

Mil años vertidos en el presente: ficciones ecocríticas en la poesía de Suga Keijirô*

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2022

Fecha de aprobación: 15 de diciembre de 2022

Resumen

El presente trabajo aborda la obra poética de Keijirô Suga, 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. Por último, teniendo en cuenta la reflexión teórica se expone una postura ética que se distancia de ciertas posturas ambientalistas.

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

Citar: Jorge, Julia. “Mil años vertidos en el presente: ficciones ecocríticas en la poesía de Suga Keijirô”. *La Palabra*, núm. 44, 2022, e15097
<https://doi.org/10.19053/01218530.n44.2022.15097>

Julia Jorge

IDH-Conicet y Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Integrante de los equipos de investigación “Perspectivas materialistas: un abordaje crítico en escrituras contemporáneas” (SECyT, UNC) y “Materialismos contemporáneos: perspectivas materialistas de la literatura y artes” (PICT, FonCyT). Profesora Adscripta de la cátedra de “Hermenéutica” de la carrera de Letras modernas (FFyH, UNC).
mariajuliajorgeuad@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7375-3060>

*Artículo de investigación enmarcado en el proyecto de investigación: “Haiku: escritura de la materia. Aproximaciones a las poéticas del haiku japonés del siglo XX”.

A Thousand Years Poured into the Present: Ecocritical Fictions in the Poetry of Suga Keijirô

Abstract

This paper approaches the poetic work of a contemporary Japanese poet, Keijirô Suga, from its resonances with the discussions of ecocriticism. It proposes the critical operator of ecocritical fiction that in the gesture of the interpretative reading of the poems and the theoretical reflection allows to identify these resonances. The journey finds temporary spaces configurations around the future, the landscape and the relationship between the human and the non-human. Thus, the article contributes to the field of knowledge of contemporary Japanese poetry and ecocriticism. Finally, contemplating the theoretical reflection, we expose an ethical position distanced from certain environmentalist positions.

Keywords: Keijirô Suga, contemporary japanese poetry, ecocritical fiction, future, landscape.

Mil anos derramados no presente: Ficções Ecócritas na Poesia de Suga Keijirô

Resumo

Este artigo aborda a obra poética de um poeta japonês contemporâneo, Keijirô Suga, a partir das suas ressonâncias com as discussões de ecocriticismo. Propõe o operador crítico da ficção ecocrítica que no gesto da leitura interpretativa dos poemas e da reflexão teórica nos permite identificar estas ressonâncias. A viagem encontra configurações espaço-temporais em torno do futuro e da paisagem e da relação entre o humano e o não-humano. O artigo contribui assim para o campo do conhecimento da poesia contemporânea japonesa e do ecocriticismo. Finalmente, tendo em conta a reflexão teórica, é apresentada uma postura ética que se distancia de certas posições ambientalistas.

Palavras-chave: Keijirô Suga, poesia contemporânea japonesa, ficção ecocrítica, futuro, paisagem.

Introducción

El presente trabajo aborda la obra poética de Keijirô Suga¹ (poeta japonés contemporáneo) a partir de sus resonancias con las discusiones de la agenda científica de las humanidades ambientales. Sostenemos la hipótesis de que en la poesía de dicho autor se presentan modulaciones de la materia² en relación con lo humano, el tiempo y el paisaje que constituyen la imaginación de un porvenir en los poemas. Para demostrar esta hipótesis recurrimos al universo de discusiones de la ecocrítica, ya que esta disciplina permite abordar dichas modulaciones en su singularidad. La ecocrítica cuestiona las escrituras sobre la naturaleza en el marco de los cánones de su estetización y demanda una reflexión conceptual y crítica de la relación entre lo humano y lo no-humano. En este sentido, la pregunta que motiva este trabajo se hace en la línea de dicha disciplina: ¿Cómo la originalidad del poema –la potencia de un idioma, de una escritura, de una literatura que dialoga con su presente y con su historia– presenta modulaciones de la materia en relación con lo humano, su entorno, el tiempo y el paisaje, contribuyendo así a las discusiones de la agenda científica actual?

Esta pregunta permite postular nuestro objetivo: identificar aquellas modulaciones de la materia en la poesía de Keijirô Suga donde se evidencian las relaciones antes mencionadas. Para ello, nuestra metodología de trabajo consiste en la puesta en funcionamiento de un operador crítico que denominamos ficción ecocrítica. Este operador sirve para estudiar la poesía contemporánea japonesa sin privarnos de la imaginación. Se trata de actualizar un universo de discusiones de la ecocrítica (como disciplina emergente y en su deriva japonesa) y hacer ciertas precisiones teóricas que, junto con la lectura interpretativa de los poemas, traen a escena reconfiguraciones específicas de la relación entre lo humano y lo no humano, el tiempo y el paisaje en diálogo con el contexto de producción específico de la obra del autor.

Además de ofrecer una lectura singular del poema, el operador crítico de la ficción ecocrítica, en su hacer teórico-crítico orientado hacia los textos poéticos, abre la reflexión ética en torno a nuestro modo de existencia sobre la tierra y propone una relación más atenta y eficaz con el entorno y lo no humano. En este sentido, el trabajo pretende contribuir al campo de conocimientos de la literatura japonesa y la ecocrítica en general, y a los estudios en torno a la poesía de Keijirô Suga y del ecocriticismo japonés en particular, perfilando una postura ética dentro de este campo.

