

# Poesía silenciosa, poesía del instante

FERNANDA SAAVEDRA | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

## Resumen

El vínculo entre el dibujo y el lenguaje se ha concretado con la escritura. A partir del desarrollo de ese gesto de trazar, marcar, incidir, y de dar a esas marcas significados lingüísticos, es que la escritura ha sido posible. La escritura como un gesto creador tiene una relación aún más estrecha con el dibujo gracias a la caligrafía. Así, la escritura china, el haiku y el haiga japonés se muestran como ejemplos precisos de la unión de esas expresiones, pues en ellas subyace una totalidad universal en la que no hay separación y división del ser humano con el universo vivo y del humano mismo. Por tanto, no se trata de una relación meramente formal, ese vínculo es en esencia un encuentro entre materia y espíritu.

## Abstract

The link between drawing and language has been concretized with writing. From the development of that gesture of tracing, marking, influencing, and giving those marks linguistic meanings, it is that writing has been possible. Writing as a creative gesture has an even closer relationship with drawing thanks to calligraphy. Thus, the Chinese writing, the haiku and the Japanese haiga are shown as precise examples of the union of these expressions, since they underlie a universal totality in which there is no separation and division of the human being with the living universe and the human himself. Therefore, it is not a purely formal relationship, that link is essentially an encounter between matter and spirit.

**Palabras clave:** dibujo, poesía, haiku, haiga, escritura, gestualidad, caligrafía, naturaleza, poética creación.

**Key words:** drawing, poetry, haiku, haiga, writing, gestures, calligraphy, nature, poetic creation.

**Para citar este artículo:** Saavedra, Fernanda, "Poesía silenciosa, poesía del instante", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 59-65.

---

**B**asta una línea. En ella puede caber el universo entero o, al menos, unos gramos de sentido. Una línea sugiere otra línea, una dirección, una forma, un espacio, un tiempo, un movimiento o un ritmo. El trazo de una línea es una posibilidad en el espacio: puede ser el inicio de un dibujo, de una escritura o, mejor dicho, de un gesto poético e, incluso, el origen de una cosmovisión. Para los chinos, por ejemplo, el trazo base inicial de su sistema de escritura es una línea horizontal que une, pero separa, a la vez, el cielo y la tierra:

El primer ideograma consta de un solo trazo horizontal. Es, sin duda, el más importante de los trazos básicos, y se puede considerar como "el trazo inicial" de la escritura china. Según la interpretación tradicional, su trazo es un acto que separa (y por lo mismo une) el cielo y la tierra. Por eso el carácter —significa a la vez "uno" y "unidad originaria".<sup>1</sup>

En el origen de los tiempos, cuando el ser humano se puso de pie, todo su cuerpo, todo su ser, fue impulsado a configurarse humano. Habrá sido el gesto primero producir un sonido verbal cargado de un significado, marcar una huella en la tierra y luego borrarla, danzar junto a las olas del mar... no lo sabemos a ciencia exacta, pero ello carece de importancia. Lo que sí, es que ese primer gesto tuvo que ser de la misma naturaleza que su origen: un impulso creador, poético, potencia creativa. En su estado más puro, más primitivo y natural, la acción humana es creativa y, más bien, cabría pensar en su materialización como un gesto que involucró la totalidad de esas facultades que recién estaban despertando, sin distinción y separación entre ellas, es decir, fue un gesto que realizó con el cuerpo entero: "Global heart, instead of individual mind, as the basis for shared vision and action."<sup>2</sup>

A partir, pues, del gesto creador, el impulso del dibujo me parece tan natural como lo es el impulso del habla, pero, aún más, existe una cercanía inherente entre el dibujo y el lenguaje que tuvo, formalmente, su punto de encuentro con la escritura que, según los historiadores, ocurrió hacia el año 3300

<sup>1</sup> François Cheng, *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2006, p. 14.

<sup>2</sup> Kazuaki Tanahashi, *Brush mind*, Berkeley, Parallax Press, 1998, p. 36.

a. c., y tuvo lugar en Mesopotamia<sup>3</sup>. Ése es el común acuerdo, en cuanto a los factores necesarios para que el ser humano crease la escritura, es decir, un sistema de signos lingüísticos y la facultad manual y de representación gráfica.

