

Ecós poéticos de la vacuidad

Una lectura ecocrítica materialista del haiku en Nishitani

* Recibido el 17 de marzo de 2023

Aceptado el 20 de abril de 2023

Daniela Elisa Alvarez¹

Resumen

El presente artículo trabaja la forma poética del haiku tal como aparece en la obra filosófica de Keiji Nishitani. La metodología de análisis se enmarca en la ecocrítica materialista, arte-ciencia que posibilita leer los haikus evitando los dualismos y permitiéndonos pensar otros presentes posibles. A partir del estudio de las distintas partes de un haiku se llega a la presencia de la naturaleza que somos y a la ciclicidad del tiempo; a la continuidad rítmica, como movimiento relampagueante que revela-oculta la eternidad en lo ordinario; y a un poeta sin yo que no se proyecta en las cosas para dejar que estas aparezcan en su mismidad. Cada haiku se presenta, así, como un ecopoema que hace resonar el eco de la vacuidad y que da lugar a una *ekhopoética* que es también una *ekhopolítica*, en cuanto que se da una transformación de las formas de subjetivación y los modos de sociabilidad.

Palabras Clave: ecocrítica - ecopoética - haiku - Nishitani - vacuidad

Keywords: ecocriticism - ecopoetics - haiku - Nishitani - emptiness

¹ Licenciada en Filosofía y Licenciada en Estudios Orientales por la Universidad del Salvador. Magister en Ciencias de las Religiones por la Universidad de la Laguna. Docente e Investigadora en Universidad del Salvador, Argentina (materias: Ética I, Ética II, Filosofía Social y Política e Introducción al Pensamiento Oriental). Correo electrónico: daniela.alvarez@usal.edu.ar

1. Introducción

Ya todo está en lo abierto
y en lo abierto fluye todo;
solo el hombre no se suelta,
solo él a sí mismo se amarra.
(Hugo Mujica)

La ecocrítica no puede ser más que un *gesto* que enmienda los modos de existencia desgarrados por los binarismos obsoletos pero resistentes a su desaparición. Puede ser tenida por una *episteme* (ciencia) pero más aún por una *tékne* (arte). Alejándonos de los primeros desarrollos académicos en torno a la ecocrítica, este trabajo se presenta como una lectura ecocrítica material a partir de la difuminación de las fronteras entre lo humano y lo natural, es decir, como el arte de enmendar los vínculos cosmopolíticos.

El estudio se hará de la mano de los haikus que se suscitan en la obra del filósofo japonés Keiji Nishitani conocida como *La religión y la nada*, cuestionando la posibilidad de pensar otras formas de relación entre lo humano y lo no humano hasta llegar a disolver dichas categorías. Nos preguntamos cuál es la función que cumple esta forma poética y cómo nos puede ayudar a pensar otras relaciones políticas y otros devenires. Les preguntaremos a los poemas mismos qué es lo que nos quieren decir. Y haremos silencio para poder escuchar.

2. La ecocrítica materialista

La ecocrítica surge a fines del siglo XX como rama de la crítica literaria que propone una relectura de los textos literarios a partir de sus relaciones con el “medio ambiente”, es decir, una aproximación a los estudios literarios centrada en la tierra. En perspectivas

como la de Glotfelty, la naturaleza aparece objetivada y separada de la humanidad. No hay más que una proyección antropocentrada en la que el sujeto cognoscente sigue siendo el cartesiano. Claro que existen diversas corrientes y matices, incluso Glotfelty nos habla de distintas etapas de la ecocrítica, sin embargo, la gran mayoría de las visiones recae en un humanismo especista y paternalista para con lo denominado “natural”.

A diferencia de la ecocrítica clásica, la ecocrítica material aparece como un gesto que, al concebir el mundo como un entramado de experiencias, se propone deslindar las fronteras ficcionales entre naturaleza y cultura. La naturaleza no es algo que se encuentra allá afuera, sino que es parte del tejido material en el que danzan los cuerpos en eterno devenir. Pone en cuestión, a su vez, la maquinaria antropológica, los sustancialismos y las representaciones dualistas como las de sujeto-objeto, cuerpo-mente, biótico-abiótico, entre otras. Así, la ecocrítica material nos permite reorientar nuestras matrices perceptivas y nuestras maneras de conocer abriendo el juego a las agencialidades materio-discursivas.