¹ Keijirô Suga nació en Ehime en 1958. Profesor de la universidad de Meiji, poeta, pensador, crítico literario y traductor de literatura y teoría literaria del español, inglés y francés al japonés. Ha traducido a Édouard Glissant, Maryse Condé, Le Clézio, Francisco Varela, Jamaica Kincaid y Aimee Bender, entre otros. En 2011 fue galardonado con uno de los premios literarios más importantes de Japón: el Premio de Literatura Yomiuri por su libro de crítica *Viajes transversales (Shansen no tabi)*. Con respecto a su participación en los circuitos literarios en torno al desastre de Fukushima se destaca la compilación realizada junto con Nosaki Kan, *Rôkosu no hôno ga sasayaku kotoba (Palabras susurradas por las llamas de las velas)* (2011). La compilación reúne textos leídos en las vigilias poéticas a la luz de las velas realizadas en todo Japón para representar la atmósfera posdesastre que significó el apagón total por varios días en las zonas afectadas.

² Cuando en este trabajo utilizamos el término modulación nos referimos a ciertos estados de la materia o configuraciones materiales que resultan de diferentes modos de afectación de la materia que dentro de un ensamblaje material que, según Jane Bennett, puede: “mod(o)ificar y ser modificado por otros modos” (72). Esta primera aproximación cobrará sentido a lo largo del desarrollo del trabajo.

Ficción ecocrítica

El operador crítico de la ficción ecocrítica es deudor del operador de la ficción teórica, reconstruida y reelaborada por Gabriela Milone, Silvana Santucci y Franca Maccioni. Con el rastreo del uso de la noción en diferentes textos de teóricos literarios europeos como latinoamericanos, las autoras reconocen un problema común: el agotamiento de las teorías, las discusiones sobre el fin del sentido y la insuficiencia de la descripción y constatación de hipótesis teóricas en su mera aplicación a los textos. El contexto de estas afirmaciones es el de la emergencia de los nuevos *turn* o giros, a saber: el giro materialista, el giro afectivo y el giro ético. Estos giros se produjeron ante la incomodidad causada por la permanencia del giro lingüístico y las filosofías constructivistas del siglo XX que promovieron perspectivas de estudio de aplicación de categorías teóricas a los textos o de construcción de sentidos limitada al texto y contexto en la lectura de los discursos en general. Los nuevos giros promovieron la emergencia de teorías y literaturas que cuestionan el carácter antropocénico de definición de las categorías y la flexibilización de los límites de las ciencias humanas en general. Así, por ejemplo, el giro materialista busca abrir una conversación entre los territorios de las ciencias y las humanidades a partir de nuevas formas de abordar el lenguaje, la realidad, la vida, la materia escapando a las dicotomías instaladas, naturaleza/cultura, animal/humano, humano/no-humano como patrones de las ciencias y filosofías del siglo pasado.

Motivada por estas discusiones, la ficción teórica reconoce la imaginación y la ficción “[...] como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían en adelante el hacer teórico en general, y el particular, el hacer crítico contemporáneo” (Milone, Maccioni y Santucci 16). En este sentido, el hacer crítico de la ficción permite poner en cuestión “las representaciones de la/s lengua/s, la/s escritura/s, la/s temporalidad/s, la/s historia/s, lo común en el cambio de siglo” (Milone, Maccioni y Santucci 16). Etimológicamente, ficción y figura comparten el término *figere*, cuya raíz *fig* alude al gesto de figurar e inventar en un mismo método en cuanto camino de lectura y reflexión. Retomando las propuestas de Gabriela Milone y Raúl Rodríguez Freire, las autoras argumentan:

Insistimos en la necesidad de imaginar caminos, métodos, gestos donde no se resigna la potencia de la *ficción*, vale decir: en este término donde *figura* y *ficción* comparten la raíz *fig* que indicaría las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma, derivado de *figere* que es modelar pero también inventar, fingir, ficción (Milone, Maccioni y Santucci 18).

Así, las autoras conceptualizan el gesto constitutivo de este modo de imaginar/hacer. En términos de la ficción, la modelación de la materia persigue un deseo que 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, Maccioni y Santucci 20). Se trata de 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 sino que avanza a través de insistencias comunes en la poesía, teoría y crítica.

En el orden teórico y crítico ingresan los problemas y los conceptos de la ecocrítica. En el caso de Japón, la emergencia de la ecocrítica como disciplina debate con las ideas arraigadas en la cultura animista japonesa ligadas estrechamente con el sintoísmo. Aunque la relevancia del sintoísmo en la cultura y la política japonesa fue variada durante todas las eras, cuanto religión se le consideró como nativa del pueblo japonés, en tanto que coincidía con una cosmovisión de fuerte impronta animista. Es decir, todos los seres de la naturaleza estaban provistos de un *kami* (dios). Por ello, las montañas, los ríos, los bosques... son honrados como morada de los *kami* o “dioses” y cualquier objeto puede animarse en tanto que esté encarnado por algún espíritu o ánimo que lo vitalice. Asumiendo esta cosmovisión, el sintoísmo promovió prácticas rituales orientadas a garantizar la armonía del hombre con la naturaleza y sus dioses. Vale decir que, el sintoísmo es una de las principales religiones en Japón e históricamente se vio ligado a la constitución del estado nacional. Desde la era Tokugawa, la ideología del *kokutai* (espíritu nacional y forma de estado del país de los Dioses) apañada por el *kokugaku* (estudios nacional) promovieron la visión del emperador como descendiente de los dioses y cabeza de la familia Nacional. Sin embargo, la emergencia de la ecocrítica en Japón discute principalmente con el aspecto cultural e ideológico del sintoísmo, que “anima una fuerte religiosidad en el corazón japonés, de contenido ciertamente ambiguo, pero de intensidad muy real” (Lanzaco Salafranca 98). El sintoísmo como definitorio de la identidad japonesa es aprovechado para exportar a nivel internacional una visión del pueblo japonés en armonía con la naturaleza. Sin embargo, según Yuki esta visión es ambigua cuando se trata de las políticas en torno a la diversidad ambiental.

