

El relámpago. Psicoanálisis, poesía e interpretación
Lionel Klimkiewicz

A un sueño

Varia imaginación que, en mil intentos,
a pesar gastas de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos
sólo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño
(gloriosa suspensión de mis tormentos),

el sueño (autor de representaciones)
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

Síguelo; mostraráte el rostro amado,
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.

Luis de Góngora

Los sueños, como es sabido, han sido a lo largo de la historia de Occidente un gran enigma que se ha intentado develar de múltiples maneras.

Ya en la antigüedad, además del tratado de Artemidoro (citado por Freud en su *Traumdeutung*) eran famosas las conversaciones en las que Antifón, sofista del siglo V aC interpretaba los sueños de aquellas personas que iban a consultarlo.

Durante esos siglos, la adivinación (mantiké) tenía dos grandes métodos: el inductivo y el intuitivo (o inspirado). La adivinación inductiva se basaba en “la observación de fenómenos percibidos por el adivino”¹, es decir, por la lectura de signos que indicaban la voluntad de los dioses: el comportamiento de animales como la serpiente o los pájaros, o el examen de sus entrañas. También tenían su importancia la piromancia, la hidromancia, la adivinación por las suertes o los astros.

Por el otro lado, estaba la adivinación inspirada, que era considerada más “segura”, al ser justamente inspirada directamente por un dios al alma del profeta o profetisa. Aquí es donde toma importancia la llamada “oniromancia” (adivinación por los sueños) ya que en los sueños aparecen todos los signos observables en estado de vigilia y útiles para la adivinación.

Por tal motivo, ser un buen intérprete de los sueños no era una tarea simple, ya que implicaba “dominar el conjunto de la ciencia de los adivinos”.

¹ Robert Flaceliéra-“Adivinos y oráculos griegos”- pág. 10-E.U.D.E.B.A.

Más tarde, llegando a la Grecia clásica, tenemos un punto clave para destacar: las prácticas de las escuelas pitagóricas para evitar los sueños aterradoros u obscenos, debido a que eran considerados obras de genios nocturnos y dañinos, y “favorecer los sueños verídicos enviados por los dioses”.

Es importante recordar que con las reglas de la vida pitagórica, tal como lo señala R. Mondolfo, se llegó a un momento crucial de la elaboración de la interioridad de la conciencia ética en el mundo griego. Los ritos de purificación de la noche “que tenían por finalidad liberar el alma de las perturbaciones del día y del peligro de sueños perturbadores”², incluían la frugalidad de las comidas, las plegarias, pero fundamentalmente la palabra de la confesión, que tenía poderes liberadores y purificadores. Confesión que era acompañada de un sentimiento de vergüenza por haber cometido una falta de la cual el “pecador” era responsable. Falta que se podría ocultar a los demás, pero no a la propia conciencia. Cabe señalar entonces que, si “la formación de la conciencia moral es una educación de la voluntad”³ para poder realizar las acciones justas, podemos pensar que los sueños aparecían como lo más involuntario y el punto de imposibilidad del éxito total de dichas prácticas.

Varios siglos después, una vez establecido el reinado del monoteísmo, y con la práctica de la confesión ya institucionalizada, llegamos al siglo XVI donde nos encontramos con Luis de Góngora, el mayor exponente del culteranismo Barroco, quien escribe el soneto con el que dimos comienzo al presente trabajo.

En esos versos, que se despliegan con el característico estilo del autor, vemos que el sueño aparece caracterizado como ficción, ficción que tiene una utilidad: la de engañar las pasiones. Es interesante la posición del autor que parece formular que el sueño posibilita dos bienes: el dormir y la representación engañadora.

Lacan, en el seminario 7, indica que la dimensión del bien levanta una muralla poderosa en la vía de nuestro deseo y que el dominio del bien es el nacimiento del poder. Pareciera que el poema nos invita a hacer uso de un bien para ejercer un poder sobre lo involuntario del sueño, o tal vez a seguir la idea Agustiniense que dice que “siendo obra de Dios, todo lo que es, es bueno”⁴.

El bien, como límite de la primera muerte, es el bien de la homeostasis, donde se intenta la suspensión del tormento de las pasiones, para que el cuerpo sexuado duerma arropado con el amor de Dios.

