

Perros de sombra y niños de agua: ficciones ecocríticas en la poesía de Keijirô Suga

Lic. Julia Jorge (IDH-Conicet)

mariajuliajorgeauad@gmail.com

Resumen

El presente trabajo aborda la obra poética de Suga Keijirô, un poeta japonés contemporáneo, a partir de sus resonancias con las discusiones de la ecocrítica. Se propone el operador crítico de ficción ecocrítica que en el gesto de la lectura interpretativa de los poemas y la reflexión teórica permite identificar dichas resonancias. El recorrido halla configuraciones espaciotemporales en torno al futuro, el paisaje y la relación entre lo humano y lo no humano. Así, el artículo contribuye al campo de conocimientos de la poesía contemporánea japonesa y a la ecocrítica.

Palabras clave: Keijirô Suga, poesía japonesa contemporánea, ficción ecocrítica, paisaje.

Introducción

Este trabajo ensaya un método, o más bien, lo que la etimología de esta palabra alude, un *camino* de lectura. Es un trabajo que nace de una inquietud singular en torno a ciertas insistencias en la poesía de un autor particular, Suga Keijirô. Pero a la vez, pretende reconocer en ella las resonancias de las discusiones de la agenda científica de las humanidades ambientales, específicamente sobre las configuraciones del paisaje, el tiempo, los modos de existencia y relación de lo no humano con lo humano.

En su singularidad, este trabajo es una puesta a prueba de una perspectiva para estudiar la poesía contemporánea japonesa sin privarnos de la imaginación. Actualizar un universo de discusiones, hacer ciertas precisiones teórico-críticas propias de la ecocrítica (como disciplina emergente y en su deriva japonesa) junto a la lectura atenta del poema permite trenzar en un solo movimiento lo que llamaremos una *ficción ecocrítica*. Esta categoría es deudora de la noción de *ficción teórica* (Milone, Santucci y Maccioni, 2021)¹ ya que acuerda con la revelación ante un problema común. ¿Qué se puede decir en torno a la poesía japonesa contemporánea más allá de la especificidad de lo japonés del poema? ¿Como potenciar la originalidad del poema (la potencia de un idioma, de una escritura, de una literatura que dialoga con su presente y con su historia, cuya estética se hace para decir un presente difícil de nombrar) para contribuir a las discusiones más álgidas de la agenda de las llamadas humanidades ambientales?

¹ Categoría también pensada y elaborada colectivamente en el marco del equipo de investigación en el que participamos: “Perspectivas materialistas: un abordaje crítica en escrituras contemporáneas” (SECyT, UNC) y “Materialismos contemporáneos: perspectivas materialistas de la literatura y artes.” (PICT, Foncyt).

Entonces, ante el agotamiento de las teorías y las discusiones sobre fin del sentido, pero también ante la insuficiencia de la descripción y constatación de hipótesis teóricas en su mera aplicación a los textos, la noción de *ficción teórica* (y como veremos, en su modulación de ficción ecocrítica) reconoce la imaginación y la ficción como “como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían en adelante el hacer teórico en general, y el particular, el hacer crítico contemporáneo” (Milone, 2021: 312). Ya desde en la comunidad de su raíz etimológica con la palabra *figura*, el termino *ficción* conjuga el gesto de “modelar, amasar, dar formar” derivado de *ingere* con el de “inventar, fingir” (Milone, 2021: 313). Así las autoras conceptualizan el gesto constitutivo de este modo de imaginar/hacer, la modelación de la materia en términos de la ficción persigue un deseo que sin caprichos conserva su espíritu programático. Ficcionalizar las teorías y teorizar las ficciones implica permitirse imaginar sin perder de vista las condiciones que hacen posible esa imaginación: “Lo inaugural del deseo no quita lo programático de la investigación, sólo basta con trazar un camino, etimológicamente un método, donde teoría y ficción se exploren, se entrecrucen, se conjuguen en las insistencias de un saber indirecto.” (Milone, 2021: 314)

Entonces, se trata de un gusto por la escritura de salirse de curso: por imaginar una teoría sin dejar de exponer las condiciones de posibilidad de ese desvío. Es decir, ese desvío no opera de forma azarosa ni arbitraria, no fantasea, sino que avanza a través de insistencias comunes en la poesía, teoría y crítica. Por ejemplo, por la reconfiguración temporal como espacial de un futuro que ya no permanece del todo incierto, sino que se anticipa a través de huellas en el presente configurando lo que Isabel Naranjo y Emmanuel Bisset (2022) llaman una *arqueología del futuro*. De allí, que el título de este trabajo se inspire el verso de Suga, *mil años han sido vertidos en el presente*, mil años que exceden el ahora para cargarlo de cierta potencia creativa orientada al porvenir, o en términos de Emanuele Coccia (2021), una pura fuerza de *metamorfosis*, una interioridad anárquica de lo viviente en su pluralidad de formas y en las conexiones que permite que estas pasen de unas a las otras.