En este sentido, la concepción de que en Japón el hombre está en armonía con la naturaleza merece ser cuestionada y la ecocrítica hizo de ello su bandera. Esta disciplina actualiza dicha definición en el marco de la discusión global de las humanidades ambientales. La potencia de la ecocrítica en Japón reside en la deconstrucción del concepto de armonía, que arraigado fuertemente en la cultura animista, ha sido la faceta japonesa más exportada por la cultura nipona desde la posguerra y reproducida sin problemas en el extranjero. Una de las referentes en este tema es Masami Yuki, quien en su introducción a *Ecocrítica en Japón* (2017)³ se pregunta “¿Qué define la ecocrítica desarrollada en Japón?” (1), entendiendo por ecocrítica la exploración de la relación entre humanos, su entorno y su representación en la literatura, la cultura y el arte japonés. Yuki identifica en la actualidad de los estudios ecocríticos japoneses que la definición de armonía avanza por dos lugares. Por un lado, como una idea cultural e ideológica, en tanto que esta relación armoniosa de humanos y naturaleza tiene poco contenido ecológico y, por otro, presentada como una visión alternativa con una fuerte impronta ecológica. Al revisar distintos estudios, principalmente de autores americanos, Yuki reconoce que la noción de armonía fue entendida como una construcción cultural del animismo japonés, pero que fue perpetuada por los estudios europeos que frecuentemente contradecían la realidad social de la modernidad japonesa y no promovían

³ Todas las citas de este libro son de traducción propia.

un ambientalismo o conciencia ambiental. 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 anglosajona del concepto de *biodiversity*. *Kyôsei*⁴ (lit. simbiosis, convivencia) se vuelve el término japonés utilizado para nombrar las implicaciones ecológicas del balance entre economía, sociedad y ambiente para futuras generaciones. El pueblo japonés caracterizado por una sensibilidad ante los cambios de estación y conocedor de las adversidades de la naturaleza concibe “[...]la biodiversidad una fuente de enriquecimientos del espíritu y los corazones de los japoneses” (Yuki 8). Para Yuki, 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 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 (10).

En *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación*, Gisella Heffes esboza el diálogo internacional que la ecocrítica convoca para perfilar algunas de sus nociones y observar su funcionamiento en la literatura latinoamericana y, especialmente, en la argentina. En su recorrido presenta los aspectos fundantes de esta teoría que emerge principalmente en Estados Unidos e Inglaterra. Los puntos comunes de las distintas perspectivas⁵ 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 literario⁶. 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 y como constructo lingüístico que niega su realidad objetiva. 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 la 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, que a su vez registra los contactos comunes entre acontecimientos de alto impacto medioambiental como, por ejemplo, el triple desas-

⁴ Comparando los folletos de 1996, 2002, 2010 y 2012, identifica que el término *kyôsei* conceptualiza la relación de los humanos con la naturaleza. Yuki llama la atención sobre la mutación de la concepción de *kyôsei* 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.

⁵ Por ejemplo, el activismo ambientalista —especialmente el movimiento de *deep ecology* y de los *green studies*—, el ecofeminismo, la ecología social, la ecología marxista.

⁶ Como la ecología humana, la geografía humana y la antropología cultural.

tre del 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 a los estudios de la literatura más allá de las fronteras nacionales o los desastres circunscriptos a un territorio. La ficción ecocrítica permite 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 es posible en tanto, *Ficciónar es* 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 et al. 28). Entonces, en y desde las materialidades estéticas se trata de registrar las figuraciones de la materia, sus insistencias e imaginar, como en el caso de la poesía 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 ambiente⁷.

La ficción ecocrítica como operador crítico pone en escena el diálogo entre la interpretación poética y la teoría. Se trata de un gesto para figurar nuevos modos de existencia, configuraciones de la materia del tiempo y el espacio. En este sentido, este trabajo permite recurrir a otros desarrollos teóricos para potenciar el funcionamiento de su operador crítico. Para reflexionar en torno a la noción de armonía y como se escenifica en la poesía de Suga recurrimos a la perspectiva del materialismo vibrante de Jane Bennett. Pero también, para pensar la reconfiguración temporal como espacial de los poemas en términos de un futuro que no permanece del todo incierto, sino que se anticipa a través de huellas en el presente configurando la ficción ecocrítica recurre a lo que Emmanuel Bisset e Isabel Naranjo 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 bien como propone Emanuele Coccia, una pura fuerza de *metamorfosis*, esto es una interioridad anárquica de lo viviente que en su pluralidad de formas y en las conexiones permite que estas pasen de unas a las otras.

