barthes (2015), con dicha interrupción se ha producido una exención del sentido. El haiku tiene la potencialidad de interrumpir la cadena de significantes que conforman el discurrir del relato —o el fluir de conciencia típico de la novela realista a la que Sôseki se dedicaba—. Esa es la misión del haiku: pausar el tiempo y el sentido. Pero podemos hacer una afirmación más: el haiku es en sí mismo esa pausa. Se trata de una pausa escrita con palabras que señalan su propio vacío. El haiku de Sôseki nombra el hecho de haberse quedado mudo. Por ello, no hay otra cosa que hacer más que brindar —tragarse el *sake* y las palabras— para celebrar que el mundo, nuevamente, nos deslumbró con su belleza.

Este trabajo presenta una serie de ideas en torno a la pausa implicada en la interrupción al continuo discurrir del discurso. Primero, señalaremos la asociación de esta pausa con su contenido espiritual y su anclaje material en el haiku en los límites del pensamiento barthesiano. Reseñar y relacionar dichas ideas barthesianas abre una vía para ingresar en otra área de conocimiento menos explorada: la estética japonesa (*bigaku*). A través de allí, en un intento de teorizar y construir la categoría de pausa, explicaremos y repensaremos la categoría estética japonesa de *ma* —間; pausa, intervalo, vacío, espacio negativo—. Evidenciaremos estas ideas con una selección de haikus de Natsume Sôseki, quien ha cultivado un haiku heredero de los principios formales y estéticos de la tradición poética del siglo xvii. El de Sôseki es un haiku moderno que conserva rasgos del estilo clásico japonés —tales como la inclusión de la palabra de estación, la palabra de corte del verso y la métrica de 5-7-5—.

Con este recorrido, el trabajo tiene por objetivo desplegar una serie de ideas sobre el haiku y la estética japonesa desde una búsqueda que esquivo operaciones como la clasificación, categorización o sistematización —trabajo propio de una *japonología*—. El movimiento teórico que nos proponemos implica recorrer el pensamiento barthesiano y, a través de dichas ideas, explorar el campo específico de la estética japonesa, evitando configurar una operación orientalista. Este tipo de operación hace pasar «lo japonés» por la óptica occidental y su retórica para sistematizarlo y subsumirlo a nuestro entendimiento. Nosotros intentaremos rescatar del pensamiento barthesiano aquello que señala como potencia en el haiku —la exención del sentido, la pausa, el matiz— para explorar otro campo. A partir de ahí, podemos comparar, realizar nuevas asociaciones y trazar nuevas figuras en vistas a presentar un rasgo estético, el *ma*, y su relación con una forma poética arraigada en otra lengua y cultura. En este sentido, el trabajo avanza por sugerencias y asociaciones de rasgos y matices que configuran un término estético: *ma* o la pausa del haiku.

## 2. El reino del signo vacío

La cantidad de trabajos sobre el *Imperio de los signos* de Roland Barthes son incontables. Esto se debe a que la visita del semiólogo al archipiélago nipón —que motivó la escritura de dicho libro— fue bisagra en su pensamiento, ya que significó un cambio de actitud teórica y de su estilo de escritura, la que comenzó a entramar una relación casi simbiótica con la escritura literaria —cuya cumbre, tal vez, es el libro *Incidentes*—. Una idea central de este texto fue la que desató las sucesivas transformaciones en su pensamiento, en tanto que ataca las bases de todo sistema literario: el vacío del signo. Esta idea sostiene el «sistema modélico» —y fabulado por Barthes— nombrado como «el Japón» en donde todo «signo vacío» tiene un aspecto fantasmagórico: «El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el fondo de estos significantes que reinan *sin contrapartida*» (Barthes, 1993, p. 3). Y este carácter del signo se fundamenta, principalmente, en la lengua japonesa. Lengua que no tiene número, ni género, ni sujetos. Esto es algo que las lenguas occidentales no pueden concebir en sus sistemas alfabéticos: «¿cómo podemos imaginar un verbo que esté a la vez sin sujeto ni atributo y, sin embargo, sea transitivo, como, por ejemplo, un acto de conocimiento sin sujeto cognoscente ni objeto conocido?» (Barthes, 1993, p. 13).

¿Qué literatura es posible teniendo a mano sólo este signo? Para Barthes (1993), el haiku es la única forma literaria posible en la que podemos observar el accionar del vaciamiento del signo. Un accionar que consiste en vaciar(se) el sentido, agotarlo hasta volver al vacío un signo. Una dinámica propia, de lo que Barthes (1993) más tarde denominó «lo neutro». En cuanto escritura del presente, el haiku adelgaza la relación entre la escritura y la referencia. Reduce la distancia entre ambas hasta su inanidad, dejando ver la cosa tras el manto transparente de la palabra. Como el gesto indicativo del infante<sup>1</sup> sin habla que al señalar un objeto indica la cosa tal como es, así el haiku está: «diciendo tan solo: ¡esto!, con un movimiento tan inmediato [...] que lo que se designa es la inanidad misma de cualquier clasificación del objeto» (Barthes, 1993, pp. 113-114). Es decir, es la pura deixis, donde no hay arbitrariedad entre lo que se señala y la palabra que lo designa. En este sentido, la poética del haiku está fundada en un goce inmediato entre la escritura y la cosa: «Sin describir ni definir, [...], el haikú se adelgaza hasta la pura y sola designación. Es esto, *es así*, dice el haikú, es tal. O mejor todavía: ¡Tal!, dice, con una pincelada tan instantánea y tan corta» (Barthes, 1993, p. 114). En este contexto, el siguiente haiku parece afirmar la idea de Barthes: «ものいはず童子遠くの梅を指す *mono iwazu dooji tooku no ume wo sasu*» (Sôseki, 2013, pp. 106-107)<sup>2</sup>.

Según Barthes (1993), en este señalamiento sin palabra reside la contraposición del haiku a las

---

<sup>1</sup> Considerando su raíz etimológica con los prefijos *in-* «negación» y *fari-* «habla» más el sufijo *-nte*, «agente, infante», significa «el que no tiene habla».