El poema, el poeta

En esta ocasión, trataremos sólo un poema de un solo poeta: Suga Keijirô (1958-) poeta, crítico y profesor de la Universidad de Meiji. Aunque nos debamos a un solo poema no dejamos de encontrar resonancias con otros poemas y haikus del mismo autor, así como las voces de otros poetas coetáneos como Wagô Ryuichi, Arai Takako, Akito Arima, quienes expresan preocupaciones estéticas y críticas que dialogan con la de aquél.

El poema que escogemos para trabajar se titula “El río de los mil años y ha sido una contribución del propio Suga para formar parte de la antología *Mándalas. Poesía japonesa de Shiki a nuestros días* (2022). La traducción fue realizada por nosotros y acompañada por las traducciones de una serie de haikus del libro *Mad Dog Riprap* (2019) y el poema “Tierra abierta” (2021) en memoria por los de los

diez años de Gran Terremoto del Este de Japón (también conocido como el triple desastre del 11 de marzo). Por ciertas referencias del poema fue inevitable leerlo en clave de la devastación ocasionada por uno de los desastre natural y humano con más repercusión de las últimas décadas. Pero ahora, repensando aquella primera lectura en vistas a la configuración de una ficción ecocrítica, el poema que elegimos revela una dimensión en torno a la temporalidad y a los modos de coexistencia entre lo humano y lo no humano que abordaremos a la largo de este trabajo. Entonces, seguidamente el poema:

千年川

Sen nen kawa

El río de mil años

百人の子供が死んで
 ちょうど十年死んでいる
 合計すれば千年の
 成長がこの世では失われた
 川を流れていった
 空は青い
 山は別の青さ
 でも本当は
 失われたものは何もない
 千年が今に注ぎ込まれ
 土地を美しくする
 辛夷が咲いた
 もうじき燕が来る
 川はゆたかに流れて
 空は春の青
 みんな大きくなったね

hyaku nin no kodomo ga shinde
chōdo jū nen shindeiru
gōkeisureba sen nen no
seichō ga konoyo de wa
ushinawareta
kawa o nagareteitta
sora wa aoi
yama wa betsu no aosa
demo hontōha
ushinawareta mono wa nani mo
nai
sen nen ga ima ni sosogikomare
tochi o utsukushiku suru
kobushi ga saita
mō jiki tsubame ga kuru
kawa wa yutaka ni nagarete
sora wa haru no ao
minna ōkiku natta ne

Cien niños murieron.
 Ya llevan diez años muertos.
 En total, este mundo ha perdido
 mil años de crecimiento
 arrastrados por un río.
 El cielo sigue siendo azul.
 También las montañas tienen
 su matiz azul.
 En realidad,
 nada se ha perdido.
 Mil años han sido
 vertidos en el presente.
 Han hecho a la tierra hermosa.
 Las magnolias han florecido.
 y pronto llegarán las golondrinas.
 El caudal del río
 y el azul del cielo de primavera
 también han crecido, ¿verdad?
 (Suga, 2022:206-207)

Vale hacer una primera interpretación. El poema comienza articulando una lógica predilecta por Suga: la de la multiplicación. Esta la lógica aparece en la versificación del poemario *Agend'Ars* (2015) donde el poeta se propone escribir 4 series de poemas con poemas de 16 versos que constituyan los 64 poemas de la antología. Ahora, bien, en este poema la operación se da al interior: cien niños muertos, diez años transcurridos, mil años confluyen en la totalidad de un presente. La multiplicación de vidas en años entabla cierta correspondencia con el crecimiento que se diagnostica al final: esos años han vuelto más hermosa a la tierra, más caudaloso el río y han intensificado el azul del cielo. Sin embargo, este crecimiento de todos los aspectos que conforman el ecosistema del río en vez de sugerir que nada ha pasado que la tierra ha borrado las huellas de esas vidas perdidas, sucede lo contrario: esas muertes

se vuelven latencia, virtualidad de ese crecimiento. Las vidas y los futuros perdidos de aquellos niños muertos se han vuelto parte de la tierra. Así, el ciclo vital de la naturaleza converge -y contiene- la tragedia humana y el duelo. El primer verso del poema se actualiza al final con la dubitación contenida en la última expresión: *minna ōkiku natta ne*. Esta expresión característica de la lengua japonesa interpela al lector en búsqueda la confirmación de lo dicho, pero sin exigir una respuesta. En la mundanidad de una forma de decir opera un extrañamiento ante el crecimiento dado y la continuación de la vida de la naturaleza revelando la muerte y la ruina que asedia en el agua.