Material ecocriticism proposes basically two ways of interpreting the agency of matter. The first one focuses on the way matter’s (or nature’s) nonhuman agentic capacities are described and represented in narrative texts (literary, cultural, visual); the second way focuses on matter’s “narrative” power of creating configurations of meanings and substances, which enter with human lives into a field of co-emerging interactions. (Iovino y Oppermann, 2012, p. 79)

La materia es agencial, es productora de sentidos, aparece como sitio de narratividad. En esa línea, Donna Haraway nos habla de materialidades semióticas, de carne y significante, de relatos y mundos entrelazados en las naturoculturas: “Los seres

asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (2019, p. 36).

Nos serviremos de la ecocrítica materialista para acceder a la lectura de los haikus retomados por Keiji Nishitani. Allí descubriremos otros actantes, otras fronteras y otros sentipensares atravesados por la continuidad abierta de la vacuidad.

3. El haiku en la obra de Nishitani

Keiji Nishitani (1900-1990) fue un filósofo japonés del siglo XX asociado al movimiento filosófico conocido como la Escuela de Kioto. El presente trabajo analiza su obra *La religión y la nada*, en la que hace alusión a diferentes haikus, no para ejemplificar lo que dice sino para argumentar sus ideas. Cita especialmente a Matsuo Basho, renombrado poeta del siglo XVII que hizo de sus viajes un ejercicio poético.

Cabría decir, en primer lugar, que hablar de haiku (俳句) en singular suscita un problema de difícil abordaje si consideramos la miríada de metamorfosis que atravesaron y siguen atravesando estas breves sentencias. Si bien el neologismo se lo debemos al maestro Shiki Masaoka (1867-1902), el haiku data de una larga tradición cuyo origen no encuentra consenso. Su versión previa era el *hokku* (発句), verso inicial de poemas encadenados conocidos como “renga” (連歌) que luego cobra autonomía. Por otro lado, los haikus son considerados parte de la poesía japonesa, pero los encontramos en todas las lenguas. Los ha escrito Borges, por mencionar a un poeta de estos lares. En general, consisten en diecisiete sílabas distribuidas en tres versos, aunque pueden ser de ritmo libre, variar en sus moras o estar expresados en una sola frase.

Suelen presentar una palabra estacional (*kigo*) y una palabra de corte (*kireji*), aunque a veces lo que prima es la expresión de una vivencia concreta.

La composición del haiku parte de un ejercicio espiritual en donde poeta y poema se devienen-con. Su vinculación con el budismo zen es innegable. Así como muchas de las artes japonesas, el haiku es un camino (道) para el despertar (悟り).

El artista zen aspira a transmitir la realidad tal como es, no en el sentido de representar de manera fiel o realista lo que ve, sino dejando de interferir en la realidad que le envuelve a fin de permitir que se le muestre ella misma tal como es verdaderamente, en su inmediatez. De aquí que comience por distanciarse de las agitaciones mentales que puedan perturbar su mente y procure eliminar progresivamente su propio ego (...). (Bouso, 2012, p. 69).

Este despertar o *satori* consiste en la transformación de la perspectiva que nos permita mirar desde un grado cero. Alcanzar la iluminación es reconocer que vivimos en un sueño que parece verdadero. Tanto el artista, en su ejecución o creación, como el receptor, en su contemplación estética, pueden llegar a esa transformación. Es el asombro frente a lo cotidiano lo que impulsa esta expresión relampagueante, lo que permite captar la intuición fugaz en pocas letras tan transparentes como crípticas.