El río de los mil años

Las producciones literarias en torno al 3/11 y las investigaciones teórico críticas al respecto han recibido el nombre tentativo “literatura del 3/11” y contempla autores japoneses e internacionales dado el impacto global del desastre. Entre las investigaciones más significativas de los últimos años se registran *Fukushima Fiction* de Rachel DiNitto, quien retoma la diversidad de géneros, voces y estilos de distintas narrativas y *The Earth Writes: The Great Earthquake and the Novel in Post-3/11* de Koichi Haga, quien desde una visión ecocrítica aborda las narrativas post-3/11. Particularmente, las investigaciones japonesas abordan la

⁷ En este punto reside la principal diferencia con la noción de eco-poéticas. En términos de Ian Marshall, las eco-poéticas expresan y refuerzan los “Tratos adaptativos de la mente humana” (s/n). Se trata de aquellas operaciones que surgen en la literatura para estimular la 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.

visión de los afectados por el desastre nuclear. Por ejemplo, Tamaki Mihic en *Re-imagining Fukushima*, señala que muchas de ellas dan cuenta de la renovación de las posturas japonesas ante la energía nuclear y el cuestionamiento del discurso oficial que difundió el decir de los expertos en energía nuclear que “carecían de imaginación para prever y prepararse para grandes catástrofes” describieron el suceso como “*sôtegai* (indeseable y más allá de la imaginación)”⁸ (Mihic 4). Según Mihic, ante este discurso, gran parte de la literatura post-Fukushima intentó superar la falta de imaginación de los expertos proponiendo una variedad de visiones sobre el futuro de Japón y sobre los modos de salir adelante después del hecho.

La poesía será el campo más propenso a imaginar ese futuro ausente tras el desastre. La investigación de Jeffrey Angles está dedicada a la poesía que se creó inmediatamente posterior al desastre, donde se puede suscribir la producción poética de Keijiro Suga. Apenas unos días después del 3/11, en “These Things Here and Now: Poetry in the Wake of 3/11”, Angles señala que en los periódicos japoneses aparecen pequeñas columnas poéticas que cobran preeminencia con el paso de las semanas. Además, explica que el sismo del 3/11 también significó un sismo en la cultura jerárquica del mundo poético y literario. Autores jóvenes o de relativa marginalidad cobran relevancia y transforman el modo de entender quién y qué es relevante en la literatura y las artes. Todas las voces poéticas pueden dar testimonio de lo acontecido y, además, como disputar el futuro posible para el pueblo japonés.

Si bien, Keijirô Suga no fue una voz joven ni emergente, supo atestiguar las consecuencias del desastre como imaginar un futuro posible. Aunque nos debamos a un solo poeta, no dejamos de encontrar resonancias con las voces de otros poetas coetáneos como Ryuichi Wagô, Takako Arai y Arima Akito, quienes expresan preocupaciones estéticas y críticas que dialogan con las de aquel, en tanto comprometieron su labor literaria con el acontecimiento de 2011. En esta ocasión, abriremos la reflexión en torno a la ficción ecocrítica con un poema de Keijirô Suga titulado “El río de los mil años” y traeremos a la escena otros textos poéticos del autor en cuanto que sirvan para profundizar algunos aspectos del desarrollo. El poema que escogemos integra la antología *Mandalas. Poesía japonesa de Shiki a nuestros días* y está acompañado por las traducciones de una serie de haikus del libro *Mad Dog Riprap* y el poema “Tierra abierta” en memoria de los diez años del Gran Terremoto del Este de Japón del 11 de marzo de 2011 (también conocido como 3/11). Por ciertas referencias, el poema “El río de los mil años” es inevitable leerlo en clave de la devastación ocasionada por uno de los desastres naturales y humanos con más repercusión de las últimas décadas. El poema revela una dimensión en torno a la temporalidad y a los modos de coexistencia entre lo humano y lo no humano que abordaremos a lo largo de este trabajo. Seguidamente el poema:

Cien niños murieron.
Ya llevan diez años muertos.
En total, este mundo ha perdido

⁸ La traducción es nuestra.

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? (*Mandalas* 207).⁹

Vale hacer una primera interpretación. El poema comienza articulando una lógica predilecta por Suga, la de la multiplicación. Esta lógica aparece en la versificación del poemario *Agend' Ars* donde el poeta se propone escribir 4 series de poemas con poemas de 16 versos que constituyan los 64 poemas del libro. Ahora bien, en el poema citado 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 una correspondencia con el crecimiento que se diagnostica al final. Los años de vida pasados 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 no sugiere que el ciclo de la naturaleza borró las huellas de esas vidas perdidas, sino que, al contrario, esas muertes se vuelven latencia, es decir, virtualidad de ese crecimiento. Las vidas y los futuros perdidos de aquellos niños muertos se volvieron 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 ôkiku natta ne*. La traducción no puede destacar un gesto importante del poema, en japonés el término *minna* refiere a “totalidad de cosas o personas” o simplemente a un “todos” refiriéndose a un grupo humano. De esta manera, al final, el poema hace alusión a esas vidas ante las cuales vacila con las dos últimas palabras que rematan el poema: *natta ne*. Esta expresión característica de la lengua japonesa interpela al lector en búsqueda de la confirmación de lo dicho pero sin exigir una respuesta. En la mundanidad de la expresión 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 del río.