Sin duda, este famoso poema de Góngora nos entrega varios elementos interesantes para pensar. Uno de ellos tal vez sea notar que todo el soneto gira en torno a un eje constituido por el concepto de representación, el de imagen (rostro zahareño, bulto bello, rostro amado) y el de pensamiento (viento armado). Si lo pensamos desde el psicoanálisis... ¿No parece acaso este poema una apología del “proceso secundario”?

Pero todo esto poco importa, podríamos hacer incluso lo que Borges en su “Pierre Menard...” e imaginar las distintas interpretaciones que se podrían haber dado a este poema en diferentes épocas.

Lo que nos importa ahora es que cualquiera de estas lecturas responderían a una misma pregunta: “¿Qué quiere decir esto?”

Sin embargo, algo queda muy claro: cuanto más intentemos responder esa pregunta, menos podremos disfrutar de la musicalidad de las palabras de este soneto. Jorge Luis Borges solía insistir en que si la poesía se siente en el cuerpo eso se debe a su sonido, y no a su sentido, por eso recomendaba siempre leerlas en voz alta.

² R. Mondolfo-“La conciencia moral, de Homero a Demócrito y Epicuro”--pág.28-E.U.D.E.B.A.

³ Idem.

⁴ J. Lacan-“Seminario VII”- pág 265- Ed Paidós

En este arbitrario recorrido llegamos, siglos más tarde, a la publicación de “La interpretación de los sueños” por Sigmund Freud. Así como el lema que encabeza el libro “flectere si nequeo superos, acheronta movebo” (“si no puedo conciliar a los dioses celestiales, moveré a los del infierno”) deja sentada su posición, el anhelo de la placa de mármol en el frente de su casa indica que había tomado dimensión de la importancia histórica de descubrir el enigma de los sueños; ya nada sería igual: el sujeto es responsable de sus sueños y del deseo que allí se pone en juego. Una nueva praxis comienza entonces a delimitarse en la historia de Occidente.

Casi 50 años después, luego de que el movimiento psicoanalítico atravesara diferentes y conocidas vicisitudes, J. Lacan comienza su enseñanza y su “retorno a Freud” utilizando diferentes herramientas: la lingüística, la antropología, las matemáticas, la topología, la lógica, etc. Una premisa fundamental lo guía: la única posibilidad de que el inconsciente exista es que este estructurado como un lenguaje. A partir de ahí comenzó un largo recorrido en donde se ocupó de delimitar lo que llamó sus tres registros: imaginario, simbólico y real, y su incidencia en la dirección de la cura.

Vamos a detenernos en dos momentos de ese recorrido.

El primero nos lleva al año 1969. En su clase del 26 de febrero dice que los mecanismos del inconsciente definen una estructura lógica mínima: diferencia y repetición, y que “para captar lo que en verdad ocurre con las funciones psicoanalíticas, conviene acentuar la importancia del sueño”⁵ ya que este permite abordar el significante y su estructura lógica.

Por un lado, si el sueño se nos presenta como alucinatorio significa que ya es, en sí mismo, una interpretación, salvaje, pero interpretación al fin. Por otro lado, si también se nos presenta como un jeroglífico, el sueño, por su función de placer, da una traducción en imágenes que sólo subsiste por articularse en significantes.

El sustituir esta interpretación salvaje por nuestra interpretación razonada, implica la reconstitución de una frase y de percibir el punto de falla donde como frase, y no como sentido, esta deja ver lo que anda mal: el deseo.

Y aquí Lacan hace una precisión fundamental diciendo que lo que entonces nos debe guiar cuando interpretamos un sueño no es “¿Qué quiere decir eso?” ni “¿Qué quiere para decir eso?” sino “¿Qué es lo que, al decir, eso quiere?” para ubicar la falla de lo que se dice. Es decir que “hay un saber que dice: hay en alguna parte una verdad que no se sabe y es la que se articula a nivel del inconsciente. Allí debemos encontrar la verdad sobre el saber”⁶.

Casi terminando la clase a la que hacemos referencia, y como al pasar, da una clave menos “oscura” de lo que parece: “No digo ¿NUNCA APRENDIERON NADA?- porque aprender es algo terrible, hay que atravesar toda la estupidez de los que explican las cosas, y eso es algo pesado-¿saber algo no es siempre una cosa que se produce en un RELÁMPAGO?”⁷

Esta frase de Lacan nos da la llave indicada (por obvias razones no voy a explicar por qué) para pasar a la segunda referencia de la que hablábamos.