3.1. El haiku, la naturaleza y el tiempo

¿Adónde ir? El tiempo
regula todo.
Volvamos a la tierra
Raíz y lodo.
(Hugo Padeletti)

Kigo (季語) significa literalmente palabra estacional. No es una mera puesta en contexto, ya que la naturaleza no es ningún escenario, ni algo externo, susceptible de reificación. La naturaleza que llega a representarse no es naturaleza: ese sería el riesgo que advierten los maestros zen de confundir la luna con el dedo que la señala. El haiku se concentra en el paisaje/clima desactivando las fronteras entre la humanidad y la no humanidad.

Somos el clima (風土), dice Watsuji Tetsuro, entendiendo clima en un sentido amplio. Si prestamos atención a los caracteres del término *fuudo* (clima), también podríamos decir que somos viento (風) y tierra (土). Lo social se entreteje con lo individual, así como la historicidad es inseparable de la ambientalidad. Las subjetividades co-emergen con determinadas temporalidades y espacialidades. Para mostrar la presencia del paisaje en la cotidianidad de la vida, Watsuji recurre al ejemplo del frío y se pregunta si podemos separar el objeto “frío” del sujeto que lo experimenta, tal como pretenden las ciencias naturales. ¿Acaso el frío está por fuera de nosotrxs mismxs?

¿Es correcta esta interpretación? ¿Podemos acaso conocer la existencia del frío antes de haberlo experimentado? Imposible. Descubrimos el frío sintiendo frío. Concebir el frío como algo que simplemente nos ataca desde afuera es una falsa interpretación de lo que los fenomenólogos llaman “relación intencional”. (...) Cuando sentimos frío no estamos experimentando solamente una sensación de frío, sino viviendo en contacto directo con la frialdad del aire exterior (Watsuji, 2016, pp. 24-25).

El paisaje y el clima no nos circundan, sino que nos co-constituyen. Somos, así, el frío que vivenciamos. Esto mismo es lo que busca expresar el haiku, en donde la palabra estacional es la clave para sumergirnos en una temporalidad cíclica que nos reconecte con lo que nunca dejamos de ser, es decir, naturaleza.

El haiku no solo nos abre los ojos ante la naturaleza que somos sino que también es la descripción de la ciclicidad de la vida condensada en el instante eterno. Es una poética del tiempo por donde se cuele lo sagrado. Es un rito que captura la eternidad de lo cotidiano impermanente. Esta vivencia de la impermanencia suscita una conmovedora belleza de las cosas ante su evanescencia conocida como *mono no aware* (物の哀れ).

Nishitani da cuenta del poder performativo y transformador del haiku. Sus moras brotan de lo que él llama el campo de la vacuidad o *sunyata*, al que distingue del campo de la conciencia. Mientras que el primero se caracteriza por la representación y la distinción sujeto-objeto, el segundo es pura presencia. Este cambio de perspectiva implica una conversión existencial.

El haiku como letra cárnica e inmanente se atrinchera ante la abstracción de los conceptos. En tanto práctica del despertar, busca ser al unísono con la vacuidad dejando de lado toda sustancia y toda representación. En el campo de *sunyata* el centro está en todas partes. Cada cosa se manifiesta como es en sí, en su mismidad: “En el modo de ser central no objetivo en el cual cada cosa en sí está recogida en sí, todas las cosas se concentran forzosamente en una” (Nishitani, 1999, p. 124).

Todo está interconectado, sostiene Nishitani siendo fiel a su bagaje budista. La totalidad de las cosas del mundo tiene su ser sin fondo en el campo de la vacuidad gracias a la interpenetración circumincisional. Esta refiere al yo en el terruño de todas

las cosas. Conocer las cosas como son es devolverlas a su propio terruño. Es desde este campo de la vacuidad desde donde podemos concebir el poder creativo del poeta-poema.