<sup>2</sup> «Sin decir nada, el niño / ve un ciruelo a lo lejos / y lo señala».

formas literarias occidentales. Ajeno al paradigma occidental que está conformado principalmente por las formas narrativas —en tanto descriptivas y de larga trama— y formas poéticas de gran espesor —cargadas de símbolos, metáforas, de exigencias métricas y retóricas—, el haiku ofrece ciertas posibilidades negadas a los poetas de occidente:

También el haiku parece dar a Occidente unos derechos que su literatura le niega y unas comodidades que ella escatima. Vosotros tenéis derecho, dice el haiku a ser fútiles, cortos, ordinarios, encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras y os parecerá interesante. Tenéis derecho a fundar (por vosotros mismos) vuestra propia relevancia; vuestra propia frase, cualquiera que fuere, enunciará una lección, liberará un símbolo, seréis profundos; en con el menor costo vuestra escritura estará *llena* (pp. 93-94).

Se trata de escribir frases cortas<sup>3</sup> que guarden un sentido profundo,<sup>4</sup> sin entamar el engranaje metafórico de la forma poética. Pero si el haiku tiene esta capacidad es porque el lector no puede acceder al sentido con una simple interpretación. Más bien, el haiku busca «suspender el lenguaje [y, por ende, el sentido], no provocarlo» (Barthes, 1993, p. 97). El haiku hace con un par de palabras aquello que las palabras no pueden hacer: vaciarse de sentido para desbaratar el paradigma de la lengua. Para desbaratarlo, tiene que suspender el tiempo continuo del discurrir del discurso. En otras palabras, debe pausar la cháchara: la producción infinita del sentido, del tiempo y del espacio.

Según Barthes (1993), el haiku se enrolla sobre sí mismo, e interpretarlo nos lleva a caer en la continua tautología. Esto se debe a que debe operar con el vacío del signo. Por eso, el haiku produce un gesto similar *mu* —vacío— budista, donde la escritura vale tan solo como escritura. En el *Imperio de los signos*, Barthes (1993) manifiesta su posición en relación con esta cuestión:

El haikú jamás describe; su arte es contra-descriptivo, en la medida en que cualquier estado de las cosas se convierte inmediata, obstinada, victoriosamente en una esencia de frágil aparición: momento literalmente

---

<sup>3</sup> Debemos reconocer otras formas poéticas occidentales, tales como el refrán, el aforismo, el proverbio, que se aproximan al haiku por su brevedad. Dichas formas convocan un significado profundo que expresa cierta generalidad o recurrencia universal. A diferencia de ellas, cuando Barthes se refiere al haiku, alude a un significado profundo que es, en cierto sentido, personal, pero también colectivo, en tanto que el haiku incluye figuras como la palabra de estación (*kigo*), que aluden a un universo semántico relacionado con la estación del año compartido por la imaginación poética japonesa. Esto es a lo que Barthes (1993) se refiere cuando escribe que el haiku «liberará un símbolo o enunciará una lección con el menor costo» (pp. 94).

<sup>4</sup> Con respecto al uso de símbolos que tienen un profundo significado, debemos mencionar que el *kigo*, o palabra estacional, puede considerarse un símbolo, ya que estas palabras convocan un imaginario estacional en el haiku. En ese sentido, Shirane (2012) explica que el uso de este tipo de palabra evoca ciertas percepciones de la naturaleza asociadas a la sensibilidad japonesa, a diferencia de la escritura poética clásica (*waka*), que utilizaba los ideogramas chinos con su carga simbólica de la estación asociada a la concepción china del entorno. Si bien algunas palabras estacionales frecuentes, como lluvia de primavera, viento de otoño, flores de cerezo y nieve que cae, se asocian a un mundo emocional específico —como la melancolía, la nostalgia, la esperanza en la naturaleza y en la vida—, otros *kigo*, como aquellos que se refieren a comidas, por ejemplo, el *kuri*, castañas tostadas típicas del otoño, no van más allá de convocar una estación del año específica. En estos casos, el significado profundo de la palabra estacional se entrama en la totalidad del haiku que la incluye.

«insostenible», en el que las cosas, si bien no son ya más que lenguaje, se van a metamorfosear en palabra, y van a pasar de un lenguaje a otro y a constituirse como el recuerdo de ese futuro, por ello mismo anterior (p. 103).

¿Pero qué sucede en ese «momento insostenible»? Que el haiku nombra lo que acontece aquí y ahora, es un poema basado en el puro presente. Para retener ese presente —como recuerdo de ese futuro anterior, como lo menciona en la cita— el poeta debe ejercitarse su continua detención. Pero, según Barthes (1993), no se trata solo de captar el instante, sino de ejercitarse en el modo de detener el discurrir. Es decir, de detener el relato y el pensamiento y, por ende, detener la producción del sentido. Y en esto los japoneses tienen una larga estela, gracias a la práctica del zen. Para Barthes (1993), el haiku es la expresión máxima de esta práctica, la que consiste en la meditación sentada —*zazen*— para alcanzar el *satori*: «Todo el Zen, del cual el haikai no es más que la rama literaria, aparece, así como una inmensa práctica destinada a detener el lenguaje [la del *satori*], a romper esa especie de radiofonía interior que emana continuamente en nosotros» (Barthes, 1993, p. 100).

Pasando en limpio estas formulaciones de Barthes (1993), debemos tener en cuenta que el haiku está hecho de signos vacíos y, por ello, es una escritura destinada a detener el lenguaje. En este punto, para teorizar la pausa, debemos distanciarnos momentáneamente del contenido zen —especialmente de las figuras del *satori* y *mu*— a través del cual Barthes (1993) explica la capacidad del haiku de detener el lenguaje. Entonces, podríamos preguntarnos ¿cómo el haiku da cuenta de esta exención del sentido?

Años después del *Imperio de los signos* (1993) en el seminario *La preparación de la novela* (2015), Barthes sugiere que para comprender esta pausa del sentido en el haiku hay que observar la materialidad de la escritura de este poema. Ni siquiera sería necesario leer el haiku en japonés, pues la traducción presenta un terceto cuya aireación marca el ritmo de lectura. En ese sentido, Barthes piensa: «Entonces para apreciar un haiku [...] es necesario verlo escrito, con la interrupción de las líneas: pequeño bloque aireado, pequeño bloque de escritura, como un cuadrado ideogramático» (Barthes, 2015, p. 63). Fijémonos en el siguiente haiku para evidenciar esta afirmación: «宵の鹿夜明けの鹿や夢みじか *Yoi no shika yoake no shika ya yume mijika*» (Sôseki, 2016, pp. 48-49)<sup>5</sup>.