El 22 de abril de 1977 Lacan le escribe una carta a F. Cheng, con quien años atrás tenía frecuentes encuentros donde trabajaban diversas temáticas de la cultura oriental, y quien recientemente publicaba una obra sobre la escritura poética china, para decirle “he tenido en cuenta su libro en mi último seminario diciendo que la

⁵ J. Lacan-“Seminario XVI” pág. 181- Ed Paidós

⁶ J. Lacan “Seminario XVI” pág. 182- Ed Paidós

⁷ Idem.

interpretación -o sea la que debe hacer un analista- debe ser poética”⁸. En su nota Lacan hace referencia a la clase del 19 de abril de 1977 en donde dijo:

“¿La verdad despierta o adormece? Eso depende del tono con el que es dicha. La poesía dicha, es un hecho, adormece. Y me aprovecho de eso para mostrarles la cosa que ha cogitado François Cheng, que en verdad se llama Cheng-Tai-Tchen, pero él se ha puesto François con el objeto de reabsorberse en nuestra cultura, lo que no le ha impedido mantener muy firme lo que dice, o sea La Escritura poética china, libro que acaba de aparecer y cuyo grano me gustaría mucho que ustedes extraigan, si ustedes son psicoanalistas, lo que no es el caso de todo el mundo aquí.

Si ustedes son psicoanalistas verán que es el forzamiento por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa que el sentido. El sentido, es lo que resuena con la ayuda del significante. Pero lo que resuena, eso no llega lejos, es más bien flojo. El sentido, eso taponaa. Pero con la ayuda de lo que se llama la escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica.

Es cierto que la escritura no es eso por lo cual la poesía, la resonancia del cuerpo, se expresa. Pero es sorprendente que los poetas chinos se expresen por la escritura. Es preciso que tomemos más en la escritura china la noción de lo que es la poesía. No que toda poesía — la nuestra especialmente — sea tal como podemos imaginarla por ahí. Pero quizá justamente sentirán allí algo que sea diferente, diferente de lo que hace que los poetas chinos no puedan hacer de otro modo que escribiendo.

Hay algo que da el sentimiento de que no están reducidos a eso, es que ellos canturrean. François Cheng enunció delante mío un contrapunto tónico, una modulación que hace que eso se canturree — pues de la tonalidad a la modulación, hay un deslizamiento.

¿Estar eventualmente inspirado por algo del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista? Esto es precisamente eso hacia lo cual es necesario orientarlos, porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada. Ella no se levanta sino en la medida en que un Roman Jakobson aborda francamente las cuestiones de poética. La metáfora, la metonimia, no tienen alcance para la interpretación sino en tanto que son capaces de hacer función de otra cosa, para lo cual se unen estrechamente el sonido y el sentido. Es en tanto que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética. No es del lado de la lógica articulada — aunque yo me deslice allí dado el caso — que hay que sentir el alcance de nuestro decir. No es que haya nada que merezca hacer dos vertientes, lo que enunciamos siempre, porque esta es la ley del discurso, como sistema de oposiciones. Es incluso eso lo que nos sería necesario superar.

La primera cosa sería extinguir la noción de bello. Nosotros no tenemos nada bello que decir. Es de otra resonancia que se trata, a fundar sobre el chiste.”⁹

En los encuentros que tenía con F. Cheng, según este refiere, trabajaban sobre poemas de la época de la dinastía Tang (618-907) cuya colección más famosa se editó en 1707 y comprende 48.900 poemas en novecientos volúmenes.

Uno que había interesado especialmente a Lacan era el de Wang-Wei llamado “El Lago Qi” (este poema está trabajado en el texto de Cheng):

⁸ F. Cheng-“Lacan y el pensamiento chino”, publicado en “Lacan, el escrito, la imagen”- Ed. Del cifrado

⁹ J. Lacan-“Seminario XXIV”- inédito

El lago Qí

Soplando en mi flauta, de cara al poniente,
acompañó a mi señor hasta la orilla.
Sobre el lago, volverse un instante:
montaña verde envuelta en nube blanca.

Agregamos aquí otros poemas del mismo autor:

Retorno

Llegas de mi país natal,
debes saber lo que allí pasa.
¿Han florecido bajo mis ventanas
los ciruelos del invierno
estos últimos días?

Otoño en el lago

El agua está pensativa como el cielo gris
Y la charla de las lavanderas
ocultas entre los bambúes
gira y vuela levemente
sobre el agua sin una arruga.
Los sauces silenciosos se miran en el lago.¹⁰

Sabemos por el relato de F. Cheng que a Lacan le interesaba el lazo entre la metáfora y la metonimia en su funcionamiento, pero también la caligrafía, la significación, y la transformación que como consecuencia de todo esto en el ser puede producirse.

Pero para poder pensar estas dos referencias de la obra de Lacan vamos a detenernos no en la poesía china sino en la japonesa. Una muy breve introducción nos acercará al tema.

Sabemos que el budismo nació y se desarrolló primeramente en la India en el año 500 (aC) aprox., y pasa a China en el 50 (dC) donde se constituye como budismo Ch'an, que parte de la metafísica del Mahayana o Gran Vehículo, y se agrega y entrecruza con prácticas originarias de esa región, como el Taoísmo. La dinastía T'ang a la que hacíamos referencia anteriormente se caracterizó por ser la de mayor esplendor cultural de la época.

A partir del s.VI dC el budismo penetra desde China, en el Japón, donde se mezcla con el Shintó. De este sincretismo se produjeron numerosas huellas en la literatura de la época. Huellas que quedaron en tres grandes obras:

- El *Genji Monogatari* (romance de Genji) escrita por Murasaki Shikibu.
- El *Makura no soshi* (el libro de la almohada) de Sei Shonagón.

¹⁰ "Los poetas de la dinastía T'ang" selección- Ed Centro editor de América Latina

-El *Ise Monogatari* (romance de Ise) de Ariwara no Narihira.

Tal vez resulte interesante detenernos un momento en estas dos últimas y ver como la escritura poética (y con esto me refiero a la caligrafía, la retórica, el estilo, el papel y sus dobleces, la gradación de la tinta) adquiere un papel fundamental en el lazo entre dos personas, fundamentalmente si estas eran amantes.

Leemos en el “Libro de la almohada”:

“El último día del Segundo Mes, cuando soplaban un fuerte viento, el cielo era gris oscuro y caía una nevisca, un hombre de la Sección de Terrenos llegó hasta la Puerta Negra y pidió hablar conmigo. Se aproximó y me entregó una nota que me dijo me era enviada por Kintó, el Consejero Imperial. Era una hoja de papel pequeño que decía:

*Y por un momento en mi corazón
sentí que la primavera había llegado.*

Las palabras eran de lo más apropiadas para el tiempo, pero me correspondía a mí componer los versos iniciales. Le pregunté al mensajero quienes eran los caballeros presentes, y él me fue diciendo sus nombres. Eran todos del tipo de hombre que me hacía sentir en mi elemento, pero era la presencia de Kintó entre ellos de la que más me prevenía de dar una respuesta trillada. Me sentía muy sola y deseaba mostrarle la nota a Su Majestad la Emperatriz y discutir con ella la situación, pero sabía que estaba descansando con el emperador.

El hombre de la Sección de Terrenos me apresuraba y me di cuenta de que, si además de chapucear mi respuesta yo escribía urgida, me perjudicaría a mí misma. “No hay más remedio”, pensé, y temblando de emoción escribí las siguientes líneas:

*Fingiendo ser flores
los copos de nieve se dispersan en el cielo invernal.*

Le entregué mi poema al mensajero y ansiosamente me preguntaba cómo Kintó y los otros lo habían recibido. Si su veredicto era desfavorable preferiría no oírlo, pensaba mientras esperaba impaciente las novedades.

Sucedió que el Capitán de los Guardias del Palacio del Medio estaba presente cuando llegó mi respuesta y me contó que Toshikata, el Consejero Imperial, emitió el siguiente juicio: “Después de esto, ella merece ser nombrada en la Sección de Asistentes del Palacio”.¹¹

En los “Cuentos de Ise”¹² tenemos otro ejemplo:

“Había una vez una joven cuyo corazón era aún inexperto. Un hombre vivía en la vecindad. Como ella era poetisa y trataba de sondear el corazón del hombre, recogió flores de crisantemo ya marchitas y le envió esto:

¹¹ Sei Shonagon-“El libro de la almohada”- Adriana Hidalgo Editora

¹² Ariwara No Narihira-“Cuentos de Ise” – Ed. Hyspamérica- Bibl. Personal J.L.Borges

*El rojo
que las orna ¿dónde está?
No lo sé. La blanca nieve
aquí, parece, cayó
al punto que sus tallos plegó.*

El hombre, pretendiendo ignorar el sentido de estos versos, le respondió:

*Junto al rojo
que los embellece,
el blanco de los crisantemos
¿no recuerda, acaso, la manga
de aquella que los juntó?*

(Nota: según el traductor y comentador, los pétalos de los crisantemos blancos que han sufrido los efectos de la helada se tornan rojos. Aparentemente, los antiguos japoneses estimaban ese cambio de color. En japonés la palabra “iro” significa color y amor al mismo tiempo. El primer poema podría haber sido interpretado: “yo oí decir que vos sois demasiado sensible a las cuestiones del corazón, pero no lo he comprobado”. Además las mangas de los vestidos de las mujeres japonesas dejan ver el forro, un color que se destaca sobre otro).

Los poemas de estas obras son denominados Tankas, de 5 versos, generalmente de 31 sílabas (5-7-5-7-7) y pertenecen al período Heian (794-1185), recordado como la época clásica de la literatura japonesa. Este tipo de literatura circulaba en ámbitos predominantemente femeninos, y las pinceladas de la caligrafía dejaba abierta la interpretación de tiempos, plurales y géneros.

Hacia el año 1200 la doctrina Ch’an llegó al Japón, donde se denomina Budismo Zen. En esta práctica, la jardinería, la pintura, la ceremonia del té, el arreglo floral y la poesía toman un lugar fundamental, lo que hace que el Zen se ligue más al arte que a una moral o religión.

La tradición poética en el Japón nace, como ya dijimos, con el Tanka y el Haikai-Renga (estrofa encadenada).

De la primera estrofa encadenada, compuesta en el siglo XII:

Maldiciendo
al río Saho
siembra el arrozal:
la primera cosecha
será devorada por el mismo¹³

las tres primeras líneas las escribió una monja, y las dos restantes un poeta llamado Yamakochi.

La composición de estrofas encadenadas dan inicio al Renga, en el cual participaban como mínimo tres personas.

¹³ “Haiku”- Serie Poesía Mayor- Ed. Leviatán

El Haiku, estilo al que en este trabajo interesa por fin llegar, es un poema breve compuesto de tres versos (5-7-5) que se desprenden de la primera estrofa del Renga llamada Hokku.

El nombre Haiku fue creado por el poeta Shiki (1867-1902) como combinación entre Hokku y Haikai.

En el Haiku se nombra al mundo sin describirlo, y la belleza y la sugerencia tienen en él el papel principal. Por eso, en cada texto se manifiestan tres experiencias: la del poeta, la de la naturaleza y la del lector.

El poeta, para escribir el Haiku, no debe dejar que su Yo se entrometa, para así poder describir algo que está “fuera de él”. El Haiku no transforma el mundo, sino que “te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él”¹⁴. Tampoco es un juego literario sino que “tiene que conmover o cambiar algo de ti. Cuando algo de lo que sucede fuera de ti te afecta, lo pones por escrito y luego lo sometes a la lectura de otros(...) porque tu Haiku no es lo que has sentido, sino lo que haces sentir al otro a partir de eso que has experimentado. El poeta es solo un instrumento que no sabe a que suena. Tan solo se deja oír. Alguien debe oír su música.”¹⁵

El Haiku en ese sentido, interpela al otro, como un enigma a ser descifrado. Cuando el lector logra descifrar el Haiku, logra ser un poco menos enigma para sí mismo. Tal como interpretemos un Haiku, así seremos, ya que nos muestra que “el velo nunca está en la realidad; esta en nuestro ojo”.¹⁶

Los clásicos representantes de este estilo son Bashó (1644-1694), Buson (1715-1785), Issa (1763-1827) y Shiki (1866-1902), y sus temáticas pueden ser: lo sagrado, lo intimista, la compasión, lo descriptivo, la crueldad, lo cómico, etc.

En la campana del templo
descansa dormida
una mariposa
(Bashó)

Si bien se caracterizan por su sencillez, no siempre están exentos de retórica, por eso suele suceder también que luego de una descripción realizada en sus dos primeros versos, aparezca una discontinuidad en el tercero a modo de sorpresa:

Este camino
nadie ya lo recorre;
salvo el crepúsculo.
(Bashó)

O puede ocurrir que los objetos se animen, cobren vida. Es así como ante este Haiku de Buson:

Ante los crisantemos blancos
las tijeras vacilan
un instante.

¹⁴ “Haiku-do”- Selección, traducción y comentarios de V. Haya- pág 10-Ed. Kairós

¹⁵ Idem

¹⁶ Idem- pág. 37

Octavio Paz comenta: “Este instante revela la unidad del ser. Todo está quieto y todo en movimiento. La muerte no es algo aparte: es, de manera indecible, la vida. La revelación de nuestra nadería nos lleva a la creación del ser. Lanzado a la nada, el hombre se crea frente a ella.”¹⁷

Oscar Wilde opinaba que la naturaleza imita al arte mucho más que lo que el arte imita la naturaleza. De esta manera respondía a la idea de S.T. Coleridge quien decía que el arte es el mediador entre la naturaleza y el hombre. Para él escribir era el arte primario que provocaba una sustitución de lo visible por lo audible.

En esa experiencia de tres entre el poeta, la naturaleza y el lector, el Haiku se lee, se escucha, se mira y te mira. Esto ocurre porque la pincelada, el trazo, la caligrafía, son parte fundamental de él, tal como lo indica Yasunari Kawabata, en el discurso que profirió al recibir el premio Nobel, cuando cita los versos de Ikkyu (1324-1481):

¿Y qué es el corazón?
Es el sonido de la brisa del pino
allí en la pintura.

Si bien Borges decía, no sin falsa modestia, que en su caso las traducciones lo mejoraban, no siempre ocurre lo mismo; así en este Haiku de Buson tenemos que tener en cuenta que en idioma japonés, la palabra KAKU sirve para nombrar el verbo “escribir” y al verbo “pintar”:

Lluvia de primavera.
Alguien que no escribe,
profundamente emocionado.
(Buson)

El viento puede atraparnos en un torbellino del que nos cueste salir. Por eso, cuando el Haiku nos implica captar algo fuera de sentido, como hace Bashó cuando dice:

Desde lo alto del árbol
cayó sin el menor significado
la cáscara de una cigarra

debemos hacerlo “liberándonos de nuestra cárcel de pensamiento”¹⁸ como si estos fueran cáscaras de cigarra.

El Haiku bordea lo que no puede ser dicho, un límite, una franja; así como Lacan dijo “la paz del atardecer”, Buson escribió:

Lluvia de verano:

¹⁷ “Haiku”-Serie Poesía Mayor-pág.51-Ed. Leviatán

¹⁸ “Haiku-do”-pág 70

miles de palabras
sin sacar mi pluma.

Ahora bien, casi inevitablemente, cuando leemos un Haiku, nos preguntamos: ¿Qué quiere decir eso? y recurrimos al símbolo y al razonamiento, evitando “la infamia del no-sentido”¹⁹. Entonces ante el siguiente poema de Bashó podríamos decir lo siguiente:

Ah, la lluvia de primavera!
Las gotas de agua recorren
los árboles hasta abajo.

(harusame no ko shita ni tsutau shizuku kana)

“Veamos los elementos y su orden de presentación: un cielo de primavera (haru) que se condensa en nubes dejando caer la lluvia (ame); una lluvia que cae sobre los árboles (ko), y recorre el tronco de estos de arriba abajo (shita), como acariciándolos, hasta que penetra en la tierra. Se está produciendo una concatenación de elementos que actúan como una correa de transmisión. Es importante para el haikin (el poeta del Haiku), por ser fundamental de cara a la reproducción fiel de lo que ha sucedido, el orden riguroso al ir focalizándolos. La “primavera” convoca a la “lluvia”, la “lluvia” al “árbol”, en el tronco de los árboles se detiene más tiempo el poeta hasta que la lluvia llega abajo, porque la palabra que late con más fuerza en el Haiku es el verbo tsutau (recorrer), que podría haber sido “acariciar”, pero entonces el poeta habría evidenciado ante todos impudicamente la emoción que está sintiendo. En este Haiku, los ojos de Bashó- tomando la forma de las gotas de lluvia (shizuku)- acarician recorriendo esos troncos de árboles.”²⁰

Pero tal como dice R. Barthes, “siendo simplemente intangible, el Haiku no quiere decir nada”²¹. El problema es que si renunciamos al símbolo, al razonamiento, a la metáfora, al silogismo, es decir, a todos los artilugios retóricos del Logos, comentar un Haiku sería imposible: no nos quedaría otra opción que repetirlo.