⁹ En japonés: “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” (*Mandalas* 206). En su transliteración fonética en alfabeto romano: “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 ôkiku natta ne”. La transliteración ha sido realizada por nosotros.

En otros poemas de Suga aparece esta misma latencia. Por ejemplo, en el haiku: “Kīlauea, en tus bordes de agua asedia la muerte.”¹⁰ (*Mandalas* 199). La coincidencia fonética del nombre en hawaiano del volcán (*kilauea*) con la expresión en inglés (*kill away*) señala la muerte que asedia en las capas basálticas superpuestas formadas por las sucesivas erupciones del volcán desde hace 300.000 años. El borde de agua se forma desde las primeras capas submarinas hasta la superficie, entre las capas superpuestas se encuentran las ruinas de cada erupción. Es importante hacer el 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 hace pensar en la *vibrancia* de la materia. Esto es, la vitalidad producida por el ensamblaje material del paisaje que presenta el haiku: el volcán, los restos enterrados bajo las capas basálticas, la muerte en latencia sobre los que se erige la vida del volcán, la amenaza inminente que significa un volcán activo y la memoria de cada erupción, inscrita en cada capa, constituye la historiografía material del volcán. Todos estos actantes: la historia, las capas y los restos constituyen un ensamblaje de materia vibrante como lo denomina la filósofa norteamericana Jane Bennett. 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. Se podría objetar la inutilidad de un relato imaginado tras la lectura de una frase corta como el haiku citado. Sostenemos que ese saber imaginado conducirá a un compromiso menos soberbio con lo no humano. Si consideramos la materialidad del volcán como materia pasiva e inerte solo alimentamos las “[...]fantasías nuestras de conquista y consumo que están destruyendo la Tierra.” (Bennett 12). Nuestra lectura elabora la ficción que determina la vitalidad de la materia (entendida según lo que Jane Bennett denomina *vibrancia*, como la capacidad de las cosas de obstaculizar los designios humanos y seguir sus propias trayectorias) y contribuye a una ética que, como explicita Bennett, promueve: “[...] formas de cultura humana más ecológicas y encuentros más amables entre las materialidades de las personas y las materialidades de las cosas” (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. La propuesta en torno al *materialismo vibrante* implica 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 como una fuerza que se manifiesta en la potencia de la materia, en afectar y ser afectada dentro de un ensamblaje material. Esta cualidad de la materia define su capacidad de agencia. En su tendencia a aglomerarse y agruparse en conjuntos heterogéneos, la materia constituye un ensamblaje definido por tres cualidades de la agencia distributiva. La primera es la eficacia como capacidad creativa de la materia en hacer aparecer algo nuevo. La segunda es la trayectoria entendida en términos de dirección o movimiento imprevisible y sin intencionalidad. Esta cualidad entiende que 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” (Bennett 86). La tercera cualidad es

¹⁰ En japonés: `キラウエア喫水線の` kill away (Suga 198). En su transliteración fonética en alfabeto romano: “kilauea kissuisen no kill away” (Mandalas 198)

la causalidad emergente y fractal, ya que la agencia no está necesariamente dirigida hacia un efecto (en tanto la causalidad eficaz busca involucrar a los actantes de un proceso), sino que se enfoca en el ensamblaje como un actante más con distintos grados de agencialidad.

Teniendo en cuenta estas cualidades volvamos a leer el poema citado. El río de los mil años gana su atributo en tanto que articula en un mismo ciclo la 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 y el porvenir de las golondrinas. El poema presenta un ciclo que recobra 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 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. En el verso final del poema y en su título se enfatiza por omisión a aquellos años arrebatados que ponen en suspenso esa vida que no retorna. El crecimiento del agua, del color del cielo y 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 mutaron 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 vibrante actuando en el ensamblaje del ciclo.

La piel de la Tierra

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 coexistencia de los seres anticipa un futuro a través de los mil años vertidos en el río. Podemos reinterpretar el concepto de armonía como la “coexistencia de todos los seres vivientes” (Yuki 10) en relación con lo que Emanuele Coccia 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 de manera simultánea y sucesiva y el aliento que permite que estas formas se conecten entre sí, que pasen una en la otra (12).

Como mencionamos anteriormente, el ensamblaje material inscribe en el caudal del río la totalidad de mil años perdidos como ganancias. 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 los humanos ahora conectada con el orden natural del río.

