

Keijirō Suga y la Tierra Abierta postnuclear

Julia Jorge
Universidad Nacional de Córdoba

El presente artículo muestra y examina la poética de Keijirō Suga desde un entramado de nociones: lo contemporáneo [Agamben, 2011], el paisaje [Andermann, 2018] y el fin del mundo [Danowski y Viveiros de Castro, 2019]. Esta trama conceptual

Resumen

relaciona la temporalidad propia de lo contemporáneo con la espacialidad definida por el paisaje (y los

Palabras clave
Keijirō Suga
Paisaje
Fin del mundo
Poesía japonesa contemporánea

agentes que participan en él) como determinantes de una mirada sobre una idea de fin del mundo y/o futuros posibles. Se puntualiza un poema específico de Suga que conmemora el Gran Terremoto del Este de Japón, destacando su capacidad para reinventar paisajes y explorar futuros posibles. Así, el artículo presenta una reflexión sobre las crisis civilizacional y ambiental con la poética de Suga.

This article introduces and examines the poetics of Keijirō Suga through an interweaving of the notions of the contemporary [Agamben, 2011], the landscape [Andermann, 2018], and the end of the world [Danowski and Viveiros de Castro, 2019]. This conceptual framework establishes a connection between the temporality inherent in the contemporary and the spatiality influenced by the landscape (and its participating agents) as determinants in shaping perspectives on an idea of the end of the world and/or possible futures. The article highlights a specific poem by Suga that commemorates the Great East Japan Earthquake, emphasizing its capacity to reinvent landscapes and explore potential futures. Thus, the article presents a reflection on both civilizational and environmental crises through the lens of Suga's poetics.

Keywords

Keijirō Suga
Landscape
End of the world
Contemporary Japanese poetry

Abstract



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo explora la poética de Keijirō Suga¹ a partir de una trama conceptual que incluye las nociones de lo contemporáneo [Agamben, 2011], el paisaje [Andermann, 2018] y el fin del mundo [Danowski y Viveiros de Castro, 2019]. Analizaremos las ideas que se articulan en estas categorías teóricas para operativizar las mismas en algunos poemas de Suga. Con la revisión de las nociones antes mencionadas y su combinación con la lectura interpretativa de los poemas, intentaremos poner en escena reconfiguraciones de la relación entre lo humano y lo no humano, el tiempo y el paisaje que describen ciertas zonas de la poesía del autor.²

1 Suga Keijirō (Ehime, 1956) es poeta, traductor y profesor en la Universidad de Meiji. En *Wild Line and Poetic Travels* [2021], un libro dedicado a su producción poética, Doug Slaymaker recuenta sus principales proyectos literarios, especialmente *Agend'Ars* (de cuatro volúmenes) y *Viajes transversales* (galardonado con el premio Yomiuri en 2011). Describe su estilo atravesado por un *diálogo de viaje*, donde el caudal de hechos, memorias y ficción son la materia de su producción poética, otorgándole a su poesía una proyección intercultural [Slaymaker, 2021: 3]. En su labor teórica y crítica, se destaca la publicación *Ecocriticism in Japan* [2018], donde aborda los problemas socioambientales y su intervención en el paisaje. Por otro lado, Suga es un prolífico traductor de literatura caribeña, francófona, latina y asiático-americana, siendo suyas las traducciones de *Poética de la relación* y *El cuarto siglo* de Édouard Glissant. Su multilingüismo se expresa tanto en sus traducciones como en su producción poética. En una entrevista realizada por Selnich Vivas Hurtado para la revista *Literatura y Lingüística* en 2023, Suga explica: «el ser humano no tiene el poder de inventar su propia lengua desde cero, para pensar bien su propia lengua creativa, debe pensar a través de otras lenguas y utilizar traducciones de otras lenguas como alimento para la creación» [Suga, 2023: 167]. Actualmente, Suga mantiene su actividad artística, teórica y literaria sin interrupción, lo que lleva a Slaymaker a afirmar: «Not just a prolific writer and translator, he is also a peripatetic reader and performer. These public hostings and collaborations help bring attention and prominence to many. He is tireless and seems never to sleep» [Slaymaker, 2021: 2].

2 Este trabajo se enmarca en una investigación más extensa sobre el autor. En nuestro artículo, «Mil años vertidos en el presente: ficciones ecocríticas en la poesía de Suga Keijirō» [Jorge, 2022a], exploramos otros poemas de Keijirō Suga desde una perspectiva ecocrítica con el objetivo de analizar su postura ético-política en relación con el contexto japonés contemporáneo. En el capítulo del libro titulado «Vibra la materia, vibra la escritura» [Jorge, 2022b], examinamos la noción de *materia vibrante* de Jane Bennet para identificar la relación entre materia y vitalidad en distintos textos de Suga, destacando su uso singular de los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego.