Aquí es donde podemos remitirnos a Lacan y resolver el atolladero, haciendo un giro en la lógica de la pregunta, y ante un Haiku entonces preguntarnos “¿Qué es lo que, al decir, eso quiere?”, para poder aceptar la invitación de instalarnos un instante en esos versos cual “hospedero educado que le permite a uno instalarse en su hospedería”²², hospedería del espacio abierto, podríamos agregar, del vacío, del intersticio de la palabra.

Al mismo tiempo, varios comentaristas comparan al Haiku con lo que en la práctica Zen se denomina un SATORI (iluminación), un despertar repentino que requiere el desapego al sí mismo, un instante, un relámpago, que Borges equipara “a lo que sentimos al percibir de golpe la respuesta a una adivinanza, la gracia de un chiste, o la solución de un problema”²³, y que nos libra del hábito mental de los conceptos de sujeto-objeto y de cualquier esquema de orden lógico, o del desgraciado vicio de poner sentido allí donde la falta nos interpela.

¹⁹ Roland Barthes-“Haiku”- Serie Poesía Mayor-pág 11

²⁰ “Haiku-do”- pág. 29

²¹ R. Barthes-“Haiku”- Serie poesía Mayor-pág 10

²² Idem.

²³ J.L.Borges-“Qué es el budismo”- pág. 110- Alianza Editorial

Por otro lado, también se suele hacer equiparar al Haiku con un KOAN. El Koan es una suerte de “ejercicio mental que debe trabajarse aplicadamente pero que adquiere el carácter de proposición irracional o problema insoluble tendiente a suscitar la perplejidad o inhibir todo pensamiento lógico”²⁴ para lograr la eclosión del Satori.

¿Es o no es
el sueño que olvidé
antes del alba?

(J.L.Borges)

A Veces se quiere acercar la escritura del Haiku a una experiencia mística.

Pero a diferencia de los poetas místicos occidentales quienes por no poder decir sobre lo inefable de su experiencia sólo acceden a describir el estado subjetivo en que se encuentran (lo hacen de manera maravillosa, sin duda), en el Haiku la subjetividad está ausente, lo que no quiere decir que esté ausente el sujeto. En todo caso, el sujeto está presente en el vacío mismo que los versos del Haiku bordean. Pero nunca va a estar ahí representado.

En esta experiencia que incluye al poeta, a la naturaleza y al lector, el Haiku es un trazo, una huella, en donde lo que está fuera de sentido pasa al campo de la significación, pero introduciendo en dicho campo un elemento que puede acercarse al sentido pero careciendo de él. Tomando palabras de Jorge Alemán en sus conversaciones con el filósofo español Eugenio Trías :“Es una inscripción sin-sentido dentro del campo de la significación. Más, en tanto elemento de lenguaje, llama al sentido.”²⁵

La ola se retira
tréboles en pedazos
conchas rojas, despojos

(Bashó)

Fallando en el intento de no dar explicaciones, este trabajo pretendió, entre otras cosas, ofrecer una referencia (¿apócrifa?) que sea una llave para acercarse a lo que plantea Lacan cuando nos habla de “*interpretación poética*”.

El psicoanálisis como praxis implica un novedoso modo de habitar el lenguaje. Si se requiere que el analista en la dirección de la cura se inspire en algo del orden de la poesía, es porque en su horizonte tiene que, como dice E. Laurent, “hacer del sujeto el vacío del Haiku de su enunciación”²⁶. Porque la poesía que no adormece sólo es aquella que es efecto de un despertar.

En definitiva, como dice Bashó:

Admirable aquél
que ante un relámpago
no dice: la vida huye

²⁴ A. Tramonte-“Aproximación al Budismo Zen”-pág. 234 – Ed. Adiax

²⁵ J. Alemán-“Filosofía del Límite e inconsciente-conversaciones con E. Trias” –pág. 92- Ed. Síntesis.

²⁶ Eric Laurent-“Cuatro observaciones acerca de la inquietud científica de J. Lacan”, en “Conoce usted a Lacan?”- Pág. 39- Ed. Paidós.