En ese pasaje 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 la 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 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, para arrastrar los mil años, la fuerza del río 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, puesto que, con la pregunta final, el poeta nos deja saber que esa muerte todavía latente no queda olvidada. Incluso la reconfiguración temporal interviene en la composición verbal: esos mil años que faltan se vuelven el nombre de aquel río. Así, el título del poema pone en juego este sentido bajo al que se inscribe todo el relato. El río sufre lo que Coccia denomina como “enfermedad de eternidad”, en tanto que obliga a todo lo viviente relacionado con él a transformarse y disponerse 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 expone un discurso crítico en torno a la vida perdida en la catástrofe y la recuperación en la escena o paisaje del poema. Porque si hay algo que está en un orden virtual es la alusión oblicua al 11 de marzo que inferimos gracias a la referencia de “han pasado diez años”. Antes que exponer un carácter monumental o memorial, la ficción ecocrítica, que emerge en el poema y que enunciamos, nos deja reflexionar en torno al desastre bajo la luz de una perspectiva que la resignifique positivamente. De este modo, este acontecimiento desafortunado se vuelve en un agente de desorganización en la medida que permite otras configuraciones materiales. Parafraseando a Masami Yuki: aquella armonía con la naturaleza, ahora entendida en términos de coexistencia de los seres, tomó un carácter singular para el pueblo japonés en tanto apreciadores del cambio estacional y sensibles ante el poder de la naturaleza. Pero, en la actualidad, un pueblo que continuamente habita la radioactividad, el incendio, el terremoto y el tsunami necesariamente debe, en nuestra opinión, transformar su discurso cultural a fin de generar conciencia ecológica más allá de su sensibilidad al cambio de estación. Se trata de una conciencia que conjuga esa sensibilidad y experiencia estética del clima con la conciencia ecológica ante la contaminación, el cambio climático y las catástrofes que acechan el archipiélago. Se trata de una conciencia, en tanto que conjunto de saberes presentes en el imaginario común, que modifica el imaginario sobre un paisaje asediado por una amenaza. Más allá de la segunda naturaleza como artificio literario que describía Haruo Shirane¹¹; de la relación armonía con el universo en

¹¹ Haruo Shirane en “Poesía y naturaleza” describe los paradigmas de representación de la naturaleza en Japón que enfatizaban menos en lo que la naturaleza era que en lo que debía ser. Uno de ellos fue propio de la aristocracia de Heian y otro conocido como el paradigma de *satoyama* (pueblo al pie de la montaña).

la ceremonia del té¹² o la experiencia estética del clima¹³; ahora la preocupación poética y teórica da un paso más allá. Esta hace del paisaje el dispositivo estético y político para repensar el futuro, para estetizar el desastre y contribuir a la imaginación de 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.

Un final abierto para la Tierra

Leer atentamente el poema atendiendo a las configuraciones materiales es la apuesta de una ecocrítica orientada a ejercitarnos en la lectura de los modos de relación entre lo humano y lo no humano. Esto es tomar conciencia del espacio habitable a condición de la inminencia de una naturaleza que se introduce en la urbanidad, ya sea con fuerza de terremoto o como residuo radiactivo. Takako Arai describió un *topos* poético en la poesía de Suga que se da a partir de la captura y recreación de lo vivido y que configura paisajes flotantes sin referencias precisas. Para la autora, Suga “Ha creado un singular “topos poético” a través del corpus de poemas. [...] Los poemas impiden la identificación de lugares existentes y comprensibles, así nos dejan flotando en algún lugar del espacio”. (Arai 56)¹⁴. Reorientando esta hipótesis creemos que esos paisajes sin referencia sirven más como escenificación de un tipo de armonía, donde lo viviente coexiste afectando y transformándose, que como expresión de una experiencia vivida en los poemas.

Así, otro poema de Suga, escrito en conmemoración de los diez años del Gran Terremoto del Este de Japón, presenta nuevamente otra idea de armonía con la emergencia de una reconfiguración temporal y un paisaje singular. El poema se titula “Tierra abierta” y reúne tres escenas:

No me llevé nada conmigo.
Solo arranqué las páginas necesarias de algunos libros.
Me aventuré en un desierto ondulado,
tras cada cuesta el paisaje cambiaba.
Más allá de las mesetas de piedra y cactus
la nieve cubre la amplitud del delta.
Más allá del bosque de cedros del Himalaya
hay prados inmensos como mares verdes.
Cuando llegué a un camino de arcilla roja
“¿Por dónde se va la costa?” pregunté a un dingo.
“¿Ves aquel peñasco lejano? Detrás está el mar”.
Emprendí el camino y dingo me siguió.

¹² En *El libro del té*, Kakuzo Okakura evidencia en el *cha no yu* “ceremonia del té” la síntesis que define al resto de las artes japonesas influenciadas por el taoísmo y el budismo zen en tanto *dō* “camino” de aprendizaje interior para entrar en armonía con el universo.

¹³ En pocas palabras, Tetsuro Watsuji en *Antropología del paisaje* propone el concepto de *fudōsei* “modo de existencia de la naturaleza humana” para explicar cómo la experiencia del clima y el paisaje, en el caso de Japón del monzón e insularidad, definen una ontología y una ética que atraviesa la comunidad japonesa.

¹⁴ La traducción es nuestra.

“Yo también iré, quiero ver lo que hay”, dijo.
 De su sombra en la tierra roja
 emergió una nueva forma en blanco y negro.
 Ahora son dos dingos los que me siguen.
 Nos alejamos hacia una costa devastada
 por un sol en miniatura hace diez años.
 Vamos a una tierra ahuecada
 por el paso de diez años.
 Hacia una tierra abierta.
 Una tierra despejada de sí (*Mandalas* 209-211).¹⁵