Ficción ecocrítica

En otros poemas de Suga aparece esta misma latencia. Por ejemplo, en el haiku:

キラウエア喫水線の kill away

Kīlauea kissuisen no kill away

Kīlauea, en tus bordes de agua asedia la muerte.

(Suga, 2022: 198-199)

La coincidencia fonética del nombre en hawaiano del volcán con la expresión en inglés apunta a las capas basálticas superpuestas formadas por las sucesivas erupciones del volcán desde hace 300.000 años. Desde las primeras capas se hunden en el mar se inscribe el borde de agua donde la lava enfriada ha enterrado las ruinas de cada erupción y el agua ha cubierto lentamente. Vale hacer ejercicio de imaginar el relato de este haiku. Por su referencia al volcán Kīlauea como cementerio biológico se reintroduce la vida natural del volcán en la esfera de la cultura. Esta operación deja pensar la *vibrancia* de la materia, esa vitalidad producida por el ensamblaje del volcán activo: el volcán, los restos enterrados bajo las capas basálticas y la muerte en latencia sobre los que se erige la vida del volcán, la amenaza inminente que significa un volcán activo, la memoria de cada erupción inscrita en cada capa constituye la historiografía material del volcán. Todos estos actantes: la historia, las capas, los restos constituyen un ensamblaje de *materia vibrante* como lo denomina la filósofa norteamericana Jane Bennet (2022). Al hacernos saber de la muerte que asedia en los bordes de agua del volcán, el haiku nos deja conocer la vitalidad de la materia que lo constituye. Podrían objetarnos la inutilidad de un relato imaginado tras la lectura de una frase corta como el haiku citado, a lo qué responderíamos, qué importa en tanto que para *saber hay que imaginar*². Sostenemos que ese saber necesariamente conducirá a un compromiso menos soberbio con lo no humano. Si consideramos la materialidad del volcán como materia pasiva e inerte, si consideramos esa materia muerta solo alimentamos las

2 En su desarrollo de la noción de *ficción teórica*, Milone, Santucci y Maccioni refieren al texto hacen referencia a la idea inaugural de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004) sobre la potencia de las imágenes para dar lugar a un modo de conocimiento.

“fantasías nuestras de conquista y consumo que están destruyendo la Tierra” (Bennet, 2022: 12). En cambio, una lectura que elabore la ficción que determine la vitalidad de la materia -entendida según lo que Jane Bennet (2022) denomina *vibrancia*, como la capacidad de las cosas de obstaculizar los designios humanos y seguir sus propias trayectorias (10)- apela al espíritu de una ficción ecocrítica que busca alimentar una ética que, como explicita Bennet, promueve “formas de cultura humana más ecológicas y encuentros más amables entre las materialidades de las personas y la materialidades de las cosas” (2022:13).

La anterior lectura sirve para esbozar uno de los conceptos teóricos que operan en el marco de nuestra ficción ecocrítica: el de *materia vital* o *vibrante*. Siguiendo a Bennet, la *materia vibrante* es un modo de entender la potencia afectiva de la materia no como una fuerza vital que se *introduce* en las cosas humanas o no-humanas, sino que esta al rescate de la materia en tanto afecta y es afectada dentro de un ensamblaje. Esta cualidad de la materia define su *capacidad de agencia* en un ensamblaje. La materia en su tendencia a aglomerarse y agruparse en conjuntos heterogéneos constituye un ensamblaje definido por tres elementos de la agencia distributiva. El primero es (a) la *eficacia*, en tanto capacidad creativa de la materia en hacer aparecer algo nuevo. En segundo lugar (b) la *trayectoria*, entendida en términos de dirección o movimiento imprevisible y sin intencionalidad. La agencia tiene como condición de fenomenalidad (es decir el aparecer de la materia dada) la promesa indeterminada. Las cosas se nos aparecen en tanto “nos mantienen en suspenso, aludiendo a una plenitud que se encuentra en otro lugar, a un futuro que aparentemente está por venir” (Bennet 2022:86). Por último, (c) la *causalidad* emergente y fractal en tanto no está necesariamente dirigida hacia un efecto (en tanto la causalidad eficaz busca involucrar a los actantes de un proceso) sino que se enfoque en el proceso agencial como un actante más con distintos grados de agencialidad.³