En este sentido, el trabajo cuenta con tres partes. La primera examina la noción de lo contemporáneo en Giorgio Agamben, con el fin de presentar a este poeta y delimitar la pertenencia a su tiempo como aquel que sabe mirar en las tinieblas del presente para imaginarlo. En segundo lugar, parte del gesto teórico-crítico de puesta en trance de la tierra formulado por Jens Andermann. El esbozo de paisajes flotantes y modos de existencia futuros serán el tema de este contemporáneo en torno a la devastación antrópica y natural. En tercer lugar, desde Danowski y Viveiros de Castro, expondremos un modo de problematizar el paisaje a fin de explorar un relato del fin del mundo postnuclear en un poema de Suga. Este relato busca convocar una mirada ante el futuro inminente que entabla relaciones singulares entre todos los agentes que participan.

UN POETA JAPONÉS CONTEMPORÁNEO

Keijirō Suga es un poeta japonés contemporáneo. Vale llamar la atención sobre esta afirmación. Su existencia biológica y su presencia activa en el circuito poético y académico no son los únicos factores que dan cuenta de esta cualidad. Es decir, aunque su trayectoria lo ha posicionado como una figura reconocida a nivel nacional e internacional, su contemporaneidad no se limita a esta presencia. Más bien, su estilo caracterizado por la fluidez entre literatura(s), vida(s) y lengua(s) permite reinventar paisajes poéticos, imaginar futuros posibles y abrir una vía de reflexión sobre emergencias actuales, relacionadas tanto con la crisis civilizacional como ambiental.

Ahora bien, antes de entrar en detalles específicos sobre su poética, quisiéramos responder algunas preguntas que adquieren relevancia debido a la singularidad y la distancia simbólica y cultural que tenemos con la poesía japonesa. Entonces, teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué significa ser contemporáneo?, ¿qué significa ser un poeta japonés?

Empecemos indagando el segundo interrogante. En primer lugar, hay que desacreditar la definición nacionalista de la literatura asociada comúnmente con la identidad japonesa. Es decir, referirse a la poesía japonesa limita la crítica al vínculo de la literatura con el universo simbólico de Japón. Esto ocurría a principios de siglo xx con el auge de los estudios llamados *kokubungaku*,³ los que fueron un modo dominante de estudiar la literatura para definir la identidad japonesa nacional frente a la literatura europea [Cf. Rubio, 2019].⁴

Aunque la predominancia de esta perspectiva ha disminuido gradualmente desde la posguerra, la poesía de Keijirō Suga contribuye a explorar otras vías críticas debido a

3 Cabe destacar que estos estudios se basaban en las teorías literarias occidentales, especialmente el formalismo, para organizar y reflexionar sobre la literatura en lengua japonesa.

4 Uno de los referentes en la problematización de la literatura japonesa restringida a lo japonés es Carlos Rubio. En *Claves y textos de la literatura japonesa*, Rubio explica que el exotismo y el esteticismo derivados del japonismo (el consumo de productos culturales de Japón) y el orientalismo (es decir, el discurso sobre Oriente como otro a través del cual se definía la identidad occidental) del siglo xix y xx intentaban explicar la literatura mediante los rasgos más llamativos de la cultura japonesa. Sin embargo, estos rasgos se establecían en un discurso de diferencia con respecto a Occidente: «El discurso de la propia imagen del Japón moderno es inseparable del discurso de Occidente y de otros países asiáticos, así como de las minorías que siguen habiendo dentro de Japón» [Rubio, 2019: 18].

su inclinación hacia la desnacionalización de los tópicos poéticos y el desdibujamiento de las fronteras intercontinentales. Así, la voz poética entrama recursos lingüísticos y distorsiones de los géneros tradicionales. Por ejemplo, en los haikus de *Mad Dog Riprap* [2019], encontramos cruces idiomáticos para entrelazar las palabras por intuición, como ejemplifica el haiku: «キラウエア喫水線のkill away»⁵ [Suga, 2022: 199].⁶

Entonces, dejando de lado esta cuestión, podemos profundizar sobre lo contemporáneo. Giorgio Agamben [2011] ha retomado este asunto con la figura de un monstruo de espalda quebrada que representa al siglo xx. Dicha fractura es habitada por el poeta, que impide que el tiempo fluya de forma sincrónica a la vez que suelda con su sangre esa rotura. En este sentido, no se trata de conservar una relación plena con el presente, sino que la contemporaneidad deviene en quienes tienen «[...] una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*» [Agamben, 2011: 18-19]. Estas palabras resuenan con la poética de Suga cuando en uno de los poemas de *Agend'Ars* declara:

Creo que la imaginación no es activa o positiva

sino siempre postura pasiva.

No podemos crear poesía

solo descubrirla.

El poema se descubre a sí mismo, no hay más [Suga, 2016: 46-47].