En japonés y en la traducción se conservan los saltos de línea que funcionan como las pausas del poema y que separan las tres escenas. En la primera, la puesta en marcha del poeta, apenas equipado con las páginas de unos libros, avanza sobre un desierto cuya ondulación guía la mutación de un paisaje a otro. La ondulación deviene como mutación en continuidad: se pasa de un territorio a otro sin que se contradigan: mesetas de piedra y cactus, la nieve sobre el delta, bosques y prados como mares verdes. Ese desplazamiento permite la emergencia del paisaje cambiante a condición del destierro. Un destierro que en tanto es auto-destinado implica la desapropiación de sí: el poeta se lleva solo las páginas imprescindibles y nada más. Aventurado y sin mapas, guiado tal vez por los fragmentos de esas páginas, el paisaje cambia cuesta tras cuesta para este poeta que se ha despejado de sí. En ese destierro, entonces, surge la segunda escena del poema. Dejado atrás para que el paisaje emerja, el proceso estético y el gesto crítico coinciden en la validación de una nueva dimensión. Lo que era mudo ahora habla: un dingo es la guía hacia la costa para el poeta y un segundo hecho de sombras en blanco y negro los acompaña. Los dingos son ahora los guías sobre la tierra. Y no es casual que en este poema, que propone la excursión hacia una costa devastada, sean dos perros los que escolten al poeta. Los perros son testigos de una tierra que se ha vuelto extraña, irreconocible

¹⁵ En japonés: ぼくは何ももたずに出発した/本は必要なページだけ破りにとっていった/なだらかに波打つ荒野から/ひとつの稜線を越えるたび/風景ががらりと変わる/岩とサボテンの高原の彼方に/雪が降りしきるデルタ地帯がひろがる/ヒマラヤシーダーの森のむこうに/緑の海のような草原がある//それから赤土の道路に出た/「海岸はどこ?」とディンゴに訊いた/「あの遠い岩山が見えるだろう、あのもっと先だよ」/ぼくが歩きだすとディンゴがついてきた/「私も一緒に行くわ、何かあるか見たいから/赤土のディンゴの影に白黒の体が生じて/二匹になったかれらがついてくる//これから遠くまでゆくのだ/10年前、ミニチュアの太陽が爆発した海岸まで/10年の時を経た、からっぽの土地まで歩いてゆこう/Open groundへ/ひらけた土地へ (*Mandalas* 210). En su transliteración fonética a alfabeto romano: boku wa nani mo motazu ni shuppatsu shita/ hon wa hitsuyōna pe-ji dake yaburitotteitta/ nadaraka ni namiutsu arano kara/ hitotsu no ryōsen o koeru tabi fūkei ga garari to kawaru/ iwa to saboten no kōgen no kanata ni/ setsu ga furishikuru deruta chitai ga hirogaru/ himarayashi-da- no mori nomu kō ni/ midori no umi no yōna sōgen ga aru// sore kara akatsuchi no dōro ni deta/ “kaigan wa dotchi?” to dHINGO ni kiita/ “ano tōi iwayama ga mieru darou, ano motto saki da yo”/ boku ga arukidasu to dHINGO ga tsuitekita/ “watashi mo issho ni iku wa, nani ga aru ka mitai kara” /akatsuchi no dHINGO no kage ni shirokuro no karada ga shōjite/ ni hiki ni natta karera ga tsuitekuru// korekara tōku made yuku no da/ ichi zero nen mae, minichua no taiyō ga bakuhatsushita kaigan made/ ichi zero nen no toki o heta, karappo no tochi made aruiteyukou/ Open ground e/ hiraketa tochi e”.

e incognoscible. En esa tierra devastada los canes son los únicos capaces de sobrevivir¹⁶. En este sentido, los perros aparecen como agentes que revierten las relaciones entre lo humano y lo no humano. Dada esa reorganización de los agentes, en la tercera escena del poema aparece como último destino una costa devastada, una tierra abierta y despejada de sí. Estas tres atribuciones no se acotan a la descripción negativa de una tierra destrozada y abandonada. Esa tierra abierta permite la reconfiguración de la temporalidad y con ello una premisa sobre el futuro. La aventura no tiene vuelta atrás, el verbo “vamos” corresponde a la traducción de la expresión verbal *yuku no da* que significa que ese dirigirse ya está completado. Los versos siguientes lo confirman con la doble mención de que esos diez años ya han pasado, primero con la expresión *jū nen mae* (diez años antes) y luego con *jū nen no toki o heta* (diez años transcurridos). Esa empresa sin retorno posible se proyecta hacia el final del poema como anticipación de futuro: “Hacia una tierra abierta. / “una tierra despejada de sí.” (*Mandalas* 211) Si no hay nada que defina la tierra, si la tierra se ha despejado de sí misma, entonces ¿cuál es la tierra porvenir? Con los últimos versos, el poema de Suga duplica la apuesta del indistinto paisaje del principio: no hay más que materia, una marejada de materia en una tierra despejada. Sin ser apresada por ninguna forma, una tierra abierta deviene el paisaje como afuera y convoca un destierro íntimo. Esa abertura se suscita como una abertura de toda capacidad del yo para apresar con sus formas conocidas el paisaje. ¿Qué relato de mundo será posible en aquella tierra abierta y despejada de sí? Posiblemente será el relato de la vida como fuerza de transformación imprevisible. La costa 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 ha inscripto nada, solo la transformación y afección de dingos que emergen como nuevas formas que establecen una relación con lo humano para dirigirse en conjunto hacia un final abierto para la Tierra.