Teniendo en cuenta la anterior formulación, regresemos al poema en cuestión. El río de los mil años gana su atributo en tanto articula en un mismo ciclo potencia de diversas materias: las vidas de los niños muertos, el crecimiento de estos arrebatados por los diez años transcurridos, el aumento del caudal del río, la intensidad del cielo azul, el porvenir de las golondrinas. El poema presenta un ciclo que recobra en crecimiento lo perdido al volver calculable el tiempo en el orden de la materia. Si pensamos ese ciclo como un ensamblaje cuya materia emergente son los niños muertos, estos afectan y son afectados por ese río que cuyo caudal se aprovecha de los años de crecimiento. Los mil años que definen al río y conforman su nombre junto con la pregunta que cierra el poema ponen en evidencia la latencia que reside en el próspero paisaje. El poema en el verso final y en su título enfatiza por omisión

3 La causalidad emergente no solo define la efectuación no lineal, no jerárquica y no centrada en el sujeto en tanto agente de un ensamblaje. La perspectiva del materialismo vibrante se centra en el descentramiento de lo humano como principal agente de los ensamblajes materiales, por ello para reforzar la comprensión de la causalidad Bennet se vale del uso ordinario de la palabra agente: “el uso habitual de la palabra agente, la cual puede referir tanto a un sujeto humano que es el autor único y original de un efecto (como en “agente moral”) como alguien o algo que es mero vehículo o el conducto pasivo de la voluntad de otro (como “agente literario” o “agente de seguros”)” (Bennet, 2022:89)

a aquellos años arrebatados que ponen en suspenso esa vida que no retorna. O bien, el crecimiento del agua, del color del cielo, de las flores constituyen un porvenir a costa de una materia -los niños muertos- cuya trayectoria marca la continuidad del tiempo. Así, se revela la eficacia de esas vidas menos perdidas que ganadas. El poema parece profesar diez años de ausencia de aquellos cien niños muertos mutaran en los mil años de ríos postulando la fluencia de una materia en otra: de niños en años, de muerte en crecimiento, de vida humana en vida natural. La pérdida y el crecimiento se vuelven modulaciones de la materia vital actuando en el ensamblaje del ciclo. En este sentido, la vitalidad de la materia perpetua la vitalidad.

Las conceptualizaciones del *materialismo vibrante* de Bennet constituyen tal vez la dimensión fundante de la propuesta teórica de este trabajo. Hecha esta afirmación, podemos avanzar. A fin de construir el aparato teórico-metodológico para leer la poesía de Suga en términos de ficción ecocrítica, consideramos los principales aspectos de esta disciplina y una de sus discusiones claves: la relaciones entre lo humano y lo no humano, entre lo humano y su entorno. Gisela Heffes con su libro *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación* (2013) introduce la disciplina ecocrítica para estudiar su funcionamiento en la literatura latinoamericana, en ese recorrido introduce los aspectos fundantes de esta teoría que emerge principalmente en Estados Unidos e Inglaterra. Los puntos comunes de las distintas perspectivas⁴, son: la representación de la naturaleza, el sentido del lugar como materialidad física y tangible que configura un orden simbólico con una clara conciencia ambiental, la manera en que la crisis medioambiental permea la literatura y la cultura contemporánea y la intersección de disciplinas y prácticas para estudiar el fenómeno literario⁵. Heffes señala tres desafíos que presenta la ecocrítica actual, de los cuales nos interesa el primero: el de la presentación de la naturaleza como algo que pertenece al discurso cultural, como constructo lingüístico que niega su realidad objetiva (cfr. Heffes, 2013: 38-39). En esta línea surge la pregunta sobre potencia del aparato ecocrítico, modulado en términos de ficción ecocrítica para el estudio de la poesía japonesa contemporánea, pero especialmente en este trabajo de la poesía de Suga. Y, también una pregunta por el modo en que la composición verbal puede revelar configuraciones de la materia dentro de los cánones de la escritura de la naturaleza, en tanto la estetización de la naturaleza demanda una reflexión conceptual y crítica de la relación entre lo humano y lo no-humano.⁶

4 Por ejemplo, el activismo ambientalista – especialmente el movimiento de *deep ecology* y de los *green studies*-, el ecofeminismo, la ecología social, la ecología marxista.