Tres imágenes se dividen en tres versos, la presentación consecutiva de cada una también es un factor de la interpretación: primero, la sombra de los ciervos contrastando con el ocaso; luego, con el alba; y, por último, un sueño o una noche que ha sido corta. Cabe añadir que esta última imagen convocada por la expresión *yume mijika* también puede interpretarse como «ciervo soñador» o «el camino de los sueños». Ahora bien, para el lector japonés no es necesario cortar el verso. Si leemos la traducción literal de este haiku, podríamos acercarnos a esta experiencia. Imaginemos una página

---

<sup>5</sup> «Hay ciervos al ocaso / Y ciervos luego al alba: / De sueño corto».

vacía en cuyo centro leamos *ciervosdelocasociervosdelalbasueñocorto*.

A primera vista, un lector occidental tendería a buscar cierto aspecto palindrómico o anagramático, descifrar un juego de aliteraciones o identificar un pleonasma. Luego, reconocería palabras y preposiciones y, con ello, intentaría marcar el terceto separando los sintagmas por la repetición del sustantivo y, seguidamente, asociarlos al tercer sintagma: *sueños cortos*. Así, con la separación visual emerge la forma haiku para el lector occidental: un poema de tres versos que capta un instante o un pequeño paisaje. El espacio entre versos marca no sólo una pausa entre ellos, sino también el pasaje de dos momentos del día, dos espacios y grupos de ciervos diferenciados. En una interpretación veloz, podemos agregar un sentido en el orden de lo pausado: el sueño que funciona como intervalo entre la noche al día es la pausa del sujeto diurno. La lectura de este haiku nos lleva de inmediato a imaginar su relato: la breve historia de quien ha pasado la madrugada entera en vela o de quien ha tenido el sueño tan corto como para ver el pernoctar y el despertar de los ciervos. Estos planos de sentido del haiku no pueden esclarecerse si leemos la frase sin el corte del verso. Así, según Barthes (2005), el terceto es la imitación visual de ese hecho de lectura en japonés. Hay en la traducción: «Tabiques: tampones de aire, de espacio en blanco» (p. 64). Desde nuestra perspectiva, estos tabiques no sólo con-forman el haiku, sino también potencian su sentido.

Entonces, esta aireación del poema en la página se vincula directamente con el modo en que el haiku, como forma, incorpora el tiempo y el espacio. En ese sentido Barthes (2005) insiste en «no subestimar los hechos de disposición en la página. [...] Se sabe: el japonés no conoce las categorías kantianas del Espacio y el Tiempo, sino aquella —que los atraviesa— del Espaciado, del intervalo: *Ma*» (p. 65). Esta categoría que presenta Barthes (2005) señala en japonés justamente lo que atraviesa el tiempo y el espacio: el intervalo y el espaciamiento entre dos cosas. Ambos sentidos se conjugan en la categoría estética *ma*, creando una especie entre o medio espacio-temporal directamente relacionado, tanto a nivel formal como de contenido. Este «entre» del tiempo —demora, intervalo— y del espacio —distancia, espaciamiento—, en relación con el vacío del signo configura el juego poético que se reúne en el *ma* de la estética japonesa.

Aquí se detiene el recorrido por los textos de Barthes. Esta detención tiene una validez teórica para este trabajo. Seguir implicaría desviarnos —del signo vacío, del haiku y lo entendido por pausa— de lo que queremos pensar. En otros cursos y textos de Barthes, especialmente en *Lo neutro* o en *Barthes para Barthes*, la pausa, exención o detención del sentido se vincula con operaciones teóricas o de lectura no demasiado asociadas a la forma y a la escritura, sino con otras categorías, a saber: la anamnesis, los textos mates —cuyo representante sería el haiku, pero también el biografema, el incidente, entre otros—, la apófasis —vinculado a la detención de la pulsión hablante—, entre otras. Entonces, hasta aquí, recorrer esta parte del pensamiento barthesiano fue necesario para construir un campo minado que permita transitar hacia otro campo parcialmente desconocido para los estudios occidentales. Un

campo donde se reúne la cultura, la espiritualidad y el arte: la estética japonesa (*bigaku*). De su amplio espectro de ideas y figuras, nos acercaremos solo a la del *ma*.

## 2.1. *Bigaku*

El sistema de signos vacíos de Barthes explica ciertos fenómenos que ya estaban presentes en la cultura japonesa. La asociación entre el vacío del signo con un orden estético fue algo que se originó en Japón alrededor del siglo x, pero no fue expresado en términos de estética o gusto hasta el siglo xx. La introducción de Occidente en Japón durante la Restauración Meiji (1866-1870) propició la acelerada modernización del archipiélago. Parte de este proceso fueron: las misiones oficiales de aprendizaje, que condujeron a muchos intelectuales japoneses a formarse en el extranjero —principalmente en Alemania y Reino Unido, en lo que se refiere a filósofos y escritores—. También, se incrementó la invitación de profesores a ocupar cargos en las universidades japonesas y la traducción de obras literarias y filosóficas, especialmente europeas. En este contexto, fue necesario buscar un término equivalente a estética, particularmente para traducir la *Estética* de Hegel. Así, en 1883, *bigaku* fue el término acuñado por los japoneses para referirse a dicha disciplina. Sin embargo, tuvieron que escribirse muchas páginas, hasta que los mismos japoneses y otros intelectuales ordenaron los términos estéticos del Japón en un supuesto «sistema» que describía el arte tradicional japonés de forma inteligible para el público occidental. Bajo el paraguas semántico de *bigaku*, se reunieron los términos que refieren a distintos momentos, fenómenos, rasgos, cualidades, considerados «bellos» para la visión japonesa. Los mismos conceptualizan aspectos de la cultura, el arte y la naturaleza asociados entre sí, ya que para la cosmovisión japonesa no existe una escisión entre estas tres esferas. Por esta razón, no se había originado hasta aquel entonces una disciplina que estudiara las producciones estéticas, ya que la cultura japonesa no había considerado al arte como una esfera separada de la vida, tanto privada como pública.