En un texto sobre la materialidad de la escritura, se menciona sobre las características necesarias para el acto de escribir de acuerdo con Vilém Flusser:

[...] se necesitan factores como la superficie, un instrumento, signos, convenciones, reglas, sistemas, un mensaje y la propia escritura para escribir. Añade la propia escritura como factor porque la contempla como “un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él”.<sup>4</sup>

La escritura como un movimiento del cuerpo nos permite mirar el cuerpo humano en su unidad total y no fragmentado, y con ello a las facultades que lo conforman. No es que sean una misma y no haya diferenciación entre ellas, sí la hay, pero no están separadas ni tienen jerarquías. Para explicar esta contradicción, hemos visto ya, el pueblo chino nos proporciona diversos ejemplos. Y es precisamente su sistema de escritura una muestra transparente y natural del intersticio entre el dibujo y el lenguaje escrito pues, por

antonomasia, atesora, implícita y explícitamente, esa comunión primitiva del ser en todas sus expresiones y manifestaciones:

Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce. Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido e invariable, porque forma una unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ello, la de perdurar. Así, desde los orígenes, la escritura se niega a ser un mero soporte del idioma hablado: su desarrollo constituye una larga lucha por asegurarse la autonomía y la libertad de combinación. Desde el origen, se hace patente la relación contradictoria, dialéctica, entre los sonidos representados y la presencia física tensa hacia el movimiento gestual, entre la exigencia de linealidad y el deseo de evasión espacial.<sup>5</sup>



Imagen de longgu.

Fotografía tomada de: <<https://confuciomag.com/escritura-jiagu-impacto-historia>>

<sup>3</sup> Jesús Tusón, *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997, p. 11.

<sup>4</sup> Vilém Flusser, cit. por. Rodrigo Mora, “Fragmentarios: Apuntes sobre la superficie”, <[https://revpalabras.com/2019/06/10/fragmentarios-apunte-sobre-la-superficie-por-rodrigo-mora/?fbclid=IwAR24pr1uHN37nepML\\_Jj68-YLBmUUhUAB7KmhMcO290qmPcsqST2bwJeyJT8](https://revpalabras.com/2019/06/10/fragmentarios-apunte-sobre-la-superficie-por-rodrigo-mora/?fbclid=IwAR24pr1uHN37nepML_Jj68-YLBmUUhUAB7KmhMcO290qmPcsqST2bwJeyJT8)>.

<sup>5</sup> Francois Cheng, *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, p. 11.

La esencia de la escritura china se encuentra, al igual que muchas manifestaciones artísticas y culturales, impregnada del aliento vital o *qi*. De esta manera y regidas por el Hálito, las artes se encuentran íntimamente unidas. Tal es el caso de la pintura, la poesía y la caligrafía: “En la tradición china, la pintura se llama *wu-sheng-shi*, ‘poesía silenciosa’, y ambas artes pertenecen a un mismo orden.”<sup>6</sup> Varios son los factores que hacen que éstas tres artes tengan una relación tan estrecha; sin embargo, la caligrafía es la que amalgama a las otras dos, es decir, esa forma de escritura estética. Así, la escritura caligráfica de la poesía china era un ejercicio en el que se requería mucha práctica. Sus cualidades formales y los materiales usados para ejecutarla son un flujo natural hacia la pintura, o viceversa. Las distintas expresiones artísticas se entrecruzan y se extienden en sus dimensiones, por ejemplo, la poesía adquiere una dimensión espaciotemporal visual y gestual, un movimiento del cuerpo que queda registrado en el papel:

Este sistema de escritura –y la concepción del signo sobre la cual estriba– condicionaron en China un dilatado conjunto de prácticas significantes, entre las cuales se cuentan –además de la poesía– la caligrafía, la pintura, los mitos y, en cierta medida, la música. La influencia de un lenguaje concebido ya no como un sistema denotativo que “describe” el mundo, sino como una representación que organiza las relaciones y provoca los actos de significancia, es en ello decisiva. No sólo porque la escritura sea el ve-

hículo de todas estas prácticas, sino sobre todo porque ella es el modelo que obra en el proceso que las constituye como sistemas. Orientadas por la escritura ideográfica y determinadas por ella, poesía, caligrafía, pintura, música y mitos forman una red semiótica a la vez compleja y unida, que obedece al mismo proceso de simbolización y a ciertas reglas de oposición fundamentales. No se puede uno proponer el estudio del lenguaje de una de esas prácticas sin referirse a los vínculos que la unen con las demás y con un pensamiento estético general. En China, las artes no están divididas en compartimentos: un artista se dedica a la práctica triple poesía-caligrafía-pintura como a un arte completo en el que se ejercen todas las dimensiones de su ser: canto lineal y figuración espacial, gestos de encantamiento y palabras visualizadas.<sup>7</sup>

La escritura para los chinos es, en esencia, una forma de vincularse con el universo vivo, no se trata sólo de una representación gráfica de la lengua hablada, como lo menciona Cheng, sino de “un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre hombre y universo”<sup>8</sup>. Y esta relación unificadora, y en oposición a la vez, permite que cada una de estas artes sea autónoma pero que vaya más allá de los límites comunes. El espacio para el lenguaje poético toma una forma plástica y visual que en cuanto tal dota de sus significados la dimensión espacial.

En la tradición del Zen, el arte ha sido utilizado como una herramienta de entre-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13.

namiento. Así pues, la ardua práctica caligráfica de los monjes afinaba sus habilidades pictóricas:

Although they seldom had any direct training in painting, long years of calligraphic practice gave the monks enough control of brushes and ink to express themselves freely. Calligraphy was practiced by almost all leading Zen monks. With every Word in Chinese requiring a separate ideograph, there were more than fifty thousand different characters within the calligraphic repertoire, each of which could be written in five different script forms. The wide range of characters, scripts, styles of brushwork, and compositional possibilities offered an artistic medium in which the individual's expressive potential was enormous; Zen masters utilized these elements to the full.<sup>9</sup>

El dominio de las formas y de las herramientas resulta una base que permite, pues, moverse de un medio a otro con fluida libertad. Y el hecho de usar el mismo pincel es esencial no sólo para el arte chino sino también para el japonés. Así como los chinos nombraron al dibujo *wu-sheng-shi*, "poesía silenciosa", para el pueblo japonés, en su lengua, el verbo pintar y escribir son el mismo *kaku* y escribir, de hecho, en cierta época era "pintar trazos"<sup>10</sup>. Tal es el caso del haiku y el haiga.

<sup>9</sup> Stephen Addis, *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Editorial Kairós, 2008, p. 2.

<sup>10</sup> Haya, Haiku-dô. *El haiku como camino espiritual*, 32. Vicente Haya (comp.), *Haikus japoneses de vuelo mágico*, Barcelona, Editorial Azul, 2005, p. 32.

La palabra *haiga* viene del término haiku. *Hai* hace referencia a *haiku* más el sufijo *ga* que significa "pintar", de manera que literalmente puede traducirse como "pintura-haiku"<sup>11</sup>. Muchos poetas de haiku, Yosa Buson, por ejemplo, además de escribir poesía, asimismo, pintaban. Estos dibujos o pinturas hacían parte del haiku muchas veces. No como una ilustración del poema sino como un elemento dador de sentido que, además, sin duda, se encuentra ligado a la expresión escrita por la caligrafía:

It may seem odd to admire and study paintings that were not created primarily by painters, because in our own society we have honored the work of the finest professional artists almost to the exclusion of any others. In Japan, this has not been so, in part because the close union of poetry, calligraphy, and painting. All three are created with the same tools of brush, paper, and ink by artists to whom poetic vision was paramount. The integration of the arts has been taken much further in Asia than the West, and in Japan the depth of artistic spirit is considered more important than matters of training or technique [...].