5 Como la ecología humana, la geografía humana, antropología cultural.

6 Timothy Morton en *Ecology Without Nature* (2007) y *The Ecological Thought* (2010) sostiene una visión sobre la conexión entre la naturaleza como lenguaje polemizando con una visión de una naturaleza idealista y prístina que afecta la concepción del medio ambiente. El concepto de la naturaleza definido desde la razón antropocénica no hace más que alejar a lo no-humano, de volver una exterioridad constante que no participa de lo dado. La naturaleza es inmanente al lugar, al territorio urbano. En esta línea, Morton analiza las figuras retóricas que transportan al lector a la naturaleza y la naturaleza a los lectores.

Entonces, la ecocrítica no es solo el conjunto de textos teóricos y literarios que piensan las representaciones del lugar ante la crisis medioambiental, sino también interrogación del diálogo entre las constelaciones culturales con el medioambiente que se especifican en la historia medioambiental de un territorio, de una catástrofe, de una imaginación utópica común. Este diálogo redefine las concepciones de la naturaleza y la relación de lo humano con lo no humano, como a su vez registra los contactos comunes entre acontecimientos de alto impacto medioambiental como, por ejemplo, el triple desastre de 11 de marzo. En este sentido, aunque este trabajo se ocupa solo de un poeta japonés -y de un solo desastre-, el enfoque teórico puede proyectarse los estudios de la literatura más allá de las fronteras nacionales o los desastres circunscriptos a un territorio. La ficción ecocrítica permitirá imaginar puntos de contacto en las representaciones, por ejemplo, de erupciones volcánicas, de los terremotos, la contaminación radiactiva, los vertederos de materia contaminante en los océanos, de imaginarios utópicos sobre nuestro futuro sobre la Tierra. Esto posible en tanto, la configuración de una ficción esta ligada con una perspectiva materialista que entiende la materia en los términos anteriormente planteados. *Ficciónar* entendido como modo “de imaginar/hacer con las teorías [ecocrítica] y, *singularmente*, también tratar de continuar explorando esos modos por vías que se abren en y desde las materialidades estéticas con las que realizamos cotidianamente nuestra tarea de investigación.” (Milone, Santucci y Maccioni, 2019: 321). Entonces, en y desde las materialidades estéticas se trata de registrar las figuraciones de la materia, sus insistencias e imaginar, como en el caso del poema de Suga, un tiempo alternativo, una concepción de la naturaleza posible y los rasgos de la conciencia ecológica que reside en el discurso actual sobre el ambiente.⁷

Para continuar con la delimitación de nuestra perspectiva vale introducir una de las discusiones fundantes de la ecocrítica en Japón, aquella en torno al concepto de armonía con la naturaleza. En su introducción a *Ecocrítica en Japón* (2017)⁸, Yuki Masami se pregunta “¿Qué define la ecocrítica desarrollada en Japón?” entendiendo en términos generales por ecocrítica la exploración de la relación entre humanos, su entorno y su representación en la literatura, la cultura y el arte japonés. Sin embargo, la potencia de la ecocrítica en Japón tiene desde sus inicios otro origen en tanto debe deconstruir aquella definición histórica de la cultura japonesa o del pueblo japonés en “armonía con la naturaleza”.

En principio esta definición de armonía avanza por dos lugares: por un lado, como una idea cultural e ideológica, en tanto esta relación armonía de humanos y naturaleza tiene poco contenido ecológico y por otro, presentada como una visión alternativa de fuerte impronta ecológica. Revisando

7 En este punto reside la principal diferencia con la noción de ecopoéticas. Entendida en términos de Ian Marshal, las ecopoéticas expresan y refuerzan los “Tratos adaptativos de la mente humana” (s/n: 2013). Se trata de aquellas operaciones que surgen en la literatura para estimularla predicción y la memoria y configurar un imaginario en torno a la relación del hombre y su entorno que exponga rasgos adaptativos. Por ejemplo, la memoria funcional, el comportamiento ritual, juego cognitivo a los que nos incita los poemas cuyo estímulo visual activan nuestra memoria de placer propiciando la adaptación.