Para reconciliar aquel hacer pasivo de la imaginación y la actividad de descubrimiento poético, se necesita una mediación por el presente que las palabras evocan. Pero a la vez, es el poema mismo el que se descubre. Atendamos a esta doble temporalidad del descubrimiento: la del poeta que encuentra la imaginación en las palabras y el destino del poema que se deja descubrir a sí mismo, a la deriva del tiempo hasta que llegue a las manos del lector. Así, entre el poeta, el poema y el lector, se dilucida un desfase de temporalidades que perdura más allá del acontecimiento de su interpretación o escritura.

Agamben, retomando el poema «El Siglo» (1923) de Ósip Mandelstam, reconoce una mirada sostenida en la tiniebla de su tiempo, como explica: «contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino su oscuridad» [Agamben, 2011: 21]. Entonces, junto a aquel desfase con el presente, el contemporáneo

5 «Kilauea, en tus bordes de agua asedia la muerte» (*kilauea kissuisen no kill away*). La traducción al español no evidencia el juego fónico del haiku. En japonés el nombre del volcán, Kilauea resuena en la expresión en inglés que cierra el haiku, *kill away*. El sustantivo que separa estas dos palabras (*kissuisen*) significa línea de agua; esto es el límite que separa la superficie acuática en contacto con el casco de un barco. Así, este sustantivo no solo refiere a los bordes que diferencian una cosa de otra, sino también al límite que separa la vida activa del volcán y la amenaza de muerte que significaría su erupción [Suga, 2022: 199, N.T.].

6 Aunque no vamos a detenernos en la característica interlingüística de la poética de Suga, vale agregar que la misma es evidente desde su primer libro, *Inu no Columbus* [2011]—en el que cruza no solo lengua sino también géneros y estilos—, hasta *Transit blues* [2019], poema cuyos cruces idiomáticos e intertextualidades son un aspecto interesante para reflexionar.

tiene la valía de la invención. Siguiendo a Agamben, no se trata de aquel que percibe lo que está bajo la luz, siendo ello todo lo visible y, al mismo tiempo, lo legible del presente: formas, conceptos, discursos organizados con bordes definidos bajo la luz que los diferencia claramente. Percibir la oscuridad del presente es entrever esas formas que todavía no han cobrado del todo color, que se mezclan unas con otras. El contemporáneo puede ver en ese fondo oscuro de inespecificidad y tendrá que esculpir y figurar esa materia oscura para darle lugar en el poema. Solo a través de la invención desde la oscuridad el poeta contemporáneo puede dar lugar a ese borde apenas legible. Suga, en el poema 14 de *Agend'Arts* 3, describe un grupo de humanos que, tras una larga travesía por el océano tomados de las patas de aves gigantes, descienden en la costa agotados, sin ruido ni corazón. El poema continúa con la llegada del anochecer, cuando la vista del poeta se distorsiona porque percibe «el sol durante la noche y el verano en invierno» [Suga, 2016: 43]. Así, la vista, que distingue con claridad en plena noche, detecta lo que está en espera y porvenir. Los últimos versos del poema son: «La noche, el tiempo de indecisión ineludible para llegar a una luz nueva / En alguno de sus parajes, ardiendo, estás esperando» [Suga, 2016: 43]. La tiniebla es ese tiempo de decisión donde entrevé el futuro.

En Suga hay una insistencia por decir lo contemporáneo, eso que se revela en el presente con potencia de futuro. Esa tiniebla en la que hay que ver no es solo la de un tiempo (la noche en Suga, la oscuridad del siglo en Mandelstham), sino también una oscuridad que habita la materia, como en el poema 23 de *Agend'Arts* 4: «En la capa de lodosa creí ver el ayer y lo antiguo a la vez / Comparado con la pureza del mar, el pantano por algún motivo siempre me inquieta / de existir mi sitio de anclaje sólo podría buscarlo en la actualidad» [Suga, 2016: 85]. El pasado es un tiempo lodoso, un pantano que oculta todas las verdades que residen en su fondo. Ese pasado fangoso inquieta al poeta: quieto, irrevocable, estancado; diferente a *la pureza del mar* que en su ir y venir de las olas o con la claridad del agua evoca una metáfora del presente como único lugar de anclaje para la búsqueda poética. La poesía según Suga tiene el deber de hacer estallar el pasado contenido en el lenguaje y el presente. En el epílogo de *Agend'Arts* 4, escribe: «El lenguaje humano guarda todos los pasados. La poesía intenta evocar y conducir hacia el presente, a través del lenguaje, esa imagen almacenada en el pasado, hacerla emerger y estallar como espuma al ras del agua que es el ahora» [Suga, 2016: 116].

Entonces, conviene preguntarnos: ¿cómo hacer emerger el pasado en el ahora?, ¿con qué imágenes, con qué palabras, con qué figuras? Aquí es cuando surge la cuestión del paisaje como una categoría que *pone en trance la tierra*, en tanto esta puesta implica un *saber ver*, como indica Jens Andermann [2018] de las artes, en un doble gesto de crítica y reinención del paisaje.