『初しぐれ猿も小蓑をほしげなり』

El primer aguacero invernal
incluso los monos parecen suspirar
por un pequeño abrigo de paja. (Basho)

Siguiendo los planteos de Watsuji y Nishitani, somos esa lluvia de invierno². El poeta-poema es el transeúnte y también los monos, del mismo modo que la vacuidad es el mundo. El haiku nos pone de cara a una inmanencia radical de una red de existencias que no pierden su singularidad en dicha trama. Porque morar en el mundo es morar en la vacuidad. Estamos inmersxs en el mar del mundo en una interpenetración material indisoluble. En un *continuum* metamórfico biótico-abiótico, en un mundo entendido, en palabras de Emanuele Coccia, como figurabilidad infinita, como mixtura radical, donde la vida es siempre reencarnación de lo no-viviente. Un mundo que no es sustancia ni un lugar, sino sopro, apertura y contagio perpetuo.

3.2. El ritmo del haiku

Más puede, de repente,
una abeja inoportuna alborotar
y con ello el sentido trastocar
de todo lo existente.
(Hugo Padeletti)

² Aguacero de invierno (しぐれ) es el *kigo* de este haiku.

kireji (切れ字) es la letra de corte en un haiku. Hay quienes lo llaman puntuación poética. No encontramos separación en versos sino distintas cadencias. Después de todo, la poesía, *waka* (和歌), como el caracter mismo lo indica, es canción. El *kireji* es un corte que no marca una ruptura, sino la irrupción de lo real en una continuidad rítmica. Es un movimiento relampagueante que revela-oculta la eternidad en lo ordinario. Una inspiración, un soplo configurador de mundos. “Respirar es hacer mundo, es fundirse en él, es diseñar de nuevo nuestra forma en un ejercicio perpetuo” (Coccia, 2017, p. 62). Bifo Berardi, en *Respirare*, presenta a la poesía como punto de fuga ante el sofocamiento en estos tiempos de catástrofe. Es así como podemos leer el haiku, como un cambio de ritmo para retomar la respiración. Berardi entiende el ritmo poético como vibración del mundo: “El mundo es la vibración más íntima del cosmos y la poesía es un intento de sintonizar con esa vibración cósmica” (2020, p. 22).

El despertar zen, a diferencia del de otras escuelas budistas, se presenta como una iluminación súbita, como destello, pero siempre inmerso en la cotidianidad de la vida. Se trata de una *metanoia* que puede darse trapeando el piso, con un golpe o una fuerte carcajada, y que me devuelve al mundo en su mismidad. El haiku lleva a cabo esta transmutación y el *kireji* hace las veces de puntada hilvanante que reteje la carne telúrica. Condensa lo eterno en el instante efímero que captura fugazmente el devenir que se escapa. Así como el relámpago donde la tormenta se hace presente. Como la risa subversiva que esconde el despertar zen que reconecta, que me devuelve al más acá disolviendo el ego abstracto. Me enraíza en la tierra de la que siempre fui parte. Me saca de los dualismos y me introduce en el flujo de la vida, una vida que no es lo contrario a la muerte.

El haiku de Basho nos abre las puertas de satori: el sentido y la falta de sentido, vida y muerte, coexisten. No es tanto la anulación de los contrarios ni su fusión como una *suspensión de ánimo*. Instante de la exclamación o de la sonrisa: la poesía ya no se distingue de la vida, la realidad reabsorbe a la significación. La vida no es ni larga ni corta sino que es como el relámpago de Basho (Paz, 2016, p. 54).

En Nishitani, al igual que en el zen, la vida aparece siendo una con la muerte. El nacimiento y la muerte también son vistos como una ilusión. De alguna manera, todos nacemos muriendo y morimos naciendo. Nishitani retoma la contemplación zen del rostro de la muerte, que consiste en visualizar la propia calavera sobre un manto de hierba. Basho encarna esta meditación en el siguiente haiku:

『稲妻や顔のところが薄の穂』

Destellos de relámpagos
muy cerca de mi cara,
¡la hierba de la estepa! (Basho)

El *kireji* del haiku es la hierba de la estepa (薄の穂). Semánticamente podríamos pensar que es el relámpago (稲妻) lo que produce el corte, sin embargo, es la hierba lo que descoloca, lo que parece no encajar, pero a la vez la clave para dar continuidad al poema. Esa espiga débil, dispersa, que llegará a amalgamarse con el rostro una vez que este se descomponga en sus partículas elementales transformándose en el rostro de la tierra. Es en la brizna de hierba donde recae la continuidad.