8 Todas las citas de este libro son de traducción propia.

distintos estudios, principalmente de autores americanos, Yuki identifica que la noción de armonía fue entendida como una construcción cultural sustentada por los estudios europeos que frecuentemente contradecían la realidad social japonesa y que de ninguna manera promovían un ambientalismo o conciencia ambiental.⁹ Redoblando su apuesta analítica, Yuki revisa las ediciones de los folletos de divulgación de la Estrategia Nacional de Biodiversidad en Japón en los que se reinterpreta la concepción de “armonía” en términos de la representación verbal de términos en inglés. *Kyôsei*¹⁰ se vuelve el término utilizado para nombrar las implicaciones ecológicas del balance entre economía, sociedad y ambiente para “futuras generaciones”. Más allá de la comprensión de armonía del pueblo japonés cuya sensibilidad estacional y conocedor de las adversidades de la naturaleza concibe “la biodiversidad una fuente de enriquecimientos del espíritu y los corazones de los japoneses” (Yuki, 2017:8), lo que quisiéramos resaltar aquí es como el giro ecológico conduce a repensar los modos tradicionales de la representación cultural e ideológica del concepto de armonía con la naturaleza propiciando una conciencia ecológica. Para Yuki, es en el estudio comparativo de los términos que definen la relación de los humanos con su entorno conlleva a la delimitación de las bases de la ecocrítica en Japón y considera imperativo reinterpretar la tradición para a la luz del giro ecológico transnacional. Yuki explicita: “La ecocrítica transnacional comparada debería servir de plataforma crítica para examinar no sólo los contactos, conflictos o negociaciones de las diferentes literaturas nacionales, sino también los de las diferentes culturas, tradiciones y valores necesariamente divididos por las fronteras nacionales.” (Yuki: 2017:10).

La piel de la Tierra

Teniendo en cuenta la conceptualización de la ficción ecocrítica podemos retornar al poema. La vibrancia de la materia del agua en la que se inscribe la muerte y el total de mil años que conforman el río pueden leerse en otra clave. La ficción que proponemos aborda ese tiempo que vertido en lo dado del poema anticipa ese pasado ahora en forma de futuro.

Quisiéramos ahora (en el deseo de una ficción) reinterpretar el concepto de armonía en tanto la “coexistencia de todos los seres vivos” (Yuki, 2017: 10) se relaciona con lo que Emanuele Coccia (2021) denomina *metamorfosis*. La metamorfosis conceptualiza lo viviente en una *doble evidencia*: “La metamorfosis es a la vez la fuerza que permite que todo viviente se despliegue sobre varias formas

9 Yuki señala que textos como los Shirane Haruo sobre la “segunda naturaleza” de la estética japonesa o los de Okakura Kazuzo sobre “estar en armonía con el ritmo del universo” deben reinterpretarse a la luz del giro ecológico actual, para observar criticar allí las limitaciones de la relación entre el humano y su entorno y repensar el espíritu japonés y la estética del arte tradicional.

10 Comparando de los folletos de 1996, 2002, 2010 y 2012, identifica que el termino *kyôsei* conceptualiza la relación de los humanos con la naturaleza. Yuki llama la atención sobre la mutación de la concepción de *kyosei* en sus distintas reelaboraciones, enfatizando en la publicación del 2010 donde emerge un discurso del “pueblo japonés” como el portador de una perspectiva única y nutrida por la cultura estacional y la historia de los desastres naturales que revelan el poder de la naturaleza.

de manera simultanea y sucesiva y el aliento que permite que estas formas se conecten entre sí, que pasen una en la otra” (Coccia; 2021: 12). Como mencionamos anteriormente, el ensamblaje material que conforma ese caudal del río en el que se inscriben la totalidad de mil años perdidos como ganancia -crecimiento-. Leído en línea con la noción de metamorfosis, esa ganancia puede leerse como el pasaje de ese pasado virtual al futuro como posibilidad de existencia. Esa *fuerza* y *aliento* que atraviesa lo viviente para conectar las formas explica ese cambio de forma de la vida arrebatada de lo humanos ahora conectada con el orden natural del río.