DE PAISAJES INDESTINADOS

La propuesta teórico-crítica de *Tierras en trance* [2018] de Jens Andermann apunta al estudio de la modernidad estética latinoamericana, específicamente en una serie de constelaciones artísticas desde 1920 en adelante. Ahora bien, su objeto de estudio específico

no invalida que su propuesta teórica sirva para abordar otro tema demasiado lejano a ellas: los poemas de un poeta japonés. La propuesta de Andermann está centrada en el *paisaje* en cuanto artificio que encubrió las principales violencias de la modernidad (la dictadura, el extractivismo de la tierra y los cuerpos). Pero, a la vez, el paisaje posibilita una crítica que reivindique aquello que se revela contra dichas violencias. En este sentido, el paisaje es un nodo a través del cual pueden pensarse la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad.

Andermann tiene como base la consideración de que los procesos estéticos coinciden con el trabajo crítico de *poner en trance*. Ante el agotamiento del mundo disponible a la subjetividad «como *res extensa* a disposición del sujeto que se afirma y objetiva en distinción a ella» [Andermann, 2018: 26], poner en trance significa suspender el juicio y pensar ese mundo como un vacío donde emergen nuevas relaciones y jerarquías entre lo humano y lo no-humano. Esta puesta en trance —en tanto modo de pensar— es una *experiencia humillante* porque nos hace ver ese mundo objetivado y sometido a las violencias y representaciones antropocéntricas. Es decir, nos planta ante un mundo donde lo viviente es una pequeña porción que deja en sombras gran parte de la potencia agencial de las cosas. En este punto, Andermann se propone un gesto crítico próximo al de la ecología política de Jean Bennet [2022], el de transformar ese mundo dividido entre sujetos hablantes y objetos mudos. Un mundo en el que los sujetos asignan sentidos, imponen representaciones y ejecutan violencias sobre todo un conjunto de materia considerada pasiva, inerte, impotente.

En otras palabras, ante este gesto de poner en trance (en cuanto que ejercicio crítico que opera con un modo de ver, pero también del poeta que enuncia en su lengua futura la posibilidad de otra convivencia) emerge ante nosotros la faz oscura de la tierra. Sostenemos que se trata de una tiniebla que se extiende sobre el paisaje prestándose a su reformulación. Poeta y crítico miran fijamente a la oscuridad del presente, notan eso que retorna en el presente como pasado. Para dar cuenta de este gesto en el objeto que nos convoca, nos enfocaremos en un poema.

En 2021, traducimos dos poemas de Keijirō Suga para la antología *Mándalas: poesía japonesa desde Shiki hasta nuestros días* [2022]. Ambos conmemoraban los diez años del Gran Terremoto del Este de Japón en 2011, también conocido como el Triple Desastre del 11/3. Se trató de un terremoto de una magnitud de Mw 9,1, que tuvo como consecuencia un tsunami que se llevó alrededor de 18 500 vidas humanas y propició la fusión de tres de seis reactores nucleares de la central Fukushima Daiichi, dejando ciudades enteras inhabitables a causa de la radiación. Uno de los poemas titulado «Tierra abierta» reúne en su gesto la puesta en trance en tres escenas. Leamos:

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.
«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
[Suga, 2022: 209-211].

En japonés y en la traducción conservamos esos saltos de línea que funcionan como las pausas del poema, a la vez que separan las tres escenas. En la primera aparece un desierto cuya ondulación guía la mutación de un paisaje en otro, constituyendo un paisaje *indestinado*, en el sentido que reflexiona Jean-François Lyotard en «*Scapeland*»: «lo contrario de un lugar. [...] El paisaje como lugar INDESTINADO. [...] Privilegio de los desiertos, montañas y llanuras, de las ruinas, los océanos, los cielos en el paisajismo: indestinos de oficio, se diría. Por lo tanto desterradores» [Lyotard, 1998: 186]. Interpretando la cita de Lyotard, los paisajes indestinos no hacen más que expulsarnos con su espíritu de intemperie, dejándonos a la deriva de la imaginación. Esto es, los paisajes *indestinos* son lo contrario del lugar, ya que no se dejan capturar por el espíritu y su red de sentido. La ondulación del desierto es la forma de devenir de todos esos paisajes (bosques, cedros, prados, mesetas de piedra y cactus) en uno solo. Este paisaje solo emerge ante quien ha impuesto silencio, como un paseante o viajero que transita un *TEMPLUM*: «ese espacio tiempo neutralizado en que es seguro que tal vez sobrevenga algo, no se sabe qué» [Lyotard, 1998: 189]; es decir, un espacio-tiempo que desconcierta los poderes del espíritu. Hay que dejarse desterrar por el paisaje (*dépaysement*) para dar lugar a su *templación*. Para ello, el viajante solitario deja atrás el sí mismo con el fin de poner en trance la tierra: el poeta no se lleva nada consigo, solo las páginas necesarias de algunos libros, como si fueran mapas. Así, se entrega a una relación con un entorno despejado de sí mismo pero a la espera de lo que pueda sobrevenir.

La *indestinción* y el *templum* despiertan en el poeta un tipo de visión singular para aventurarse a las derivas imaginativas de ese paisaje. Así, la segunda escena expone la

coincidencia del procedimiento estético y el gesto crítico del poema para dar lugar a una dimensión inédita. Lo que era mudo ahora habla: un dingo oficia de guía hacia la costa y un segundo dingo (hecho de sombras en blanco y negro) lo acompañan. No es casual que dos caninos acompañen al poeta en su excursión hacia una costa desolada. En esa tierra *devastada por nuestra propia locura* [Cf. Alizart, 2019: 11]⁷ (en cuanto que paisaje extraño e irreconocible a la vista), son los perros los únicos capaces de sobrevivir de los restos y la carroña, de seguir su oído instintivo, de orientarse por su olfato, de refugiarse cavando sus propios pozos en la tierra.

En los paisajes recurrentes de la poesía de Suga, los perros aparecen como agentes que revierten las relaciones entre lo humano y lo no humano. Así, en el paisaje del poema se inscribe una nueva forma «de inscripción y co-agencialidad en y con el ambiente no humano» [Andermann, 2018: 27]. A la escena del poema citado podríamos agregar otra. En uno de los poemas incluidos en *Transit Blues* [2019], Suga escribe:

In the town where people have disappeared.
 On the westland where the town has disappeared,
 In the vast area littered with rubble,
 A dog is running, on its self-assigned mission of patrol.
 What the dog is aiming at is connecting heat in surviving lives.
 He tries to connect somebody breathing and somebody blinking
 And make them talk using unknown words.
 But he does not meet anybody.
 He stops once in a while, listens carefully, sniffs scents,
 And starts running again, in the town where dwelling has been cancelled.
 Running, the dog takes off its fur.
 He thinks of putting it on someone to warm her up.
 Then he stops and lets his hot urine gush out.
 He is trying to mark his smell and life on the spot.
 Wondering where all the people have gone,
 The naked dog, out of his fur and covered with blood, is silently running [Suga, 2019: 20].⁸

7 Mark Alizart comienza su reflexión sobre los perros con la frase «Un día, los perros reinarán sobre la tierra» [2019: 9]. Siguiendo la hipótesis futurista del escritor de posguerra Clifford Simak, los perros y no los cyborgs son los que reinarán sobre la tierra cuando la humanidad acabe. Alizart reconoce tres cualidades de los perros para fundamentar esta hipótesis: su resistencia y el hecho de haber sobrevivido con restos y basura, por su animalidad que resta a la brutalidad salvaje y por su obediencia de haber vivido en este mundo con el hocico cerrado. Alizart persigue un desarrollo en línea con el Donna Haraway en *Manifiesto de las especies de compañía* para demostrar la relación simbiótica y la co-evolutiva de los perros con los humanos [2017: 7].

8 Este poema ha sido extraído de *Transit blues*, libro compilado y traducido al inglés por el propio poeta a partir de los poemas incluidos en *Agend'Ars*. «En el pueblo donde la gente ha desaparecido. / En el páramo donde el pueblo ha desaparecido / En esta vasta zona sembrada de escombros, / Un perro corre tras su misión de patrulla auto-designada. / Busca el calor en las vidas sobrevivientes. / Intenta conectar a alguien que respire con alguien que parpadee / para hacerlos hablar con palabras desconocidas. / Pero no encuentra a nadie. / Se detiene de vez en cuando, escucha atentamente, olfatea, / y vuelve a correr por una ciudad donde se clausuraron los hogares. / Mientras corre va perdiendo su pelaje / piensa que

Suga describe la patrulla de un perro en un pueblo donde ya no queda nadie. Sobre esa tierra, el perro se ve afectado menos por la radiactividad de un suelo y la desorganización producida por la ruina que por la compasión humana. El perro corre y se detiene buscando alguien que *respire*, que *parpadee* o que *hable con palabras extrañas*. Mientras lo hace se despelleja y se pregunta a dónde han ido todos. La compasión hacia este perro anónimo se intensifica con la imagen final del poema: su correr silencioso contrasta con la gradual deterioración de su pelaje, que va siendo sustituido por sangre. Resiste en el peor de los contextos gracias a su resto de salvajismo y su conducta aprendida de permanecer con el ladrido acallado.

Ahora bien, retomemos el poema «Tierra abierta». Dada la reorganización de los agentes, el ensamblaje del paisaje inscribe un relato nuevo. En la tercera escena del poema, los perros y el poeta se dirigen hacia la oscuridad del paisaje: una costa devastada, una tierra abierta y despejada de sí. Estas tres enunciaciones no se acotan a una descripción negativa de una tierra destrozada y abandonada. No es un simple yermo inhabitable. Como en la obra de Reverón que analiza Andermann, el poema de Suga «confía en la capacidad epifánica del paisaje como umbral y anticipación de otra convivencia entre cuerpo y tierra, esto es, entre vidas humanas y no humanas, entre sensaciones y realidades materiales y espirituales de distinta índole» [Andermann, 2018: 21]. La aventura no tiene vuelta atrás: la expresión verbal usada en el poema es *ゆくのだ* (translit. *yuku no da*), en japonés indica que ese *dirigirse* ya está completado. La doble mención de que esos diez años ya han pasado lo confirman: primero con la expresión *十年前* (translit. *jū nen mae*) que se traduce como «diez años antes» y luego con *十年お時を経た* (translit. *jū nen no toki o heta*) que es «diez años transcurridos». Esa empresa sin retorno posible se proyecta hacia el final del poema como la anticipación del futuro: «hacia una tierra abierta, una tierra despejada de sí». Pero vale preguntarse: ante una tierra que se ha despejado de sí misma, ¿cuál es su porvenir? Con los últimos versos el poema de Suga duplica la apuesta de los paisajes indeseados de la primera escena: no hay más que 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, como explica Lyotard:

Paisajes, pagus, esos confines en que las materias se ofrecen en crudo antes de ser domesticadas, se les decía salvajes porque siempre eran, en Europa del norte, forestas. FORIS, afuera. Afuera de lo cercado, lo cultivado, lo formado. El destierro suscita ese afuera adentro, por exotismo intimista [Lyotard, 1998: 188].

Así el paisaje final del poema emerge en su aspecto desolador: una tierra devastada por la explosión de un sol en miniatura. Pero, además, esa tierra devastada de-suela en el sentido en que lo usa Lyotard: el pasaje desconcierta toda capacidad del espíritu de dar forma volviendo a aquel horizonte una tierra abierta para el poeta. La tierra puesta en

tal vez calentará a alguien con él. / Se detiene y deja salir su orina caliente. / Intenta dejar su rastro de vida con su olor sobre su mancha. / Se pregunta dónde ha ido toda la gente, / El perro desnudo, despellejado y cubierto de sangre, corre silenciosamente» [Suga, 2019: 20, N. T.].

trance en el poema resignifica lo devastado como abertura. ¿Qué relato de mundo será posible en aquella tierra abierta?

UN FINAL ABIERTO PARA LA TIERRA

En *¿Hay un mundo por venir?* [2019], Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro parten de la pregunta del título para abordar los discursos del fin del mundo. Estos discursos se reúnen en torno a las interpretaciones de la crisis climática, la acidificación oceánica y la sensación (o confirmación) generalizada de que es imposible revertir o detener los procesos biofísicos que están modificando las condiciones de vida de muchas especies, incluida la nuestra [Cf. Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 36]. Esta sensación coincide con el sentimiento de degradación espacial (el mundo y las catástrofes destructoras del espacio) y temporal (la figuración del fin, y agregaríamos, un fin que se vuelve latente en el presente, en lo contemporáneo). El *kairos* posnuclear es el fin de los tiempos porque el tiempo que necesita la tierra para recobrase es inimaginable. La contaminación radioactiva instala una temporalidad irreversible sobre la tierra, ya que todo lo que ha sido tocado por la radiación tiene como destino su lenta degradación. Aquí el relato de fin en Japón: una potencia mundial con pocas porciones de territorio habitable, de las cuales algunas son zonas inhóspitas afectadas por la radioactividad. Podría decirse también que, por la historia del archipiélago japonés, la isla ya ha comenzado a transitar el relato de la ausencia del futuro o el fin de su mundo desde las explosiones en Hiroshima y Nagasaki. Así mismo lo indican Danowski y Viveiros de Castro cuando refieren al texto de Günter Anders, para quien «La ausencia de futuro ya comenzó» [2019: 26], luego de las bombas atómicas y con la continuación de la Guerra Fría. Con la llegada del antropoceno, los autores explican que arribamos al fin de la epocalidad de nuestra especie desde el inicio de un proceso lento de violencias completamente irreversible. En el caso que nos compete, la lenta violencia (*slow violence*) como la describe Rob Nixon [2011] extiende su manto de invisibilidad⁹ en el polvo que se acumula sobre las ruinas de esas ciudades desalojadas alrededor de la central nuclear. También en el muro de hielo que contiene las aguas contaminadas por la radioactividad impidiendo filtraciones a napas subterráneas; o bien, sobre la aprobación del plan japonés de 2023 para verter al mar más de un millón de toneladas de aguas contaminadas por este desastre.

Aun así, como vimos en el anterior apartado, en la puesta en trance de la tierra posnuclear surge un paisaje cuya abertura convoca a su vez tanto la catástrofe, el fin y la devastación como la indeterminación del tiempo y el espacio de esa costa devastada hacia la que el grupo animal y humano se dirigen. Pero, de este paisaje, ¿qué relato de fin —qué tiempo— es posible? Siguiendo a Timothy Morton, Andermann reconoce que ante «el

9 La idea de *manto de invisibilidad* sugiere que la violencia lenta y latente opera fuera del foco de la atención general. El ocultamiento de los impactos negativos que se desarrollan de manera gradual y de forma prolongada en el tiempo instalan una temporalidad que aparenta su reversibilidad. Los daños se calculan en un presente, así como también su prevención, pero la especulación del daño a futuro no suele estar en el centro de los discursos post-desastre [Nixon, 2011: 2].

fin del mundo como totalidad significativa, accesible sólo al espíritu humano» [2018: 24] hay que asumir nuevas posibilidades de pensamiento. Entonces, ¿hay un más allá del fin del mundo en los paisajes de Suga? O bien, reformulando las preguntas de Jean Luc Nancy [2015], ¿se puede escribir poesía o filosofar después de Fukushima?¹⁰ ¿Qué es legible en esa tierra abierta y despejada? ¿Es posible que el poema sea el lugar donde la puesta en trance de la tierra sirva como gesto crítico de reformulación del paisaje y como anticipación de futuro?

En Andermann, la conceptualización del trance recurre a la noción de *presencias vivas* de Deleuze. Estas subyacen en el mito y permiten la emergencia de actos de habla que contribuyen a la invención de un pueblo y su porvenir [Cf. Andermann, 2018: 22]. Si bien esto está dirigido a las comunidades del Tercer Mundo, Andermann reorienta esta hipótesis a escala planetaria cuando piensa en las subjetividades divididas del presente. Retomando a Stenger, entiende que estamos suspendidos entre dos historias que escinden la subjetivación: una que informa nuestros actos del presente y otra que informa sobre «nuestras vidas y muertes y las de quienes nos suceden» [Andermann, 2018: 23]. Ante esta doble subjetividad, ni siquiera la figura del desastre alcanza para dar cuenta del presente. Sin embargo, Andermann confía en que las artes pueden ofrecer experiencias y saberes alternativos a esta constitución. En este punto, la reconexión con el mito sirve como forma de transar con las pulsiones del mundo contemporáneo para propiciar actos de habla que den cuenta de un futuro. De modo similar, Danowski y Viveiros explican que es necesario reformular una mitofísica del fin de mundo que explique, más allá de (o en contra de) la razón, el porvenir [2019: 30]. Entonces, ¿cuál sería esa razón mitológica que organizaría el porvenir y se escondería tras la emergencia de actos de habla sobre el futuro en el caso de la poética de Suga?

EL MITO INSCRITO EN LA ONDULACIÓN DE LA TIERRA

Una tierra despojada de sí misma inscribe en su accidente el principio de un nuevo modo de relación que, a través de la imaginación, postula un recomienzo. La temporalidad que atraviesa la configuración de estos paisajes cambiantes, como el desierto ondulado que desemboca en la costa, nos lleva a imaginar un nuevo relato para esa tierra sobre la cual aún no se ha inscrito nada: solo la transformación y afectación de dingos que emergen del suelo como nuevas formas. Emanuele Coccia [2021], para explicar la continua mutación de la vida sobre la tierra, reformula el concepto de *metamorfosis*, que piensa lo viviente mediante una doble evidencia: «La metamorfosis es a la vez la fuerza que permite que todo viviente se despliegue en 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» [Coccia, 2021: 12]. Esta metamorfosis no aparece *ex nihilo* en el recomienzo de la tierra; más bien, prevalece la continuación de la mutación donde el recomienzo no marca un fin y un principio, sino un cambio que solo se da desde el vaciamiento. Esta

10 En el texto *After Fukushima*, Nancy hace esta pregunta para pensar la lógica de equivalencias inaugurada por el cruce del orden capitalista y la crisis civilizacional [Nancy, 2015: 9].

metamorfosis aparece en el poema tanto en los paisajes cambiantes como en los dingos de sombra en blanco y negro, que ahora son los que guían al poeta prescindiendo de las páginas arrancadas de los libros.

Dirigiéndose hacia la costa, hacia esa tierra abierta o paisaje indeseado, se atisba menos un fin del tiempo que la posibilidad de transformación. Hemos buscado en el cielo las respuestas del porvenir. Pero 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 ese porvenir ahora está inscrito 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» [2021: 175]. Entonces, ¿si hay que leer en la tierra lo que antes leíamos en el cielo, qué pista encontramos en la tierra roja, en la costa devastada, en la tierra abierta? El relato del fin ahora se trastoca: el final para el mundo está abierto y todo depende de las relaciones que podamos entablar en el camino con dingos parlantes que nos guíen.