In a fine haiga, the poem does not just explain the painting, nor does the painting merely illustrate the poem. Instead, they add layers of meaning to each other. This form of aesthetics derives from the nature of haiku itself as a poetic medium developed in Japan over the past five hundred years. An abbreviated form of poetry

<sup>11</sup> Stephen Addis, *Haiga. Takebe Sôchô and the haiku-painting tradition*, Virginia, Marsh Art Gallery, University of Richmond, 1995, p. 8.

that evokes more than it directly states, haiku opens the door to reader's own perception. Similarly, haiku-painting does not present elaborate images, but rather suggests shapes and forms to be completed in the viewer's imagination.<sup>12</sup>

La naturaleza gestual, breve y sintética del haiku la posee también el haiga, es por ello que este tipo de pinturas casi siempre son monocromáticas, pues en el arte Zen el negro es un color que se usa para hacer referencia a las no categorías, lo que permite que, como menciona Addis, el espectador complete la imagen, por decirlo así. Aquí me interesa mencionar una relación no tan obvia, quizá, del dibujo y la escritura en este tipo de poesía. Y es que, así como en su manifestación plástica y visual la expresión de la caligrafía tiende a ser tan suelta y gestual como los dibujos (o pinturas, haigas) y, viceversa, los dibujos asimismo llegan a ser tan sintéticos y simples que pueden tomar la apariencia de un carácter, en el imaginario, un plano "virtual", por decirlo de algún modo: el haiku dispara una imagen que, además, puede despertar otras sensaciones como olores, sabores y sonidos, es muchas veces una experiencia sinestésica:

Rojo sobre rojo:  
con el vapor que emana de la tierra  
¿cómo corren las libélulas!  
Anónimo



The mountain  
no deer's cry has reached  
is still Green

Nakagawa Otsuyu,  
also known as Bakurin (1675-1739)

*Deer*

Ink on paper, 10 7/8 x 14 3/4 inches

Beckett Collection

El dibujo y el lenguaje poético se entretajan gracias a la escritura, que media entre dos lenguajes aparentemente diferentes y hasta opuestos, porque al dibujo le atañe dejar una huella que puede permanecer o no, y a las palabras se las lleva el viento: ¿Qué es la escritura? ¿Es sólo una forma de representación del lenguaje? ¿Es sólo un no desvanecerse en el aire de las palabras? Y como medio visual, como gesto gráfico, ¿cuál es su relación con el dibujo? ¿Es la escritura otra forma de dibujar? ¿Otra forma de gesticular el cuerpo?

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7.



Fernanda Saavedra  
*Viejas escrituras*, 2019  
 Fotografía de escritura de polvo con el dedo

## Bibliografía

- Addis, Stephen, *HAIGA. Takebe Sōchō and the Haiku-Painting Tradition*, Virginia, Marsh Art Gallery, University of Richmond, 1995.
- , *The art of Zen. Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925*, New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1989.
- Cheng, François, *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid, Editorial Siruela.
- , *Vacío y plenitud*, Madrid, Editorial Siruela, 2013.
- , *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Editorial Siruela, 2007.
- , *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2006.
- Flusser, Vilém, *apud* Rodrigo Mora, "Fragmentarios: Apuntes sobre la superficie", <[https://revpalabrerias.com/2019/06/10/fragmentarios-apunte-sobre-la-superficie-por-rodrigo-mora/?fbclid=IwAR24pr1uHN37nepMI\\_Jj68-YL-BmUhUAB7KmhMcO29OqmPcsgST2bwJeyJT8](https://revpalabrerias.com/2019/06/10/fragmentarios-apunte-sobre-la-superficie-por-rodrigo-mora/?fbclid=IwAR24pr1uHN37nepMI_Jj68-YL-BmUhUAB7KmhMcO29OqmPcsgST2bwJeyJT8)>.
- Haya, Vicente (comp.), *Haikus japoneses de vuelo mágico*, Barcelona, Editorial Azul, 2005.
- , *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Editorial Kairós, 2008.
- Tanahashi, Kazuaki, *Brush mind*, Berkeley, Parallax Press, 1998.
- Tusón, Jesús, *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997.