En ese sentido, Richie (2007), retomando al crítico y teórico literario Ueda Makoto y los ensayos de Tanizaki Junichirô, explica que la ausencia de una rúbrica conceptual o un término para denominar a la estética se debía a la profunda incidencia que esta tenía en todos los aspectos de la cultura japonesa. Además, todos los términos utilizados para definir lo bello según los japoneses no conformaban un sistema ni una teoría del arte, sino que, más bien, conformaban una teoría del gusto, lo que es clave para entender la diferencia entre la estética Occidental —para Richie (2007), especialmente, la europea— y la japonesa: «Lo que es bello no depende de la imaginación (como pensaba Addison) ni de las cualidades propias del objeto (como decía Hume) ni de sus paradojas (como sostenía Kant) sino de un consenso social» (pp. 26-27)<sup>6</sup>.

La estética japonesa estaba asociada a un orden espiritual, fenómeno que se data en la vida diaria

---

<sup>6</sup> Todas las citas que pertenecen a *A Tractate on Japanese Aesthetics* (2007) de Donald Richie son de traducción propia.

desde la época Heian (794-1185). Según Rubio (2019), esto fue posible por los consecutivos «círculos de estetas» que promovían y garantizaban las normas del «buen gusto». Luego, el autor explica que, por ejemplo, las cartas suponían una composición poética, con una exquisita caligrafía, un papel de textura fina y perfumada, plegada y adornada con sumo cuidado, cuyo encargado de entregarla vestía un atuendo acorde a la posición social del destinatario (Rubio, 2019, p. 203). En este sentido, el orden estético no sólo incidía en las artes, sino también en las prácticas cotidianas. De allí que la ceremonia del té (*chadô*) o el arreglo floral (*kadô*) constituían de las más complejas artes asociadas al mundo espiritual y social. Este tipo de prácticas implicaban un camino donde el descubrimiento espiritual y el código de comportamiento se cruzaban para alcanzar el máximo refinamiento en cada una.

Esta incidencia del código estético en la vida diaria es una de las causas por las que Japón no desarrolló una disciplina estética, sino lo que Rubio (2016) llama «círculos sociales de estetas» (p. 204), cuyos integrantes eran referentes en el buen gusto. En Heian, este círculo estaba constituido, principalmente, por las damas de corte. Luego, entre los siglos XV y XVI, quienes conformaron ese círculo fueron los hombres del té (*chajin*), quienes cultivaban el camino del té, la poesía *renga*<sup>7</sup> y el ideario *wabi-sabi*. En el siglo XVIII, el círculo fue conformado por los hombres de letras (*bunjin*), cuyo ideario estético fue reactivo al de la vida cortés. Los *bunjin* aspiraban a una vida en la ciudad orientada a consumir productos culturales populares, estudiando pintura y caligrafía china, escribiendo *haikai* y promoviendo una sensibilidad (*aware*) centrada en la impermanencia, lo inmediato y lo estéticamente agradable.

La incidencia de lo bello en la vida diaria no era caprichosa. La estetización de todas las prácticas no se reducía al puro artificio. Al contrario, la estrecha relación de la cultura japonesa con la naturaleza ya otorgaba valores estéticos —también, morales y religiosos—, que ordenaban las prácticas en general, especialmente las artes. Copiar el modelo que la naturaleza ofrecía no implicaba una operación de mimesis, es decir, de copia exterior —de las formas de la naturaleza—, sino de copiar su profunda simpleza. No se trata de una naturaleza extravagante, ni exuberante, de infinitos recursos y continua generación de la vida. Más bien, la naturaleza japonesa demuestra una simplicidad en la que nada es ornamental. Richie (2007) explica que esta falta de artificio era algo a ostentar. Su rusticidad era la mayor expresión de elegancia o refinamiento. Sin embargo, imitar la mesura y la simpleza de la naturaleza llevó a representar una naturaleza abreviada —una flor de cerezo puede ser motivo de un largo poema encadenado— o editada —por ejemplo, los *karesansui* o jardines secos típicos de los templos zen, cuya disposición de piedras representa un paisaje de montañas y mares—. En este sentido, el arte japonés no se las ve con una naturaleza generalizada, sino que le interesan sus sutilezas y cada uno de sus seres de manera individual. Este haiku expresa esta idea: «あるほどの梅に名なきはなかり

---

<sup>7</sup> Forma de poesía o canción encadenada. Se trata de una forma de poesía colaborativa escrita por varios autores.

鳧 *Aru hodo no ume ni nanaki wa nakari keru*» (Sôseki, 2016, pp. 30-31).<sup>8</sup>

Este deseo de aprender el nombre de cada cosa de la naturaleza es típicamente japonés. Frente a este haiku, Rodríguez Izquierdo (2016) —quien comenta la antología que estamos citando— manifiesta lo siguiente: «Es muy típico el rasgo interesarse por el nombre de los seres de la naturaleza. No se contentan los japoneses con nombres genéricos [...] sino que suelen usar nombres específicos, que describen mejor cada ser» (p. 32).

Además, la asociación de lo bello con lo espiritual residía en que algunos aspectos de la naturaleza coincidían con ideas budistas, sobre todo del zen. También con otras ideas de la cosmovisión nativa de Japón —que cobró forma con el sintoísmo—, lo que alimentaba el universo simbólico de cada uno de los fenómenos considerados bellos. Por ejemplo, *sabi* —cuyo significado literal es «rústico»— es un término estético que se refiere a los efectos del paso del tiempo. Este término deriva de *sabireru* (decaer, declinar) y de *sabishi* (solo, solitario, soledad). Así, alude a lo rústico o irregular que ha sido atravesado por el tiempo. Un ejemplo claro de ello es la belleza asociada a las piedras enmohecidas del jardín zen. También, *sabi* alude a la belleza de la soledad o desolación, coincidiendo con la idea budista de caducidad de la vida (*mujôkan*). Según Rubio (2019), uno de sus principales cultores fue Bashô, quien «concibe la soledad (*sabisha*), desnuda de emoción y sentimentalismo, como una atmósfera impersonal, en oposición a la aflicción o al dolor que es una emoción personal» (p. 214).

Planteado el campo de relaciones sobre los que se formula la estética japonesa, debemos nombrar aquellos términos de mayor relevancia —cuyas variaciones y derivaciones configuran otras categorías estéticas—. Siguiendo lo planteado por Rubio (2007) uno de los más importantes es el *aware*. Este es un término que, conformado por las interjecciones *a* y *ware*, designa los sentimientos que atacan a la profundidad del corazón humano. En este sentido, se asocia con el valor ético de la sinceridad (*makoto*), piedra angular de la sensibilidad implicada en la expresión poética desde el siglo XI. Según Rubio (2007), aquellos que no apreciaban la sinceridad del corazón humano o de las cosas se los consideraba egoístas e insensibles. (p. 206). Esto se debía a que *aware* evidenciaba la profunda conciencia colectiva de la sociedad japonesa antes de atravesar el proceso de modernización —el cual incluyó la promoción de valores individualistas y la conciencia del yo—.

Por otro lado, el término *wabi-sabi* se refiere a cierta melancolía originada por el paso del tiempo. Se trata de «esa sensación profunda e indefinible de serena desolación» (Rubio, 2007, p. 208). *Yûgen* es otro de los valores estéticos principalmente asociado al teatro Nô, que designa la belleza oculta y misteriosa de las cosas, las profundas emociones asociadas con el sufrimiento humano y sus imprevisibles manifestaciones. Generalmente fenómenos meteorológicos como la sombra o la niebla, así como los materiales como la laca negra y la tinta, son recursos para producir *yûgen*. Otro de los términos estéticos es *miyabi*, que sugiere una profunda admiración por la belleza, el refinamiento y la

---

<sup>8</sup> «De las especies varias / del ciruelo, no hay una / que carezca de nombre».

elegancia, cuyo origen se encuentra en la sensibilidad y la moda que adornaban los buenos modales de la cultura cortesana. También se encuentra *mujōkan*, término cargado de un fuerte contenido religioso que se refiere al sentimiento de caducidad y fugacidad de la vida. Uno de los principales recursos asociados a este valor son los fenómenos producidos durante el otoño, como la caída de las hojas o la escarcha de rocío que se deshace al mediodía, entre otros.

Ahora bien, los términos estéticos presentados hasta aquí nombran un fenómeno o sentimiento general que relacionan el arte, la naturaleza y la vida. También notamos que muchas variaciones de estos elementos emergen en cada era japonesa y en cada ámbito estético. Así, particularmente, el haiku escrito por Matsuo Bashō en el siglo xvii es descripto con otros términos estéticos, a saber: *hosomi* (delgado), *karumi* (ligero) o *shiori* (flexible), y de ahí la simpleza de sus haikus. Cabe agregar que, como señala Richie (2007), Bashō reestableció el concepto de *sabi*, proponiendo la quietud como su base, lo que apuntaba a un estado en el cual el yo se reducía al punto de volverse uno con la naturaleza, que habilitaba un modo de percibir ciertas cualidades de los objetos y fenómenos expresados en el poema.

Ahora bien, debemos hacer una consideración al respecto antes de adentrarnos al *ma*. Varios intelectuales y estetas intentaron sistematizar una estética japonesa después de la Era Meiji, es decir, post-Restauración. Esos intentos revelan que los términos, figuras, valores, aquí señalados no son categorías estéticas cerradas. Más bien, funcionan como diversos modos de percibir ciertas relaciones con lo espiritual, la naturaleza y otras claves culturales para nombrar «lo bello» para los japoneses. Aun así, se necesita el ejercicio de la intuición para identificarlas. Incluso, a veces un mismo haiku puede tener tintes de *yūgen* y de *mujōkan*. Según Richie (2007), tomando las palabras de Itoh Teiji: «El dilema al que nos enfrentamos es que nuestra comprensión es intuitiva y perceptual en lugar de racional y lógico» (p. 10). Por ende, reconocer valores y términos estéticos en la poesía japonesa implica asumir que para identificar lo bello para el arte japonés se debe aceptar la ausencia de patrones cerrados que puedan ser circunscritos a una corriente o ámbito histórico-cultural. Más bien, debemos pactar con el ejercicio de la intuición validado por la lectura continua y prescindir de las formas estéticas lógico-centristas.

### 3. *Ma*

En principio, para comprender el concepto de *ma* debemos atenernos a algunas condiciones. Según Okano (2014), acercarse al *ma* implica abandonar la lógica binaria, dado que el *ma* se articula en la lógica del tercero excluido o un espacio intermedio: «Lo que sucede es que estudiar el *Ma* exige, precisamente, conocer el espacio del tercero excluido, de lo contradictorio y simultáneo, habitado por lo que es “simultáneamente uno y el otro” o “ni uno ni el otro”» (p. 151). Esta ambivalencia da lugar a una estética que valora el vacío —lo blanco del papel, o la aireación que señala Barthes—, la detención

—del movimiento, por ejemplo, en la danza—, es decir, lo que tiene un carácter de pausa. En ese sentido, Okano (2014) indica la dificultad de explicar la correspondencia entre pausa, detención y vacío en interacción con sus opuestos, siendo esto un aspecto propio de la noción:

Conceptualizarla es una tarea delicada, de manera que sea comprensible para Occidente, una noción que se manifiesta, por ejemplo, en las pausas del discurso en una conversación, considerando que, en el ámbito occidental, la lógica se rige por la dualidad (p. 151).

El *ma* dota de valor estético a lo intermedio o a lo que está entremedio. Es decir, intervalos y espaciamientos entre pares contrapuestos: lo presente y lo ausente, lo divino y lo profano, lo pasado y lo presente, vida y muerte. Articulación que está íntimamente relacionada con otras categorías estéticas, por ejemplo, el *sabi*, implicado en el arte de las flores (*kadô*), valora el tiempo en que se demora la flor en secarse. Tras ser desprendida de su raíz, la vida de la flor comienza a expirar. El *ma* es, pues, ese espacio de tiempo en que se demora una flor en marchitarse, lo que se expresa en la belleza del tránsito de la vida hacia la muerte. En ese sentido, Sôseki también da testimonio de esto en este haiku: «花落ちて 碎けし景と流れけり *hana ochite kudakeshi kage to nagare keru*» (Sôseki, 2016, p. 149)<sup>9</sup>.

Al respecto, Okano (2014) define al *ma* como *ma*: «la expresión de algo cercano a un peculiar sentido común de los japoneses: todos saben lo que es, pero no pueden explicarlo exactamente» (p. 151).

Teniendo en cuenta lo anterior como condición de conocimiento y como base para la asociación y sugerencia de las ideas, podemos esbozar los rasgos del *ma* y su relación con el haiku. A esto debe sumarse, lo planteado por Roland Barthes en torno al signo vacío, así como sus sugerencias en torno a la idea de *ma* como detención o interrupción del lenguaje. En los siguientes apartados, explicaremos como este término dialoga con lo anterior expuesto y reúne aspectos materiales y espirituales, así como cierta sensibilidad que le es propia.

### 3.1. Un relámpago media la oscuridad

Veamos una primera definición del *ma*. Según Pilgrim (1995)<sup>10</sup>, significa, básicamente, un «intervalo entre dos (o más) eventos y cosas espaciales o temporales. No solo compone palabras que sugieren medición, sino que también acarrea sentidos como brecha, abertura, espacio entre, tiempo entre, y así sucesivamente» (p. 56). Esta explicación se esclarece cuando observamos la composición del ideograma del *ma* 間 por el radical de *puerta* 門, que contiene en medio el de *sol* o *día* 日. Así, el ideograma alude a un tiempo o sol enmarcado, orientando su sentido hacia el de *entre*, *intervalo*, *intermedio*. Otras

<sup>9</sup> «Caen las flores / Desmoronándose: sombras / Que van fluyendo».

<sup>10</sup> Todas las citas que pertenecen a *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives* (1995) de Richard Pilgrim son de traducción propia.

palabras japonesas como *tiempo* (時間, que designa un periodo de tiempo) y espacio (空間, 空間, 空間) término formado por los ideogramas de vacío e intervalo para designar el espacio físico) incluyen este sentido de intermedio en ellas.

Basta con ver cualquier película del célebre director japonés Yasujiro Ozu para ver la expresión de la concepción del tiempo-espacio implicada en el *ma*. Las *pillow-shots* o «escenas almohada» características de la estética propia del director japonés la exponen, denominadas así en analogía a las *pillow-words* de la poesía japonesa, denominadas en japonés *makura kotoba* («palabras almohada»)<sup>11</sup>. Estas escenas buscaban «suspender el flujo» y poner atención en los aspectos inanimados del entorno humano (Burch, 1979, pp. 160-161). La cámara se detiene en una escena dejando correr el tiempo, permitiendo al espectador examinarla minuciosamente. Estas escenas suelen tener una composición que responde a la estética del *sabi*: los objetos se disponen en el espacio de manera asimétrica sin perder un gramo de prolijidad, dejándose ver en su imperfección o rusticidad. Detenerse —y detener el relato— en esas escenas expone la soledad de lo que no participa en la acción narrativa. Richie (1997) llama a estas escenas en *Ozu* «naturaleza muerta», en tanto que esta detención funciona para cargar de sentido simbólico los sentimientos y tensiones de los personajes. Las *pillow* funcionan no solo deteniendo el flujo del relato, así como explicaba Roland Barthes en función del haiku, sino también para intermediar cargando de sentido la trama en general. Son escenas donde el espectador descansa la cabeza —sobre la almohada— y deja que su sensibilidad se vea afectada por las cosas que aparecen en ese intervalo espacio-temporal del relato.

Ahora bien, esta concepción del tiempo y el espacio del *ma*, deviene a partir de un centro vacío. La demora y la distancia son patrones espacio-temporales que se marcan a partir del repliegue del signo sobre su propio vacío. Por ejemplo, el haiku: «稲妻の碎けて青し海の上 *inazuma no kudakete aoshi umi no ue*» (Sôseki, 2013, pp. 119-120)<sup>12</sup>. En japonés, el haiku nos presenta tres imágenes: *inazuma no*, el relámpago; *kudakete*, romperse —en piezas— o colapsar; *aoshi*, arcaísmo que nombra el verde-azul de la naturaleza; y, *umi no ue*, sobre el mar. En el orden de su escritura el haiku sugiere que solo después del relámpago, en ese instante que se demora en acontecer, puede apreciarse el azul de la superficie del mar. En esa intermitencia del relámpago, el poeta puede diferenciar entre las cosas que hay en el paisaje que presencia: el color del mar, la superficie del mar. Pero ¿qué es lo que suspende este haiku? En medio de un paisaje sumido en sombras donde todos los elementos se indiferencian, el relámpago es un matiz, es decir, muestra una diferencia. Como si el espacio de la superficie del mar tuviera una temporalidad igual de amplia y el relámpago nos mostrara un matiz en su superficie. Pero

---

<sup>11</sup> Estas palabras consistían en un verso corto de cinco sílabas que modificaba —generalmente— la palabra del verso siguiente. Tenían una función similar a la del epíteto, elevando el sentido de un nombre o condensar su sentido simbólico, a la vez que era un breve descanso en el poema.

<sup>12</sup> «Tras estallar / un relámpago, luce / su azul el mar».

en cuanto solo el relámpago es lo que marca esa diferencia, se vuelve una especie de vacío que aparece como un intervalo que marca los límites del clima: cuanto aviso de tormenta, el relámpago media entre la calma que precede la tormenta y su desatarse. Es en este juego en el que entramos al buscar esas transiciones propias del *ma*.

### 3.2. *Un medio bajo el cielo*

En este sentido, Pilgrim (1995) explica que el *ma* adquiere un sentido dinámico de estar entre cosas o personas: «En relación con esto también tiene una connotación experiencial, ya que estar entre personas es interactuar de alguna manera dinámica» (p. 56). Desde estas definiciones, enfatiza en esta doble relación de aspectos objetivos y subjetivos en *ma*: «*ma* no es sólo “algo” dentro de la realidad objetiva y descriptiva, sino que también significa una experiencia particularmente moderada» (p. 56). En consonancia con esta dimensión experiencial y subjetiva del *ma*, Watsuji (2003) utiliza el término *ma* para definir el concepto de *aidagara*, central en su pensamiento. Este designa la posición entre del humano en su entorno. Este concepto explica la relación indisoluble entre sujeto, tiempo y espacio; relación que define la relación del sujeto con el clima y el paisaje. Sumado a ello, esta relación que tiene el poder de explicar los modos de ser de la existencia humana (*fudôsei*) correspondientes con estados de ánimo (*kimochi*) propios de cada configuración cultural (especialmente la japonesa):

Descubrimos a menudo el peso del paisaje en nuestra vida. El estado de ánimo luminoso de un día claro de atmósfera diáfana, el *kimochi* oscuro de un día de humedad densa y calor sofocante, el sentirse rebosante de vida al contemplar el nuevo reverdecer o el frescor de lluvias primaverales, el temor ante la tempestad (pp. 39-40).

Si, como explicamos anteriormente, la estética japonesa define cada uno de sus términos a partir de sensaciones o sentimientos que conmueven al sujeto, podemos afirmar que este estado de ánimo que señala Watsuji (2003) se corresponde con el *ma*, en tanto que expone una relación ineludible con el tiempo y el espacio. Muestra de ello es el siguiente haiku: «秋はふみわれに天下の志 *Aki wa fumi ware ni tenka no kokorozashi*» (Sôseki, 2016, pp. 154-155)<sup>13</sup>. La transitoriedad de este haiku es clara: *aki wa fumi*,<sup>14</sup> significa, literalmente, «el paso del otoño». El infinitivo *fumu* significa «ir de paso a la propia compleción». Este ritmo del otoño incide en la experiencia subjetiva que se tiene de *tenka*, que designa «todo lo que hay bajo el cielo». Incluso la palabra *espíritu*, que es la traducción de *kokorozashi*, expresa

---

<sup>13</sup> «Otoño en tránsito. / En mí alienta el espíritu / del universo».

<sup>14</sup> Al estar escrita en hiragana, la expresión *aki wa fumi* pone en juego varios sentidos. Uno de ellos es «textos u oración para el otoño»; otro, «cartas para el otoño». Aunque la expresión es ambigua al contener la partícula *wa* —utilizada para marcar el tema o el sujeto—, es esperable que prosiga un verbo. En este caso, *fumi* es un derivado del verbo *fumu* (踏む) que significa «pasar, pisar, transitar».

esta ambivalencia entre lo objetivo y lo experiencial. Este término polisémico combina significados: «voluntad», «intención», «proyecto personal», «ambición», «deseo», «esperanza». Este espíritu se alimenta del ritmo del otoño, dando a entender así cierto ánimo singular que depende del tránsito del otoño.

Pero este gusto por lo transitorio no sólo se expresa en patrones temporales. En haikus como el siguiente, el espacio deviene en el juego sonoro: «梅遠近そぞろあるきす昨日今日 *Ume ochi kochi sozoro aruki su kinoo kyoo*» (Sôseki, 2016, pp. 24-25)<sup>15</sup>. El haiku juega con la combinación sonora de *ochi kochi*, que significa «aquí—allá», «lejos-cerca» y, con otra lectura posible de los mismos ideogramas, «distancia», «perspectiva». Este par se correlaciona con el final del haiku: *kinoo kyoo*, cuya aliteración de la sílaba *ki* complementa el juego de sentido del periodo de tiempo designado: «ayer-hoy». Este juego de intervalos de tiempo y espacio se da a nivel sonoro de ese ayer-hoy, que a su vez marca ese intervalo de tiempo entre el presente y el pasado. Lo que este juego enfatiza es el andar inquieto (*aruki*), desconcentrado o distraído —*sozoro*, traducido como «sin darme cuenta»—. El haiku en sí mismo pausa ese deambular, para escribir y expresar esa transitividad espacial y temporal.

### 3.3. Deambular por el medio

Okano (2014) señala que en el origen del *ma* reside el espacio divino entre cuatro columnas, cuyo centro vacío permite la manifestación de una divinidad. Así, por ejemplo, en la arquitectura sintoísta, el *torii*<sup>16</sup> marca la entrada y la salida de los espacios divinos, ya sea un templo o una roca, al pie de un determinado árbol. Según Ono (2014) este camino —intervalo de espacio antes de llegar al templo— tiene el fin de «mantener una atmósfera natural y armoniosa e inducir un sentimiento puro y agradable en la mente de los fieles» (p. 52). Nuevamente, vemos aquí, al camino de entrada como un espacio que media entre lo secular y lo divino con el fin de introducir un sentimiento —sensibilidad propia de un *ma*— ahora asociado con un aspecto espiritual.

En relación con el sustrato sintoísta de la noción del *ma*, Pilgrim (1995) señala que, en los espacios dados para su manifestación, los *kami* —divinidades sintoístas— nunca permanecen, sino que están de visita. La palabra japonesa *otozureru* (visita), se compone de *oto* (sonido) y *tsure* (llevar), en tanto que deriva de la idea de que los antiguos japoneses podrían escuchar el sonido de la presencia de los *kami*. Este sonido o «signo de presencia» (*kehai*) de los *kami* muestra dos características: una, la naturaleza del *kami* como energía sin forma que se mueve libremente; y, otra, la centralidad que tiene la percepción de los «signos de presencia» como rastros de ese ir y venir de los dioses. Para Pilgrim (1995), esta ambivalencia de los *kami* produce una estética del *ma* que impregna los hogares japoneses,

<sup>15</sup> «Sin darme cuenta, ando / Entre ciruelos: lejos, / Cerca, ayer, hoy...».

<sup>16</sup> Arco generalmente de color rojo situado a la entrada de los templos sintoístas.

la casa de té, la literatura y las artes. Así se conforma una estética de la quietud y el movimiento, lo que concuerda con las afirmaciones de Matsuoka Yorozu citado en el texto de Pilgrim (1995): «Esto es lo que llamamos *ma*: el campo magnético del que emana sutilmente el *chi* [energía] de *kami*... El espacio, o *ma*, es la base de la estética japonesa. Partículas diminutas de *kami*, por así decirlo, llenan ese *ma*» (p. 68).

Ahora bien, no solo el sintoísmo potencia el concepto de *ma*. También, Okano (2014) entiende el *ma* a partir de una visión taoísta del vacío. Retomando *Vacío y plenitud* (2012) de François Cheng, Okano (2014) explica que vacío funciona a modo del *ma*, en tanto espacio negativo. Por ejemplo, en el caso de la pintura china —interés de Cheng—, el espacio negativo funciona cuando da presencia a partir de lo ausente. Es decir, hace visible el trazo desde el blanco —espacio vacío— del papel. Esta formulación tiene su fundamento en el precepto taoísta que Okano (2014) pretende señalar: la armonía entre el *ying* y el *yang* surge en el aliento del vacío intermedio que funda el camino —el *dao*—, principio fundamental del taoísmo.

A pesar de que el taoísmo no se originó en Japón, influyó la pintura y la caligrafía china, tradición heredada a la cultura nipona desde tiempos antiguos. En este sentido, se entiende la posible resonancia entre el taoísmo y el *ma*. A partir de ello, Pilgrim (1995) señala que las religiones en Japón no son promotoras por sí mismas de una conceptualización del *ma*, pero su influencia en la cultura y las artes sugiere algunas ideas del concepto: «Aunque *ma* no parece jugar un papel explícito en las religiones de Japón, su relevancia en las artes plásticas implica un fuerte paralelismo estructural/experimental, y una fuerte influencia del budismo, el taoísmo, y especialmente del sintoísmo» (p. 61). Teniendo en cuenta esto, para este autor es importante identificar la influencia del budismo en la noción. Especialmente, Pilgrim (1995) alude a las ideas de no-mente (*mushin*) presente en el budismo zen, que define un modo de percepción del mundo: quien percibe se encuentra vaciado de todo precepto conceptual y es receptivo al entorno. Esta reducción hasta el vacío del yo coincide una de las pautas de escritura del haiku: la ausencia del yo.<sup>17</sup> Pero, además, el budismo sostiene otros tres preceptos que Pilgrim (1995) identifica como resonancias del *ma*: uno, la concepción de que todo fenómeno o cosa es impermanente (*mujō*) ya que, y aquí el segundo, todo se funda en un vacío (*ku*) por lo cual está en constante mutación. Y el tercero, la mediación que conlleva a seguir el «camino del medio» (*chu*) ya que, para ciertas variantes budistas, la iluminación (*satori*) no consiste en alcanzar una realidad trascendente, sino estar en vía a ella. Así, se debe leer el siguiente haiku: «生き返るわれ嬉しさよ菊の秋 *Iareru ware ureshisa yo kiku no aki*» (Sōseki, 2013, pp. 66-67)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Una de las reglas más populares para escribir haikus es que el poeta no se nombre a sí mismo, ni tampoco deje rastro de sí en la escritura. Sin embargo, esta regla ha caducado lentamente desde principios de siglo con la modernización del haiku influenciado por las poéticas europeas.

<sup>18</sup> «Rencarnado, me hallo... / tan feliz...! Ya es otoño / del crisantemo».

Reencarnado, debe interpretarse como la aceptación de un estado actual. Es decir, no se trata de un pasaje milagroso de la muerte a la vida, más bien señala en japonés una vuelta a la vida desde la vida y en el medio ha ocurrido tal transformación que el poeta se acepta y alegra. El crisantemo deja de ser una flor representativa de los muertos y el otoño apañado por la luz del sol cobra más fuerza que antes, como el poeta que ha vuelto de la vida a la vida. Este camino donde las polaridades se reúnen se vuelve más gráfico en otro haiku: «路岐して何れか是なるわれもかう *michi wakare shite izure ka ze naru ware mo kau*»<sup>19</sup> (Sôseki, 2016, pp. 138-139)<sup>20</sup>. Dos sendas y una pregunta que las reúne: ¿por dónde ir? El estado interrogativo es lo que permanece tras la lectura de este haiku, en tanto abre un vacío previo a la decisión. En este estado interrogativo, donde no se toma ninguna decisión, se permanece en la pregunta sin respuesta, ya que tanto los caminos como el destino, al parecer, son inciertos.

#### 4. Consideraciones finales

El trabajo ha desarrollado las ideas de Roland Barthes a fin de vehicular una aproximación a la estética japonesa, enfatizando en la noción del *ma* y su funcionamiento, tanto a nivel de contenido como a nivel formal. Del recorrido hecho hay que destacar que la identificación del *ma* —así como de otras nociones y valores estéticos japoneses— se hace de forma intuitiva, lo que diferencia a la estética japonesa de las estéticas racionales occidentales. Así, la concepción de un intervalo, espacio intermedio o pausa, en tanto detención espacio-temporal se capta a partir no solo de la lectura frecuente de diferentes haikus, sino también de la observación de otras artes japonesas. Aunque el *ma* se materializa habitualmente en la arquitectura japonesa, las formas poéticas no quedan afuera. El haiku en su escritura, en su concepción como poesía del instante, en su definición como poema zen incluyen el *ma*, lo cual ha tratado de evidenciarse en los últimos apartados de este texto con los haikus de Natsume Sôseki.

#### Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1993). *El imperio de los signos*. Mondadori.

Barthes, R. (2004). *Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979*. Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI Editores.

---

<sup>19</sup> Cabe señalar el juego sonoro de este haiku. La expresión *ware mo kau* resuena con *waremoko*, planta perenne de la familia de las rosáceas cuya flor se caracteriza por pender de los pedúnculos divergentes del tallo principal.

<sup>20</sup> «Al bifurcarse / La senda, me pregunto / Por dónde ir».

- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*. University of California Press.
- Cheng, F. (2012). *Vacío y plenitud*. Siruela.
- Nitschke, G. (1966). MA: The Japanese Sense of Place. *Architectural Design*, 36, 116-156. <https://n9.cl/pt040>
- Okano, M. (2014). *Ma – a estética do «entre»*. *Revista USP*, 100, 150-164. <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/76178/79922>
- Ono, S. (2014). *Sintoísmo: la vía de los kami*. Satori.
- Pilgrim, R. (1995). Intervals in Space and Time. In C. Wei-Hsun Fu & S. Heine (Eds.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives* (pp. 66-80). State University of New York Press.
- Richie, D. (1997). *Ozu*. University of California Press.
- Richie, D. (2007). *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Stone Bridge Press.
- Rubio, C. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa*. Cátedra.
- Shirane, H. (2012). *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*. Columbia University Press.
- Shirane, H. (2018). «Poesía y naturaleza», en P. Hoyos Hattori & Ariel Stilerman (Eds.), *El Archipiélago* (pp. 21-45). Lomo.
- Sôseki, N. (2013). *Sueño de la libélula*. Satori.
- Sôseki, N. (2016). *Tintes en el cielo*. Satori.
- Watsuji, T. (2003). *Antropología del paisaje*. Sígueme.