Es esa continuidad nunca homogénea, sino disruptiva y carnavalesca, en donde se da la repetición de lo diferente, de lo biodiverso. El poema se presenta como

pranayama, es decir, como control respiratorio que devuelve el ritmo vital, un ritmo que nada tiene que ver con la métrica, sino con la política.

El ritmo antes que alternancia es continuidad, es política. Puesto que, como sostiene Henri Meschonnic, el ritmo es la organización del movimiento de la palabra. El ritmo es la actividad de un sujeto y todo sujeto es político. No un sujeto en términos modernos, sino el sujeto de la poética. El ritmo aparece como una instancia de articulación de la subjetividad. A través del poema nos volvemos lenguaje. “Contra todas las poetizaciones, digo que hay poema solamente si una forma de vida transforma una forma de lenguaje y si, recíprocamente, una forma de lenguaje transforma una forma de vida” (2000, p. 47). No nos servimos del lenguaje para captar el mundo, sino que a través de él transformamos la relación del mundo con el poema.

El ritmo-poema es una forma-sujeto, nos dice Meschonnic. El poema no tiene que ver con la métrica, sino con la capacidad de subjetivación en el lenguaje. No representa como el signo, sino que transforma. El signo muestra mientras que el poema escucha. El carácter performativo del poema rechaza la separación entre el lenguaje y la vida. Son los poemas los que permiten respirar en lo irrespirable.

Sólo el poema puede prestarnos voz, hacernos pasar de voz en voz, hacer de nosotros una escucha. Damos todo el lenguaje como escucha. Y lo continuo de esta escucha incluye, impone, un continuo entre los sujetos que somos, el lenguaje en que nos convertimos, la ética en acto que es esta escucha, lo que supone una política del poema. Una política del pensamiento. El partido del ritmo. (Meschonnic, 2000, p. 51).

El ritmo del haiku es también una instancia política de articulación de la subjetividad transpersonal que se abre a una escucha diferente y a otros modos de hacer política.

3.3. El haiku y lo transpersonal

Un ojo inmóvil
contempla lo invisible
con los párpados cerrados.
(Hugo Padeletti)

Haijin (俳人) es el poeta sin yo, transpersonal. Cuando el poeta deja de proyectarse en las cosas, estas aparecen tal cual son, en su mismidad. Captar lo que sucede aquí y ahora y maravillarse de lo cotidiano supone un proceso de vaciamiento en el que se niega el yo para poder afirmarlo desde la interdependencia con todo lo que existe. Lo que se niega es el individuo aferrado a su propia subjetividad, a su autonomía ficcional. En este sentido, Nishitani propone, siguiendo el pensamiento zen, la Gran Duda o la Gran Muerte para poder retornar a la vida interconexa, es decir, a la Gran Afirmación. En esto consiste el despertar, en un viraje atencional hacia lo inmanente:

La vacuidad borra todas las diferencias, también las que sirven de pretexto para basar las relaciones interpersonales en algún tipo de discriminación, control, dominio o provecho. La renuncia al ego ha de permitir ponerse en el lugar del otro como idéntico a uno mismo. O dicho de otro modo, yo me abro a los demás y al mismo tiempo acepto la apertura del otro hacia mí, lo cual requiere implicación y compromiso (Bouso, 2012, p. 108).

La vacuidad se relaciona con una subjetividad transpersonal donde ya no queda lugar para la distinción sujeto-objeto. El acto de mirar hace que el objeto mirado se

transforme en símbolo de otra cosa. Ese otro plano, detenido, al que se accede a través de la ética de la contemplación.

La poesía se plantea a menudo como ojo: de pronto, el poema *mira* su objeto, con su opacidad elusiva, su contorno y su materialidad. El poema también *propone* su objeto, como un modo de mirar, siquiera como el arte de las semejanzas que gobierna todas las analogías. El poema, en fin, se halla a punto de producir una ilusión: transformarse en su objeto (Monteleone, 2004, p. 31).