Conclusión

Una ficción ecocrítica se constituye como un operador crítico teórico que permite leer las relaciones entre la materia, la escritura literaria y la ecología mediada por crisis medioambientales. A su vez, la noción es deudora de la concepción de ficción teórica, que plantea un modo de lectura que permite imaginar y *ficcionar* la teoría como medio de reflexión en torno a los materiales estéticos. Así, se propuso una lectura alternativa de algunos poemas de Keijirō Suga a partir de la noción de materia vibrante que exponen la relación singular entre lo humano y lo no humano, el paisaje y el tiempo. De este modo, nuestra lectura evidencia nuestra hipótesis y cumple con el objetivo de identificar las insistencias en la poesía de Suga en resonancia con ciertas nociones del campo de la ecocrítica. En este sentido, también el trabajo contribuye al campo de conocimientos de la poesía japonesa contemporánea y a los estudios ecocríticos sobre poesía japonesa, especialmente aquella que se creó en torno al 3/11.

¹⁶ Mark Alizart comienza su reflexión sobre los perros con la hipótesis de que: “Un día, los perros reinarán sobre la tierra”. Reconoce tres cualidades de los perros para fundamentarla: su resistencia, su supervivencia en medio de restos y basura y su animalidad (esto es, su brutalidad salvaje) atenuada por su obediencia y mutismo ante los amos.

Para finalizar, debemos apuntar que estas formulaciones conllevan la adopción de una postura dentro del gran campo disciplinar que la noción de ecocrítica alcanza. De esta forma, la ficción ecocrítica que ponemos a funcionar aquí se distancia de una postura ética ambientalista cuyas preocupaciones están centradas en vivir en la tierra de una manera activamente sostenible sin considerar a lo no humano como interlocutores legítimos que, como señala Bennett, “ya han sido designados como un medioambiente pasivo, o tal vez como un contexto recalcitrante para la acción humana” (240). De acuerdo con Bennett, un materialista vital debe “estar más alerta a las capacidades y limitaciones –al ‘semen’– de los diversos materiales que ellos [yoes humanos] son” (Bennett 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. Un hacer de la crítica 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.

Referencias

- Alizart, Mark. *Perros*. Buenos Aires, La Cebra, 2019. Impreso.
- Angles, Jeffrey. “These Things Here and Now: Poetry in the Wake of 3/11”. *When the Tsunami Came to Shore*, editado por Roy Satrre. Brill, 2014, pp. 113–138. Web. 10 de octubre de 2022. https://doi.org/10.1163/9789004268319_007
- Arai, Takako. “On the wisdom of earth, water, fire and on border crossing: reading Keijirô Suga’s Agend’Ars poetry collection”. *Wild Lines and Poetic Travels*, editado por Douglas Slaymaker, Lexington Books, 2021, pp. 55-70. Impreso.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante*. Buenos Aires, Caja Negra, 2022. Impreso.
- Bisset, Emanuel e Isabel Naranjo. “Arqueologías políticas del futuro: de la aceleración al Antropoceno”. *Mediações*, vol. 27, núm. 1, 2022, pp. 1-22. Web. 10 de octubre de 2022. <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2022v27n1e45645>
- Coccia, Emanuele. *Metamorfosis*. Buenos Aires, Cactus, 2021. Impreso.
- DiNitto, Rachel. *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan’s Triple Disaster*. Honolulu, University of Hawai’i Press, 2019. Web. 10 de octubre de 2022. <https://doi.org/10.1515/9780824879457>
- Haga, Koichi. *The Earth Writes: The Great Earthquake and the Novel in Post-3/11 Japan*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2019. Impreso.

- Heffes, Gisella. *Políticas de la destrucción/ poéticas de la preservación: apuntes para una lectura eco-crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2013. Impreso.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Cultura japonesa: pensamiento y religión*. Gijón, Satori, 2020. Impreso.
- Marshall, Ian. "Stalking the gaps: the biopoetics of Haiku". *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 46, núm. 4, 2013, pp. 91-107. Web. 10 de octubre de 2022. <https://doi.org/10.1353/mos.2013.0037>
- Mihic, Tamaki. *Re-imagining Japan after Fukushima*. Canberra, ANU Press, 2020. Web. 10 de octubre de 2022. <https://doi.org/10.22459/RJF.2020>
- Milone, Gabriela, Franca Maccioni y Silvana Santucci. *Imaginar/hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba, Colecciones del CIFYH, 2021. E-book. Web. 10 de octubre de 2022. <https://fyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/09/e-book-imaginar-hacer-1.pdf>
- Okakura, Kakuzô. *El libro del té*. Barcelona, Kairós, 2005. Impreso.
- Shirane, Haruo. "Poesía y Naturaleza en Japón". *El archipiélago*, editado por Paula Hoyos y Ariel Stilerman. Lomo, 2018, pp. 21-45. Impreso.
- Suga, Keijirô. *Agend'ars*. Ciudad de México, Cuadrivio, 2016. Impreso.
- . *Mad Dog Riprap*. Tokio, Sayûsha, 2019. Impreso.
- . "Keijirô Suga". Traducido por Julia Jorge. *Mandalas: Poesía japonesa de Shiki a nuestros días*, editado por Yaxquín Melchy. También El Caracol, 2022, pp. 180-211. Impreso.
- Watsuji, Tetsuro. (2006) *Antropología del paisaje*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006. Impreso.
- Yuki, Masami. "Introduction: On Harmony with Nature; Toward Japanese Ecocriticism". *Ecocriticism in Japan*, editado por Hisaaki Wake, Yuki Masami y Keijirô Suga. Lexington Books, 2017, pp. 1-19. Impreso.