En ese pasaje de una forma a otra, lo que se atisba el futuro como interioridad. Según Coccia ya no es en la exterioridad del cielo donde debemos buscar la predicción de un futuro: “Durante siglos, hemos escrutado el cielo en busca de signos para adivinar el porvenir” (173). Ese cielo cuyos astros llevan muertos millones de años revela una composición material, de sustancia y forma compartida con la Tierra. En este rasgo compartido Coccia señala que el porvenir (que buscamos en el cielo) ahora está inscripto en las formas de Tierra y escribe: “El futuro es la piel del planeta, que no cesa de transformarlo: es el capullo de su metamorfosis” (175). Esta afirmación está en línea con la hipótesis que sostienen Bisset y Naranjo (2022) en torno a una *arqueología del futuro* que busca en las huellas del presente, en sus restos, las anticipaciones de un futuro y de un modo de existencia posible. En el poema de Suga, la fuerza del río para arrastrar los mil años cobra otra forma en ese caudal que crece, que nutre las magnolias que florecen y que se dispone a las golondrinas que vendrán. Sin embargo, este crecimiento no es la simple transformación a costa de la vida muerta, sino que con la pregunta final el poeta nos deja saber que esa muerta todavía latente no queda olvidada, y que incluso esos mil años que falta se vuelven nombre de aquel río. Así el título del poema pone a jugar este sentido bajo el que se inscribe todo el relato. El río sufre lo que Coccia denomina como “enfermedad de eternidad” en tanto obliga a todos lo viviente relacionado con el a transformarse y a estar dispuesto al constante cambio: “El porvenir después de todo, es la enfermedad de eternidad. Un tumor en sí mismo. Más benigno. El único que nos hace felices.” (176)

Esta lectura que *fictiona* ese futuro que el poema elabora en su paisaje elabora un discurso crítico en torno a la vida perdida en la catástrofe y la recuperación. Porque si hay algo que esta en un orden virtual, que inferimos, pero a la vez hacemos formar parte del relato gracias a la referencia de “han pasado diez años” y es que el poema alude de manera oblicua al 11 de marzo. Pero ya no se trata de un aspecto monumental o memorial, más bien la catástrofe se vuelve un agente de desorganización de lo dado que permite pensar las configuraciones materiales, ahora, bajo la luz de una perspectiva que la resignifique positivamente. Como mencionaba Yuki Masami (2017): aquella armonía con la naturaleza ahora entendida en términos de coexistencia de los seres tomaba un carácter singular para “el pueblo japonés” en tanto apreciadores del cambio estacional y sensibles ante el poder de la naturaleza. Un pueblo que continuamente habita la radioactividad, el incendio, el terremoto, y el

tsunami necesariamente debe transformar el discurso ecológico a fin de generar conciencia más allá de su sensibilidad al cambio de estación. Se trata de una conciencia que conjuga esa experiencia estética del clima con la de la contaminación, el cambio climático y las catástrofes que acechan el archipiélago. Se trata de una conciencia, en tanto conjunto de saberes presentes en el imaginario común, que modifica el imaginario sobre su propio paisaje, un paisaje asediado por una amenaza. Más allá de la “segunda naturaleza”, más allá del “paradigma de *satoyama*” que describía Shirane Haruo (2018); más allá de la relación armonía con el universo de Okakura Kakuzo (2005) y la experiencia estética del clima como lo describió Watsuji Tetsuro (2006); ahora la preocupación poética y teórica da un paso más allá: hace del paisaje el dispositivo estético y político para repensar el futuro, para estetizar el desastre la catástrofe, para contribuir a un modo de habitar la Tierra sin la soberbia de su conquista y su control sino observando las huellas del futuro: ese pasado que vertido en el presente modula un futuro. Este aspecto es el que para nosotros singulariza una ficción ecocrítica en la poesía japonesa contemporánea.

Leer atentamente el poema, alerta a las configuraciones materiales que participan de un único modo de existencia donde lo no humano y lo humano no se sobreponen es la verdadera apuesta de una ecocrítica orientada a ejercitarnos en la lectura del entorno que integramos. A tomar conciencia de que ese espacio que habitamos a condición de la inminencia de una naturaleza que se introyecta en la urbanidad ya sea con fuerza de terremoto o como residuo radioactivo. Arai Takako (2021) describió un *topos poético* en la poesía de Suga que se da a partir de la captura y recreación de lo vivido que configura paisajes flotantes sin referencias precisas. Reorientando esta hipótesis creemos que esos paisajes sin referencia sirven menos como expresión de una experiencia poema que como escenificación de un tipo de armonía donde lo viviente coexiste afectándose y transformándose.

Así otro poema de Suga, escrito en conmemoración de los 10 años de Gran Terremoto del Este de Japón, se presenta nuevamente una idea de armonía y de futuro. El poema se titula “Tierra abierta” y comienza con la enunciación de una puesta en marcha hacia “diez años atrás” guiado por dos dingos que emergen de la tierra de arcilla roja y teniendo a mano “solo las páginas necesarias de algunos libros” (Suga, 2022: 209). El poema finaliza con los versos “Vamos a una tierra ahuecada/ por el paso de diez años. / Hacia una tierra abierta. Una tierra despejada de sí.” (Suga, 2022: 210). En ese hueco que han dejado el transcurso de los años inmediatamente toma forma de apertura, una tierra abierta y despejada de lo que era. Ese yermo se figura menos como final que como posibilidad de imaginar un recomienzo. La temporalidad que atraviesa la configuración de estos paisajes imprecisos de referencias flotantes permite imaginar un nuevo relato para esa tierra sobre la que aún no se inscribió nada, solo la transformación y afección de dingos que emergen como nuevas formas de la tierra. El poema incluso enuncia que el paisaje es cambiante en el camino hacia la tierra abierta “Me aventuré en un desierto ondulado, / tras cada cuesta el paisaje cambiaba” (Suga, 2022: 209) y menciona sucesivamente:

mesetas de piedra y cactus, la nieve sobre el delta, bosques y prados como mares verdes. Ese desplazamiento de paisajes, de un bioma a otro, garantizan que la transformación constituye la promesa de lo viviente sobre la Tierra.

Conclusión

Una ficción ecocrítica se constituye como un aparato teórico que permite leer las relaciones entre la materia, la escritura literaria y la ecología mediada por crisis medioambientales propiciadas. A su vez, la noción es deudora de la concepción de ficción teórica, que plantea un modo de lectura que se permite imaginar y ficcionar la teoría como medio la reflexión en torno a los materiales estéticos. Así, se propuso una lectura alternativa de un poema de Suga en torno a la concepción de materia vital y el tiempo, que se modulaba en otros poemas.

Para finalizar debemos apuntar que estas formulaciones conllevan la adopción de una postura dentro del gran campo disciplinar que la noción de ecocrítica alcanza. En este sentido, la ficción ecocrítica que ponemos a funcionar aquí se distancia de una postura ética ambientalista cuyas preocupaciones están centradas en vivir en una tierra activamente sostenibles. Más bien, acordamos con la postura de Jane Bennet, para quien un materialista vital debe “estar más alerta a las capacidades y limitación -al ‘semen’- de los diversos materiales que ellos [yoes humanos] son.” (Bennet, 2022: 240), horizontalizando las relaciones entre lo humano y lo no humano. Prestar atención a las relaciones entre los diversos agentes y su intervención en nuestra vida cotidiana, en nuestros objetos de estudio y en nuestras prácticas culturales conlleva necesariamente la práctica de la ficción. Una hacer de la crítica y una imaginación de la teoría orientada hacia los textos poéticos es necesaria para reflexionar en torno a nuestro modo de existencia a fin de reforzar una relación más eficaz y amable con el planeta.

Bibliografía

- Bennet, J. (2022) *Materia vibrante*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Bisset, E. y Naranjo, I. (2022) *Arqueologías políticas del futuro: de la aceleración al Antropoceno*, *Mediações*, v. 27, n. 1, pp. 1-22.
- Coccia, E. (2021) *Metamorfosis*, Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- Heffes, G. (2013) *Políticas de la destrucción/ poéticas de la preservación: apuntes para una lectura ecocrítica del medio ambiente en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Marshall, I. (2013) *Stalking the gaps: the biopoetics of Haiku*, *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, v. 46, n. 4, pp. 91-107.

- Milone, G; Maccioni, F y Santucci, S. (2021) Imaginar/hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas, Landa, v. 8, n. 1, pp. 311-323.
- Morton, T. (2007) Ecology Without Nature, EEUU, Harvard University Press.
- Morton, T. (2010) The Ecological Thought, EEUU, Harvard University Press.
- Okakura, K. (2005) El libro del té, Barcelona, Kairós.
- Shirane, H. (2018) “Poesía y Naturaleza en Japón” en Paula Hoyos y Ariel Stilerman, El archipiélago, Buenos Aires, Lomo.
- Suga, K. (2016) Agend’ars. Distrito Federal, Mexico, Cuadrivio.
- Suga, K. (2019) Mad Dog Riprap, Tokio. Sayûsha.
- Suga, K. (2022) “Keijirô Suga”, en: Yaxquín Melchy, Mandalas: Poesía japonesa de Shiki a nuestros días, Buenos Aires, También el caracol.
- Watsuji, T. (2006) Antropología del paisaje, Salamanca, Ediciones sígueme.
- Yuki, M. (2017) “Introduction: On Harmony with Nature; Toward Japanese Ecocriticism” en: Hisaaki Wake, Yuki Masami Keijirô Suga, Ecocriticism in Japan, Lanham, Lexington Books.