En el haiku, la mirada imaginaria, en los términos de Monteleone, se manifiesta en una transposición simbólica de su objeto, donde la forma es una concentración del vacío. Esto se condice con lo pronunciado en el Sutra del Corazón, el cual reza que la forma es el vacío y el vacío es la forma.

Esta mirada imaginaria articula una subjetividad poética transpersonal, en la que el acento está en lo relacional. Es una mirada contemplativa que se inserta en una dimensión gnoseológica ligada al despertar zen. Quien lee también co-crea, repone lo no dicho, medita con el haiku viendo a través de los ojos del vacío. Ver las cosas desde la vacuidad nos aleja de la comprensión narcisista del yo. Sin embargo, la anulación del yo no supone su aniquilación, sino que permite la emergencia del yo verdadero. Así como el agua no moja al agua, ni el fuego quema al fuego, la conciencia no puede dar cuenta de sí mas que vaciándose. Así como el no-fuego es la forma real del fuego, el no-yo es la forma real del yo.

En la visión cotidiana del vacío tiene lugar una compenetración recíproca de las cosas. La vista iluminada, que mira desde el no-yo, ve brillar cada ente en su singularidad. En Nishitani, el no-yo (*anatman*) no es lo contrario del yo, así como lo impersonal o transpersonal no es lo contrario de lo personal. El no-yo contiene al yo en

su mismidad y lo transpersonal es lo personalmente impersonal. Desde el punto de vista de la conciencia, yo y otro son dos; en cambio, se rompe el dualismo si son concebidos en su transpersonalidad, es decir, desde la vacuidad.

『松のことは松にならへ、竹のことは竹にならへ』

El asunto del pino
apréndelo del pino,
y el del bambú
del bambú. (Basho)

A partir de este haiku se puede apreciar el resurgir de la mismidad, de la talidad, en el propio terruño, libre de antropomorfismos. La vacuidad es el terruño del ser. Solo desde el campo de *sunyata* es posible aprender (ならう) que, como bien indica Nishitani, tiene el sentido tanto de imitar como de hacer el esfuerzo de situarse en el modo de ser de la cosa misma. Ponerse en el lugar del pino, co-devenir pino y re-devenir yo.

La atención es un modo de dar cuenta de la singularidad inaprehensible categorialmente, y posibilita el pasaje de la representación a la presencia. Lo que permite el encuentro y el acceso a la inmanencia del mundo es la descentralización del yo.

4. De una poética ecológica a una poética ekhofónica

Ni el arroyo bebe su agua,
ni el almendro muerde su fruto;
tampoco el silencio escucha el silencio:
el silencio da a escuchar

y en lo que se oye
calla.
(Hugo Mujica)

Los haikus citados por Nishitani no son un ejemplo para adornar su teoría, sino ecos de una poética que reteje los vínculos entre la vida y la muerte, lo humano y lo no humano, la naturaleza y la cultura. El poema aparece, desde una lectura ecocrítica materialista, como posibilidad de imaginar y co-crear otros presentes y futuros posibles.

Every vision intended to bridge the discursive and the material, the logos and the physis, mind and body, restoring new forms of awareness and conceptualization of our material outside, is an enterprise of liberation. It is liberation from dualisms, from ideal subjugations, from the perceptual limits that prevent our moral imagination from appreciating the vibrant multiplicity of the world. In re-creating patterns of continuity within this vibrant multiplicity, narratives are constructive imaginative strategies intended to build non-dichotomized visions of reality (Iovino y Oppermann, 2012, p. 87).

Se podría afirmar, entonces, que todo haiku es un ecopoema. Sin embargo, la ecopoética del haiku no remite a un “eco” que viene de *oikos* sino a uno que viene de *ekho*. No tiene que ver con una casa, con un lugar, sino con un chrono-paisaje sonoro que resuena en los corazones. No se trata de una tierra prometida ni de un vientre materno al cual retornar, sino de un devenir-con en constante metamorfosis.

