

Laura Palacios*

»

La seda del lenguaje (el haiku)

Para los japoneses, en sentido estricto, lo bello no es la flor del cerezo, sino el momento en que, perfectamente abierta, va a marchitarse → Todo esto dice a las claras hasta qué punto el haiku es una acción (de escritura) entre la vida y la muerte.
Roland Barthes, 3 de febrero de 1979

No pasa muchas veces.

A mí, como analizada, no me pasó muchas veces, y no voy a usar los dedos de la mano para sacar ninguna cuenta. Tampoco transformar el asunto en una cuestión confesional. Pero, más de una vez, sí: me pasó. Luego de estar planeando en alas de la más volátil asociación libre, escuchar detrás de mí la voz del analista diciendo *algo*. Algo venido de lejos o de muy cerca, y hasta un poco (¿cómo decirlo?) “traído de los pelos”. Algo breve, nada solemne ni conclusivo. Casi contingente, se diría, ya que *contingere* es caer, llegar por casualidad y hasta con sorpresa. Un decir sin espesor histórico, ni tampoco reflexivo, pero capaz de tocar un límite y cavar allí su vacío. Pero ese tope no es otra cosa que el límite de la palabra, porque después de haberlo escuchado, solo queremos que todo calle. Es una especie de flash lógico, un rayón, un trazo, una puntada que se clava en la deslizante cinta del tiempo... Algo efímero, que sugiere una imposible *liaison* entre lo duradero y lo momentáneo. Un corte sin eco, cuya límpida rapidez sin narrativa ni siquiera nos da tiempo para pensar o sufrir un poco. La interpretación y el sentido han sido desbaratados, y vaya a saber por qué ese tipo de intervención produce una clase especial de alegría y anodamiento: “un ligero pliegue en el que se ha pellizcado, prestamente, la página de la vida, la seda del lenguaje” (Barthes, 1970/1991, p. 104).

Fin de la metáfora, del adorno, de la fábula moral, de la teoría y de la opinión.

Fin de la tranquilizante, de la mullida y tan occidental práctica del comentario.

* Asociación Psicoanalítica Argentina.

Aquí, un lector avezado o crítico tendría su oportunidad para interrogar acerca de la inclusión de este último adjetivo (*occidental*), y tendría razón. Dispuesta estoy a dársela, pero no sin antes aclarar que, lejos de ser inocente, *occidental* tiene aquí una función estratégica. Está en su puesto para dejarme pasar al tema que me convoca: los haikus. El haiku es un poema mínimo de invención japonesa, en el que se unen influencias chinas, taoístas y budistas refundidas en el Zen. También llamado *haikai* o *hokku*, consiste en 17 sílabas que se distribuyen en 3 unidades métricas de 5, 7 y 5 sílabas, y no puede ser contenido en una definición tajante al estilo occidental. En Oriente, esa designación solo puede ser leve, levisísima, semejante a la gota de tinta cayendo sobre el papel o a una escueta borradora. Los primeros haikus fueron escritos en el siglo XV por el sacerdote budista Moritake, autor del bello y conocido:

*¿Flor caída
retornando al tallo?
¡Oh, es una mariposa!*

Voy a escribir y explayarme acerca de estos versos japoneses. Darlos vuelta, leerlos nuevamente y dejar por fin al lector la aventura de descubrir qué comparten con la vicisitud transferencial que dio comienzo a este escrito.

Dado que vamos a ocuparnos de una forma radical de la poesía, me gustaría citar a un célebre entendido. En lejana oportunidad (frío junio de 1977), escuché a Borges decir que la poesía es una cosa liviana, alada y sagrada. Como siempre hacía en sus charlas, y pidiendo disculpas por “su vasta ignorancia”, rápidamente se desdijo. Pero sin llegar a decirse, agregé que lo único verdaderamente liviano, alado y sagrado era la música. En esa misma noche, Borges (1977/1980) –que era un gran aristócrata de las Letras– dijo algo muy hermoso (y también bastante antidemocrático...):

Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, [...] el autor no ha escrito para ustedes. [...] El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. [...] Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. (p. 38) [risas del público]

(Aquí, y en puntas de pie, el lector tiene permiso para abandonar elegantemente la sala).

Deseo aclarar que este género poético evade por completo el sentimentalismo y el tema amoroso. No hay haikus de amor, eso lo hacen los occidentales. El haiku es el arte de lo tenue, la escritura de lo efímero, de un instante. Al leerlo, parece ajeno a la intención de escribirse e inscribirse, ya que se lo registra ocupando cierto grado cero de la notación. Su medida de tiempo sería la de un relámpago o un rayo. Liberado de cargas simbólicas, está lejos de ser un pensamiento profundo reducido a una forma breve. Y, como carece de continuidad, es puro corte.

En el invierno de 1979, Roland Barthes dedicó un importante seminario al estudio del haiku. Fueron diez sesiones que operaron como introducción o prólogo al largo seminario referido a la preparación de la novela. Luego, esa enseñanza fue transformada en un libro que lleva ese

nombre. Allí, a modo de justificación, el maestro aclaró a los presentes que su decisión de ocuparse de estos poemas, y solo en segunda instancia del tema central (la novela), no debería sorprenderlos. Tampoco ser considerada capricho o paradoja. Porque el haiku es una forma ejemplar de la notación del presente, un acto mínimo de enunciación, un átomo de frase que anota cierto elemento tenue de la vida real, presente y hasta concomitante con ella. Pero creo que hay algo más. En los setenta, Barthes, como nuestro Jacques Lacan y otros, *la crème de la crème* de la intelectualidad francesa que voló al Imperio del sol naciente, se enamoró perdidamente de su cultura. Se enamoró de Bashô, de Issa, de Moritake y de Busson... los haikistas estrella del antiguo haiku original, y quería festejarlos. Como festejamos la aparición de ese entrañable libro que escribió a su regreso, y al que llamó, con belleza, *L'empire des signes* (Barthes, 1970/1991).

En el mentado seminario, él define esta clase de poemas como una implosión, un clic, un "tintineo breve, único y cristalino que dice: acabo de ser tocado por algo" (Barthes, 1978-1980/2005, p. 91). También como "una rasgadura insignificante sobre una gran superficie vacía" (p. 115).

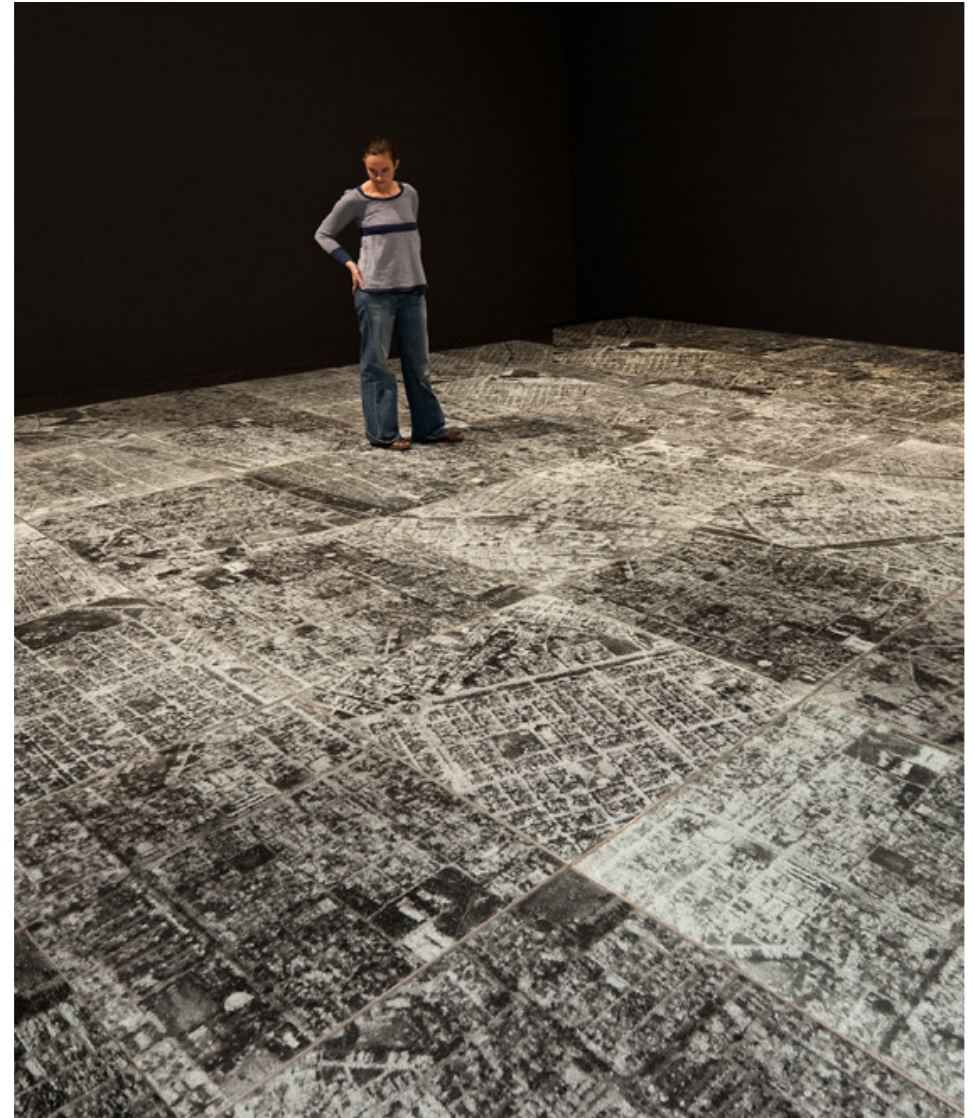
Un buen haiku, uno logrado, tiene la particularidad de evadir o frenar el natural impulso interpretativo, de hacerlo vano o innecesario. El pequeño texto dice lo que dice, sin recurrir al símbolo y sin disparar olitas metonímicas.

*La golondrina
dio una voltereta.
¿Qué se olvidó?
Otsuyu*

¡Un recorte de la mirada congeló el vuelo y el tiempo! Solo el poeta posee el secreto de ese instante veloz y sagrado en que fue captado por un movimiento, esa alada voltereta de la que poco y nada más tiene (quiere) para decir → el poema.

Es sabido que hay muchas piedras en el camino del traductor occidental empeñado en descifrar estas joyitas. Porque son joyitas misteriosas, ariscas y muy quisquillosas. En primer lugar, por una razón harto evidente: los haikus [俳句] están escritos en ideogramas (*kanji*, para quien desee llamarlos con respeto). Estos son signos de origen chino que emplea la escritura japonesa para expresar sentidos de palabra completa y, a veces, también ideas. Se distinguen por su gran concentración y polisemia, lo cual da como resultado una inevitable dispersión de sentidos. En un libro de Octavio Paz (1992) leí un ejemplo muy bonito: en Japón se usa la palabra *kokoro* para llamar al corazón. En la mira del traductor, esa palabra se muestra engañosa "porque *kokoro* es más: es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastara sentir solo con el corazón" (p. 141).

Pero, además, como el *haijin* (hombre del haiku) escribe en su idioma, allí sucede algo particular: las frases japonesas, y en particular el haiku, no tienen un régimen de sujeto y predicado, tampoco puntuación. Por eso, las palabras son indistinguibles en sus límites y se escriben sin dejar espacios intermedios. En esa lengua no existe nuestra pomposa letra mayúscula... y, si algo faltara para complicarlo, en estos poemas los ver-



↑

Ambulatorio
1994-2008
Oscar Muñoz

bos aparecen en infinitivo, y en muchas frases están suprimidos. La traducción literal o transliteración *mot-à-mot* daría por resultado una especie de mensaje escrito por un telegrafista alcoholizado. Así lo ejemplifica el poeta y erudito en el tema Alberto Silva (2010), en su interesante libro:

El agudo Onitsura escribe en primavera lo siguiente:

*sakura/saku/koro
tori/ashi/nihon
uma/shihon*

Vertido en su literalidad, el haiku queda así:

*cerezo florecer época
pájaro dos piezas
caballo cuatro piezas*

A primera vista, este original podría rememorar una enumeración caótica, como en los poemas de César Vallejo. Pero no. Se trata del enunciado del poema, identificado con etimológica minuciosidad. Luchando contra el vértigo etimológico, mi versión se esfuerza en alcanzar su buscada poesía, hasta llegar a lo siguiente:

*Cerezos floridos:
aves de dos patas,
caballos de cuatro
(p. 16)*

Me pregunto si este intento no es semejante a la vicisitud de los psicoanalistas cuando laboramos con el lapsus o con los sueños, tratando de descifrar el idioma en el que habla el inefable proceso primario.

En cuanto a la lectura del haiku, un pequeño y mezquino dato me tranquiliza: tal polisemia, incompletud e indefinición no solo afecta al lector occidental... ¡igual les sucede a los japoneses! Entonces, se precipita la pregunta: ¿en qué clase de orfandad quedamos los lectores?

Mi respuesta será un poco vaga y ofrecerá un consuelo bastante limitado. Solo nos resta confiar en que el traductor haga de ellos una reescritura poética; v. g., Octavio Paz, Antonio Cabezas, Osvaldo Svanascini, Arturo Carrera, los que no trataron esta exquisita perla literaria como si fuera un *bibelot*, un objeto *kitch* o una miniatura de yeso. ¡Nada de esas bagatelas que trae el exultante turista al regreso del Japón! Y así lo expresa el traductor Alberto Silva (2010): “Si conseguimos leer los haikus japoneses como poesía escrita en español, será no solo porque le creemos al traductor sino porque, además, ‘suenan’, en cierta forma, como esperábamos que ‘suenen’ un haiku japonés” (p. 24).

Como lectora de haikus, he revisado muchas antologías, y ya no me sorprende al ver en esas páginas tantos signos de puntuación. Coma, punto, dos puntos, punto y coma, comillas, paréntesis, signos de admiración e interrogación, puntos suspensivos. Y hasta onomatopeyas. Es que el traductor trabaja como puede y con lo que tiene. En español, por ejemplo, estos recursos están al servicio de lograr efectos similares a la lengua original, consiguen transmitir más fácilmente las opciones de intensidad que demanda la lengua japonesa. Me parece que funcionan como legítimos “efectos especiales”, pequeños artificios destinados a gestionar climas y ambientaciones semejantes a los que animaron al poeta en su momento de iluminación. Entre ellos, destaco la sorpresa, la alegría y el anonadamiento. ¡La perplejidad!

*¿Es acaso un río
o la noche que flota?
¡Oh! Son luciérnagas.
Chiyo*

*¿Con qué voz cantarías
y cuál canción arañita
en la brisa de otoño?
Bashô*

*¿Es la luna
que gritó?
¡El cu-cú!
Baishitsu*

*Oigo la nieve
rompiendo los bambúes.
La noche, negra.
Buson*

Es evidente que no cualquier poemita de corta duración dará por resultado un haiku. Con la mejor intención, muchos escritores han querido “fabricarlos” usando el molde japonés; entre ellos, Yeats, Pound, Claudel, Eluard, ¡incluso J. L. Borges! Arturo Carrera (2013), en lucha contra la miniaturización de los poemas que usa el aficionado para acercarse al *efecto nipón*, concluye: “Convengamos que el haiku, en Occidente, es casi un pequeño artefacto malogrado” (p. 10).

Algunos autores se acercaron con mayor suerte, y hasta han teorizado al respecto. Así lo hizo Ives Bonnefoy (Paz, 1992), quien llegó a expresar que, para el artista japonés (poeta, pintor), la imperfección es la cima. En *El signo y el garabato*, Octavio Paz (1992) le dio una respuesta brillante. Allí replica que ese voluntario inacabamiento, esa “imperfección” que Occidente cree advertir en el arte japonés lleva por nombre la conciencia de lo frágil y precaria que es nuestra existencia, “conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes –*porque son un solo instante*– de equilibrio entre la vida y la muerte” (p. 142). Y otra vez una palabrita (*instante*) funcionará como *password* para conducirnos a esa entidad metafísica que es el tiempo.

En el plano del psicoanálisis, hablamos con Lacan de la belleza entre dos muertes. Hablamos de un *tiempo lógico*, que está lejos de coincidir con lo que marcan los relojes. Entendemos que el tiempo del sujeto es una vivencia escandida y sometida a la lógica del inconsciente, un transcurrir pulsante y discontinuo que da cuenta de la división subjetiva.

El haiku tiene la particularidad de ser la escritura de lo efímero. Que no escribe acerca de lo efímero, sino en ello. Lo efímero produce efecto de real. Allí, en ese rayón, en esa borradura fugaz de 17 sílabas, el *haijin* se hace poeta y, de modo fulminante, en ese vacío de significación que siempre produce el encuentro con lo Real, lo efímero adviene. Es la letra la que hace al poeta. Barthes (2005) da comienzo a la séptima sesión de su seminario del 17 de febrero 1979 diciendo:

1. Según se afirma en el artículo del 27 de enero de 2017 en *Culturamas*, luego de su viaje a Japón, Jorge Luis Borges publicó en su libro *La cifra* diecisiete poemas haiku que compuso en 1981, entre ellos:

*¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga?*

¿Cómo el decir del haiku produce efecto de real? ¿Cuál es la especialidad de este efecto? (Entiendo por "efecto de real" el desvanecimiento de lenguaje en beneficio de una certeza de realidad: el lenguaje se da vuelta, huye y desaparece, dejando al desnudo lo que dice). (p. 117)

¡Oh!, aquel despreocupado caminante de la senda de Oku que detiene su andar. Que sentado a la sombra de un *sakura* enciende su pipa, afina, embebe el pincel y anota:

*Qué admirable
el que no piensa "la vida es efímera"
cuando ve un relámpago.
Bashôg*

Y esto nos remite al tema de lo efímero que preocupó a Freud en ese paseo que dio por las Dolomitas en compañía de un poeta (verano de 1913). Paseo y conversación cuyo resultado fue un breve (*ijusticia poética*) escrito llamado *La transitoriedad*.

Pero el haiku...

Con la duración de un soplo, esos versos "caminan –discreta, graciosa, rápidamente– sobre la cuerda floja del Tiempo" (Barthes, 1978-1980/2005, p. 99). Y el *haijin*, cuyo único *tic-tac* es el que marca el pájaro carpintero en el silencio del bosque, dice:

*La mariposa revolotea–
Yo mismo
una criatura de polvo.
Issa*

Resumen

En una sesión de análisis a veces se produce una breve e inesperada intervención del analista que detiene el flujo asociativo produciendo un efecto de corte. Será un decir sin espesor histórico, pero capaz de tocar un límite y cavar allí su vacío. Es el límite de la palabra, un *flash* lógico, una puntada clavada en la cinta del tiempo que suscita anonadamiento y alegría.

A su vez, se trabaja el tema de los haikus, cuya particularidad es frenar el impulso interpretativo sin disparar derivas metonímicas. Es la escritura de lo efímero, cuya lectura produce efecto de Real. Con la duración de un soplo, esos versos "caminan –discreta, graciosa, rápidamente– sobre la cuerda floja del Tiempo" (Barthes, 1978-1980/2005, p. 99).

Se propone al lector la experiencia de establecer un vaso comunicante entre el efecto de una intervención analítica sucinta y sorpresiva, y la lectura del haiku japonés.

Descriptor: *Corte, Inspiración, Interpretación, Transferencia.*

Abstract

Sometimes in an analysis session a brief and unexpected intervention of the psychoanalyst stops the associative flow producing a cut-off effect. It will be a saying without historical thickness, but capable of touching a limit and digging its emptiness there. It is the limit of word, a logic flash, a stitch in time that raises annihilation and joy.

At the same time, the topic on haikus, whose singularity is to stop the creative impulse without arising metonymic thoughts, is presented. It is

the writing of what is ephemeral, whose reading produces the effect of the Real. With the length of a breath, those lines "walk – discreetly, funny and rapidly – through Time's tightrope" (Barthes, 1978-1980/2005, p. 99).

It is suggested to the reader is offered the experience of establishing a communicating vessel between the effect of a succinct and surprising analytic intervention and the reading of Japanese haiku.

Keywords: *Cut, Inspiration, Interpretation, Transfer.*

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori. (Trabajo original publicado en 1970).
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1978-1980).
- Bashô, M. (trad. 1981). *Sendas de Oku* (O. Paz, O. y E. Hayashiya, trad.). México: Seix Barral. (Obra del siglo XVII).
- Bashô, M. (trad. 2015). *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Obra del siglo XVII).
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado 1977).
- Cabezas, A. (ed.) (1989). *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión.
- Cabezas, A. (ed.) (1998). *Jaikus*. Madrid: Mondadori.
- Carrera, A. (2013). *Haikus de las cuatro estaciones*. Buenos Aires: InterZona.
- Haikus de Jorge Luis Borges (27 de enero de 2017). *Culturamas*. Disponible en: <https://www.culturamas.es/blog/2017/01/27/haikus-de-jorge-luis-borges/>
- Lacan, J. (2010). *El seminario de Jacques Lacan, libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1971).
- Paz, O. (1992). *El signo y el garabato*. México: Planeta.
- Silva, A. (2010). *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Svanascini, O. (1984). *Poesía japonesa*. Buenos Aires: Fraterna.
- Watts, A. (1950). *El camino del zen*. Buenos Aires: Sudamericana.