CONCLUSIÓN

El recorrido anterior intentó explorar una parte acotada de la poética de Keijirō Suga. En primer lugar, abordamos la cuestión de lo contemporáneo desde Agamben [2011] para describir y atribuir a este poeta el saber de mirar las tinieblas del presente. En un segundo momento, desde la lectura interpretativa y crítica del poema «Tierra abierta», intentamos poner en juego la categoría de puesta en trance de la tierra como el gesto que da lugar a la crítica y reinención del paisaje desde la teoría de Jens Andermann [2018]. En dicho desarrollo, complementamos las conceptualizaciones de Andermann con las de Lyotard a fin de profundizar en algunos aspectos de la noción de paisaje. Por último, abordamos la posibilidad de un relato del fin del mundo en el poema de Suga desde los aportes de Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro [2019].

Pensar la poesía y la crítica en un mismo gesto conjunto ha servido para iluminar, tanto en el paisaje como en la posibilidad de futuro, sobre la piel abierta de la tierra, una forma de existencia donde las relaciones entre lo humano y su entorno se piensan de manera no jerárquica. Imaginar e interpretar el paisaje y los relatos del fin nos conducen a un compromiso menos soberbio con lo no humano. Si consideramos esta tierra abierta como pura materia improductiva, pasiva e inerte, solo alimentamos las «fantasías nuestras de conquista y consumo que están destruyendo la Tierra» [Bennet, 2022: 12]. De acuerdo con la propuesta ética de Jane Bennet en *Materia vibrante*, sostenemos que una lectura que identifique relaciones diferentes entre los agentes que participan de nuestros paisajes y nuestro fin apela a una ética que promueve «formas de cultura humana más ecológicas y encuentros más amables entre las materialidades de las personas y las materialidades de las cosas» [Bennet, 2022: 13]. El recorrido de este trabajo busca evidenciar ese compromiso.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2011): «¿Qué es lo contemporáneo?» en G. Agamben, *Desnudez*, Argentina, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 17-29.
- ALIZART, M. (2019): *Perros*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Ediciones la Cebra.
- ANDERMANN, J. (2018): *Tierras en trance*, 1ª ed., Chile, Santiago de Chile, Metales pesados.
- BENNET, J. (2022): *Materia vibrante*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Caja Negra.
- COCCIA, E. (2021): *Metamorfosis*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Cactus.
- DANOWSKI, D., DE CASTRO, V. (2019): *¿Hay mundo por venir?: ensayo sobre los miedos y los fines*, Argentina, Buenos Aires, Caja Negra.
- HARAWAY, D. (2017): *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*, 1ª ed., Argentina, Córdoba, Bocavulvaria ediciones.
- JORGE, J. (2022a): «Mil años vertidos en el presente: ficciones ecocríticas en la poesía de Suga Keijirô», *La Palabra*, (44), pp. 1-17.
- ____ (2022b): «Vibra la materia, vibra la escritura», en J. Jorge y B. Zalazar, *Pulsiones materiales*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Teseo, pp. 123-139.
- LYOTARD, J. F. (1988): «Scapeland» en J. F. Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Buenos Aires, Manantial, pp. 185-192.
- NANCY, J. L. (2015): *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes* [Después de Fukushima. La equivalencia de las catástrofes], 1ª ed., EEUU, New York, Fordham University Press.
- NIXON, R. (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* [La lenta violencia y el ecologismo de los pobres], 1ª ed., EEUU, Cambridge, Harvard University Press.
- RUBIO, C. (2019): *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*, 2ª ed., Madrid, España, Cátedra.
- SLAYMAKER, D. (2021): *Wild Lines and Poetic Travels: A Keijiro Suga Reader* [Trazos salvajes y viajes poéticos: Una lectura de Keijiro Suga], Reino Unido, Londres, Lexington Books.
- SUGA, K. (2016): *Agend'ars*, [trad. Cristina Rascón y Eiko Minami], 1ª ed., México, Distrito Federal, Cuadrivio.
- ____ (2019): *Mad Dog Riprap*. [El perro rabioso de la escollera], 1ª ed., Japón, Tokio, Sayúsha.
- ____ (2019): *Transit Blues* [Blues del tránsito], 1ª ed., Australia, Camberra, IPSI y Recent Work Press.
- ____ (2022): «Keijirō Suga», en Y. Melchy, *Mándalas: Poesía japonesa de Shiki a nuestros días*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, También el caracol, pp. 181-211.
- VIVAS HURTADO, S. Y SUGA, K. (2024): «La poesía entre el pensar y el caminar: entrevista a Keijirō Suga». *Lingüística y Literatura*, 45(85), pp. 164-170. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/356165>
- WAKE, H., SUGA, K. Y MASAMI, Y. (2019): *Ecocriticism in Japan*. [Ecocrítica en Japón], 1ª ed., Reino Unido, Londres, Lexington Books.

Recepción del artículo: 19/11/23

Aceptación del artículo: 8/02/24