Esta *ekhopoética* es también una *ekhopolítica*, en cuanto que se da una transformación de las formas de subjetivación y los modos de sociabilidad. Es el fin de las fronteras fijas entre las diversas existencias. Es el reconocimiento de lo vibratorio performático en cada alteridad. La búsqueda vibracional del haiku va más allá del ruido

caótico de la contemporaneidad. Nos permite respirar-con. “La poesía es la condición existencial que hace posible la desconexión del flujo caótico y la conjunción con un ritmo de respiración diferente” (Berardi, 2020, p. 43).

Habitar poéticamente es no habitar en ninguna parte, según el poeta Basho. El peregrinar se despoja de todo *oikos*. “Caminar como un no habitar en ninguna parte despide toda forma de retención. No solo se refiere a la relación con el mundo, sino también a la relación consigo mismo” (Han, 2015, p. 114). Es la renuncia a la posesión del mundo y de sí mismx. Es perderse para encontrarse. Es la renuncia a una interioridad cerrada, separada de un afuera, la negación de una identidad fija y sustancial. “No dejamos de cambiar de casa, de ocupar la vida y el cuerpo de los otros. No dejamos de devenir la casa y el cuerpo de los otros. Nunca nadie está totalmente en su hogar” (Coccia, 2021, p. 101).

El pasaje de la casa al eco ha de darse en simultáneo al pasaje del *logos* a la *phoné*. La simpoiésis no se da a partir de una razón triunfal y demasiado humana, sino desde el sonido de ese *Om* primigenio en eterna expansión. Una resonancia vibratoria que se amalgama con la propia mismidad, constituyéndola y transformándola. En el eco de la nada se cuele un silencio que grita la hibridez de los mundos.

『耳しひて聞きさだめたり露の音』

Ahora que soy sordo
puedo oír claramente
el sonido del rocío. (Anónimo)

La ecopoética no desdeña el lenguaje pero lo sabe provisorio en cuanto eco de la nada. Que la *phoné* le gane al *logos* significa que la experiencia se antepone a cualquier

dogma. El haiku toma la vía del sonido, dialoga con distintas temporalidades y presta atención a escrituras no humanas. Cuenta otras historias naturoculturales, en las que permanecen unidos el signo y la carne, tal como pretende la ecocrítica material. Da lugar a una toma de la palabra antirepresentacional, que lejos de develar el misterio lo resguarda en su simpleza.

En Nishitani vemos este aspecto del haiku en el *jisei*³ (辞世) o haiku de despedida anónimo. Este refiere a la conciencia como vacío, como no-conciencia, que conoce sin conocer. Hay una no-conciencia en la base de toda conciencia, a la que podríamos denominar supraconciencia. Esta trasciende al sujeto, puesto que es vacío en sus raíces y solo se manifiesta a través de la nada. Es esta supraconciencia la que desde el fondo de la vacuidad escucha el sonido del rocío, el lamento inaudible y suplicante del que sufre y, por tanto, la que es capaz de entretener otras relaciones políticas entre los modos de existencia.

³ Poema de muerte que sintetiza de algún modo la propia vida, ya que se recita en el lecho de muerte.

Referencias bibliográficas

- Berardi, F. (2020). *Respirare. Caos y poesía*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bouso, R. (2012). *Zen*. Barcelona: Fragmenta.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus.
- Han, B. (2015). *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Iovino, S. y Oppermann, S. (2012). Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity. *Ecozon@*, vol. 3, n°1, pp. 75-91.
- Meschonnic, H. (2000). *Crisis del signo. Política del ritmo y teoría del lenguaje*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro.
- Monteleone, J. (2004). “Mirada e imaginario poético”. En *La poética de la mirada*. Madrid: Visor.
- Nishitani, K. (1987). *Nisihitani Keiji Chosaku-shū dai 10-kan shūkyō to wa nanika*. Tokio: Sobunsha.
- Nishitani, K. (1999). *La religión y la nada*. Madrid: Siruela.
- Paz, O. (2016). “La poesía de Matsuo Basho”. En *Basho, Sendas de Oku*. Girona: Atalanta.
- Watsuji, T. (2016). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme.