

Haiku: escritura poética del vacío en Taneda Santōka

Julia Jorge

mariajulijorgeauad@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Directora de TFL: Gabriela Milone

Codirector de TFL: Guillermo Goycochea

Beca de Iniciación en la Investigación SeICyT FFyH UNC

Recibido: 28/06/19 - Aceptado: 05/08/19

Resumen

La presente investigación se propone abordar el *haiku* japonés como *escritura poética del vacío* en *El monje desnudo* (2006) de Taneda Santōka (1882-1940). A partir de discusiones que anteceden esta investigación se derivan las categorías teórico-analíticas para abordar el corpus. En primer lugar, la relación del *haiku* con el Zen y algunas aproximaciones críticas a la poética de Santōka que relacionan su *haiku* con la práctica Zen. De estos antecedentes, derivamos, la categoría teórico-analítica de *experiencia del vacío* que da cuenta de la relación del Zen con el *haiku* a partir de una pregunta por el lenguaje. Para ello, se desarrolla una genealogía del concepto de vacío, la profundización en la definición del mismo. Seguidamente, ahondamos en la relación del vacío con el lenguaje y el *haiku* en el marco del Zen. La segunda de las categorías planteadas deriva de los antecedentes que definen el *haiku* como *forma* poética y la denominamos con *escritura poética*. Esta cristaliza un concepto de escritura pertinente a la escritura no-alfabética, su traducción y los modos en que la escritura da lugar a lo poético. Para la sistematización de un concepto de escritura pertinente retomamos los aportes de Jacques Derrida (principalmente las nociones de *différance*, huella, traducción). Para reforzar y re-definir la potencialidad poética de la escritura japonesa, tomamos los aportes de Roldan Barthes (su comprensión de la idea de escritura, su relación con el signo vacío japonés y la idea de *Matiz*). Seguidamente, la articulación de las categorías plantea nos conducen a la configuración de una operación de lectura singular que denominamos como re-trazar, con la cual se ordena en una cartografía poética de Santōka, compuesta por de tres mapas donde se sistematizan las insistencias de los diferentes *haikus*: topografía, climatografía, coreografía.

Palabras clave: haiku – zen – Santōka

1. Introducción

El presente trabajo se basa en nuestro Trabajo Final de Grado en Letras Modernas defendido y aprobado en junio de 2018. El mismo se propuso abordar el *haiku* japonés como *escritura poética del vacío* en *El monje desnudo* (2006) de Taneda Santōka (1882-1940) a partir de la configuración y articulación de dos categorías teórico-analíticas que atraviesan este trabajo. Una de ellas, la *experiencia del vacío* que da cuenta de la relación del Zen con el *haiku* a partir de una pregunta por el lenguaje. Otra, la *escritura poética*, que

se relaciona directamente con la anterior y cristaliza un concepto de escritura pertinente a la escritura no-alfabética, su traducción y los modos en que la escritura da lugar a lo poético. Ambas categorías fueron pensadas en un horizonte de discusiones que anteceden esta investigación, las que han definido la relación del *haiku* con el Zen, el lugar del *haiku* como forma poética y aquello que se ha dicho sobre la poética de Santōka. Dichos antecedentes revelaban que uno de los puntos problemáticos de la relación del *haiku* con el Zen se encontraba en el estatuto que tiene el lenguaje dentro de la esta filosofía, y consecutivamente la relación que tiene esta con la forma poética del *haiku*. Siguiendo otros artículos críticos, la relación entre *lo zen* y la *forma* poética del *haiku* en Santōka una dimensión singular, siendo uno de los primeros poetas del *haiku* en trasgredir las numerosas reglas de escritura que regulan esta forma poética.

El análisis de nuestros antecedentes, la configuración de las categorías teórico analíticas y la historización y reflexión crítica sobre la poética de Santōka, fueron algunos de los objetivos específicos que se reúnen en un único objetivo general. A saber, *conformar un panorama estético-filosófico actualizado para el estudio del haiku en el campo de estudios sobre poesía y filosofía (tanto local cuanto nacional) desde una nueva perspectiva que se acerque al entendimiento del Zen japonés concediendo nuevas aristas de investigación*. En consonancia con el objetivo general, las categorías planteadas permitieron dar cuenta de una nueva comprensión del *haiku* y sus modos de articulación de sentido. Para dar cuenta de dicha articulación, abordamos un corpus de *haiku* de un *haijin*¹ singular: Taneda Santōka. Ello, con el fin de poner a prueba nuestra hipótesis: *en los haiku de Santōka es posible delimitar una experiencia poética singular que se constituye a partir de una experiencia del vacío; cuestión que proviene del Zen japonés donde el haiku acontece como escritura poética que encuentra su fundamento en el vacío*.

En el presente artículo es una reseña de este trabajo. Por lo tanto, su desarrollo evidencia el problema de investigación abordado, las categorías teóricas desarrolladas para su abordaje e ilustra brevemente las operaciones teórico-analíticas utilizadas. Por ello, en primer lugar, desarrollaremos la relación del *haiku* con el zen en nuestros antecedentes, y los modos que desde allí se construye la categoría analítica de experiencia del vacío. En segundo lugar, desarrollaremos la importancia de pensar la forma *haiku* y su disrupción en la poética de Santōka, para comprender la necesidad de una categoría como la de escritura poética, y la utilidad de pensarla desde los aportes teóricos de dos pensadores franceses: Roland Barthes y Jacques Derrida. Por último, señalaremos brevemente como se ponen en relación ambas categorías para abordar el corpus, y a su vez, como se organiza el mismo en torno a diversas figuras que conforman una cartografía poética.

2. Desarrollo

2.a. Experiencia del vacío

La relación entre una forma poética y los preceptos de una religión o práctica religiosa es compleja. El *haiku* entendido desde un punto de vista Zen (o bien, la definición de él como poema Zen, por su carácter de poema del "instante" que revela un momento de "iluminación" o *satori*) tiene cierta antigüedad en tanto en los estudios literarios

occidentales cuanto en los orientistas. En este sentido, nuestro primer acercamiento a esta relación se ha dado a través del rastreo de antecedentes bibliográficos. Entre los estudios fundamentales se cuentan los de Reginald Blyth (1898-1964), con sus dos obras más significativas: *Haiku* (1949-1952), que consta de cuatro volúmenes e *Historia del haiku* (1963-1964), de dos volúmenes. La hipótesis que recorre estos dos grandes trabajos postula el *haiku* como *reflejo religioso*: "El *haiku* es la expresión de una iluminación temporal en la cual vemos la vida de las cosas" (Blyth: 1949, 3). Para Blyth, el *haiku* es producto de las tres religiones pilares de Japón: Budismo Indio, Taoísmo (precedente de China e influencia del Zen) y Confucianismo. Al definir doctrinalmente estas tres religiones, da una interpretación del *haiku* como *manifestación religiosa*. En esta línea se ubican dos autores que han seguido de cerca la propuesta blythiana. Por un lado, Harold Henderson que en *Haiku in English* (1967) define el *haiku* como el solapamiento de un momento emotivo de la naturaleza humana con uno de la naturaleza en su totalidad. Por otro, William Higginson en *The haiku seasons* (1996) explica que el *haiku* es un *registro* de un momento en el cual algo interrumpe la percepción de la naturaleza del poeta.

Siguiendo a Blyth, Vicente Haya (1962) atenúa la articulación entre Zen y *haiku*. En *El corazón del haiku* (2002) se ocupa de desconstruir la categoría blythiana de "reflejo religioso". En *Haiku-dō* (2007) desarrolla la hipótesis de que la escritura, la lectura y la traducción del *haiku* implican un *camino* (*haiku-dō*) que consta en un *entrenamiento espiritual del yo* que busca despertar los sentidos y *extinguir la vanidad*: "Los maestros del *haiku* nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que los versos capten la esencia dinámica de la realidad." (Haya, 2007: 10). Esta primera hipótesis es profundizada por Haya en *Aware* (2013), donde reflexiona sobre la categoría de *aware* (asombro o profunda emoción ante el hecho), la cual está condicionada por el vaciamiento del yo del Zen. Sin embargo, Haya reniega de que el vaciamiento del yo como fundamento del *aware* se relacione directamente con el Zen. Dicho esto, explicita que la definición del *haiku* como *poesía zen* es relativa y que los *haiku* que se acercan a una experiencia zen pueden agruparse en una clasificación que él mismo denomina *haiku de lo sagrado*, sin por ello excluir otras clasificaciones de distinta índole. (Haya, 2007: 91-100).

Las modulaciones del *haiku* en relación al Zen en Blyth y en Haya hacen del *haiku* una *expresión zen*: Blyth a partir de un minucioso análisis de la *forma* en relación con lo inherente al zen, la iluminación; y Haya con la sistematización de "camino" (*dō*) de entrenamiento espiritual semejante al del Zen y el reconocimiento de que éste no se confunde con la temática zen del *haiku*. Además, estos estudios determinan un modo de estudio desde una perspectiva que articula la práctica zen con disciplinas como la filología y la determinación biográfica de los poetas que los han producido. En términos generales, podríamos decir que en estas condiciones se sostiene una postura Zen ante el *haiku*. Esta subjetividad de la lectura-crítica responde a los requisitos fundamentales para comprender *lo zen* del *haiku*, como si yaciera ahí lo típicamente japonés del *haiku*. Sin embargo, ninguno de estos estudios desconoce la imposibilidad de estudiar el *haiku*, y la poesía en lenguas asiáticas en general, tal y como puede hacerlo quien pertenezca al contexto cultural y lingüístico nipón. A diferencia de estas investigaciones, para la nuestra es imposible adoptar una postura Zen, dado que lo mismo requeriría un largo periodo de práctica.

Entonces, de los antecedentes mencionados rescataremos que *hay algo de Zen en el haiku*, pero que es previo al *haiku*. Para comprenderlo, y como estamos dedicados a las ciencias del lenguaje, nos hacemos una pregunta por la *materia* del *haiku*, por aquello que da lugar al *haiku*, a la poesía, al Zen: es decir, será una pregunta por el lenguaje. Esta pregunta abre la puerta a la primera parte de nuestro problema de investigación y, a su vez, nos permite enunciar los primeros rasgos de la categoría teórica de *experiencia del vacío*.

Cuando abordamos la relación del Zen con el lenguaje, avanzamos sobre uno de sus principios fundantes: el vacío. Una genealogía del concepto de vacío, nos pasea las doctrinas filosóficas que van desde el Hinduismo, pasan por el Budismo Chan en China y llegan hasta el Japón moderno con el Zen. En ella podemos observar las diferentes modulaciones que ha obtenido dicho concepto y su relevancia en el Zen y el pensar japonés. Las formulaciones sobre la filosofía del Zen de algunos autores como Byung-Chul Han (2015), D. T. Suzuki (2011; 1995), Peter Harvey (1998), Chantall Maillard (2000; 2001; 2006) y Toshihiko Izutsu (2009), nos permiten observar los modos de operar de este vacío, siendo el *haiku* la forma recurrente para observar el modo en que la vacuidad vacía al lenguaje de su potencia significativa. Esto se debe a que, para el Zen, el *vacío* funciona al modo de un principio ontológico fundante que destituye toda categoría conceptual e incluso -especialmente- el estatuto diferencial entre sujeto de percepción y objeto percibido (en cuanto entes necesarios para la experiencia empírica de conocimiento del mundo). El sujeto del Zen establece su relación con el objeto a partir del vacío, pero sólo cuando se ha vaciado de la red conceptual que el lenguaje le impone. En este sentido, toda palabra está vacía, lo que afecta al *haiku* en su totalidad. Podría señalarse que este punto invalida nuestra investigación, dado que si el *haiku* está vacío de sentido nada puede decirse sobre él. Sin embargo, cabe pensar al *haiku* como una marca de ese vacío de la palabra, ya que el Zen no niega el lenguaje, sino que es necesario el vaciamiento del lenguaje para usarlo de otro modo. Así, a partir del vacío se abre el sentido de la palabra en múltiples direcciones, sin nunca permanecer ni determinar un sentido único y pleno. De este modo, el *haiku* se presenta siempre de manera única y singular, abriendo la posibilidad de leerse una y otra vez sin repetirse nunca. En este punto, encontraremos la posibilidad de articular un nuevo sentido en relación con los modos de operación del vacío. Junto con Byung Chul Han hemos definido estos modos como movimientos de *indiferenciación*, *delimitación*, *expropiación*, *des-interiorización*, movimientos que señalan el continuo vaciamiento de las cosas, del yo y el lenguaje. Estos movimientos definen la *experiencia del vacío* del *haiku*.

En este sentido, se demuestra la primera parte de la hipótesis: el *haiku* no es un reflejo religioso, sino una *inscripción* producto de una *experiencia del vacío*. En otras palabras, la *experiencia del vacío* tiene que ver con la experiencia singular, de un yo que experimenta el mundo con un lenguaje vacío que el que afecta tanto al yo como a las cosas. Entrando al terreno del vacío, nos interrogamos por la relación entre la experiencia y la forma *haiku*. Cuando comenzamos a pensar esta segunda articulación, nos vemos conducidos a pensar la *experiencia del vacío* en términos de una *experiencia poética*.

2.b. Escritura poética

Cuando avanzamos en la pregunta por el *haiku* como forma poética, nos encontramos con otro corpus de antecedentes que (sin descuidar la dimensión Zen del *haiku*) se ordenan un conjunto de reglas que lo definen como una *forma poética*. Vicente Haya en *Aware* (2013), sistematizó un manual de instrucción para escribir *haiku* de ochenta y ocho puntos. De estos, cuarenta puntos son "condiciones elementales para escribir *haiku*"; otros quince determinan "el tono y la temática del *haiku*" y los treinta y tres puntos restantes son sugerencias para un "*haiku* bien construido". Por otro lado, el más riguroso en la definición de una forma es Fernando Rodríguez-Izquierdo en "Un *haiku* modélico" (2013), quien formula un decálogo orientativo de reglas dividido en dos grupos. El primero consta de reglas de expresión: la estructura silábica de 5-7-5; el *kigō* (palabra estacional), el *kireji* (palabra de corte); indistinción gráfica (ausencia de signos de puntuación) y léxico usual. El segundo grupo contiene reglas de contenido: *shasei* (esbozo de lo natural); ausencia de pretensión literaria (parquedad ante la metáfora y/o alegoría); no protagonismo del sujeto o no mención al yo; además, debe estar en comunión con la naturaleza en cuanto lugar de lo sagrado, excluyendo lo vulgar y mundano; y también, debe contener el *aware*, esto es: el sentido de sorpresa ante lo singular de la vida natural que se cierne en el *haiku* como vivencia de descubrimiento de lo real. (Cfr.: Rodríguez-Izquierdo, 2013: 3-4).

Mucho se ha hablado del *haiku* como *forma* o *género*. Un conjunto de reglas formales a las que se sumaba una expresión Zen que hacía del *haiku* una rareza para los ojos occidentales de principios de siglo XX.² Los estudios de *haiku* suelen agotarse en la descripción de los trayectos biográficos de cada poeta, o de la observación del uso de las pautas formales como criterios de evaluación y de la interpretación fabulada de lo que ha visto el poeta o no, en algunos casos, sin sospechar la posibilidad ficcional de toda escritura. Sin embargo, pareciera no haber criterio válido cuando nos acercamos a poéticas más contemporáneas que han transgredido toda pauta formal, sin abandonar el *haiku*. A principios de siglo XX, el proceso de Restauración Meiji, la influencia del arte occidental, los sucesivos impactos del paso de una sociedad rural a una industrializada, son algunos de los procesos histórico-culturales que han dado lugar a la restauración de las formas y del lenguaje, de lo cual el *haiku* no escapa. Entonces nuestra pregunta es ¿qué lugar tiene la forma poética en esta circunstancia?, ¿qué conserva el *haiku* de la restauración del *haiku* clásico? y ¿cuál es su relación con la tradición poética? Taneda Santōka (Hofu, 1882- Matsuyama, 1940) es clave para comprender esta cuestión ya que es uno de los poetas con más repercusión en el Japón de la posguerra y el último célebre monje-poeta peregrino y mendicante nipón. Su producción poética se ha caracterizado por desatender las reglas formales, siendo un desafío abordarla y una invitación a buscar otro modo de leer aquello que ha definido su obra en términos de *haiku*.

Entre los antecedentes sobre la producción poética de Santōka, la relación entre *haiku* y Zen está enunciada reiteradas veces. La crítica en torno a este *haijin* caracteriza su obra según rasgos generales que se corresponden con la trayectoria personal del poeta. En esta línea se encuentra el estudio de James Abrams "Hail in the begging bowl: the odyssey poetry of Santōka" (1977). Se ocupa de la presentación del poeta y caracteriza su lugar en la tradición del *haiku*. Luego desarrolla los matices filosóficos y religiosos que encuentra y los pone en relación con el diario de viaje del *haijin*, en el que habría expresado el interés por la práctica del *haiku* para encontrarse a sí mismo espiritualmente. Se suma, el trabajo

de John Stevens, que en la "Introducción" a *Mountain Tasting: Zen y haiku de Taneda Santōka* (1980) desarrolla la biografía del autor y, a partir de allí, reconstruye su poética basándose en la importancia que Santōka atribuía al Zen y al *sake*. También, otros estudios caracterizan los *haiku* de Santōka por el privilegio del contenido que acentúa la complejidad del sentido en relación con un entendimiento Zen de las cosas. Es el caso de Carlos Fleitas en "Santōka o la intolerable compañía de la soledad" (2005) quien hace hincapié en aquellos *haiku* que dan cuenta de una experiencia de peregrinaje típico de los monjes zen. Experiencia que despoja al *haijin* de todo lo referente al mundo material con el fin de experimentar su propia existencia. En este sentido, Fleitas concluye que Santōka: "Nos convoca a no ser esclavos de la técnica, a romper sus cadenas sin miramientos (...) pues en él vida y *haiku* coinciden totalmente, vida es *haiku*, *haiku* es vida." (Fleitas, 2005: s/n).

Entre los estudios que vinculan a Santōka al Zen, el más destacado es el acercamiento de Blyth, quien en el volumen dos de *Historia del Haiku* (1964) dedica un capítulo completo a interpretar una selección de *haiku* del *haijin*. Con la hipótesis de *haiku como reflejo religioso*, explica que Santōka reúne una combinación de Zen y Budismo que lo dota de cierta *japonesidad*, la que: "implica una apreciación innata de la transitoriedad de la vida, del *tan sólo eso*, la *talidad* de las cosas, su valor de existencia" (Blyth, 1964: 174). En consonancia con este estudio, el epílogo "Orinar en la nieve" (2006) de Chantal Maillard, quien configura la idea de *resonancia* como *connotación* e *inducción empática* para aproximarse al estilo de Santōka. Dicha resonancia es alcanzada por el *haijin* a través de dos recursos, *condensación semántica* y *despojo de la expresión*: "Santōka lleva el estilo a su máximo despojamiento; en esto es indudablemente fiel a la tradición iconoclasta del Zen" (Maillard, 2006: 10). En este sentido, el vínculo de Santōka con el Zen se hace evidente, en cuanto los recursos fundamentales de su *haiku* tienen su respaldo en un modo de vida Zen que afecta su práctica de escritura: "La contemplación que el *haiku* propicia es un estado de presencia, aquel estado en el cual lo que se vive es puro acontecimiento." (Maillard, 2006: 6)

Ahora bien, a estos antecedentes (tanto sobre el *haiku* como forma y aquellos que señalan el corrimiento de Santōka) les cabe una pregunta la importancia y el estatuto de la poéticas que se producen al margen de la tradición literaria japonesa. El modo en que el *haiku* aparece en la tradición poética japonesa y el quiebre de esta tradición durante la Restauración Meiji (traída por la "restauración el lenguaje" de la mano de Shiki y las nuevas poéticas japonesas y escuelas poéticas que dialogan con las occidentales), marca la coyuntura donde la escritura de nuestros *haijin* aparece de modo singular. La poética de Santōka se construye sobre los escombros de la forma poética que queda chica para expresar una nueva experiencia del mundo. El despojo de la expresión, condensación semántica, expansión de lo filosófico; además la coyuntura entre la restauración del lenguaje y el ingreso de las literaturas occidentales al archipiélago; sumado a la experiencia del monje mendicante en pleno impacto de la modernidad, son señales que nos conducen a pensar la poética de Santōka bajo otra óptica. Hipotetizamos que estos cambios están reflejados en la *escritura* del *haijin*. De allí, necesidad de pensar una categoría que articule; por un lado, un modo de pensar la escritura japonesa; y, por otro, un modo de pensar las operaciones del vacío, y devenir singular del mundo en la escritura. Por esta razón, consideramos pertinente la configuración en la categoría de *escritura poética*.

En primer lugar, es fundamental repensar el estatuto de la escritura desde una teoría donde la noción de escritura está profundamente problematizada. Para ello, retomamos las modulaciones del concepto de escritura en Jacques Derrida. La deconstrucción sostiene un concepto de escritura vinculado a las escrituras no alfabéticas, lo que nos abrirá un camino para pensar la *materialidad del haiku*. Para dar cuenta de dicha materialidad, rescatamos las nociones de *huella* y *différance* en relación con la escritura japonesa. Nociones que permiten pensar la escritura en términos de inscripción, en cuanto es el lugar donde se ve (pero no se oye) el juego de diferencias significativas de la escritura japonesa. Especialmente los *haiku* de Santōka, la escritura japonesa (en cuanto ideográfica y silábica) en cuanto es una *técnica* nos deja pensar la *inscripción en el vacío* poniendo en relación la *escritura* y lo *sensible* de forma singular. Ahora bien, la propuesta derrideana no es un método sino una *estrategia de lectura* que busca el *desliz* textual, que se sitúa en los márgenes del texto. Estrategia que no es de simple interés filológico, sino que va persiguiendo sentidos: "El interés por la marginalidad es una señal de la indecidibilidad acerca del espacio donde hallar la verdad, o el sentido, y no un deseo filológico de rastrear en lo desapercibido meramente." (Derrida, 1994: 10-11).³ Pensar la escritura japonesa de este modo, nos abre al juego de sentidos que toda escritura vacía puede tener.

Ahora bien, ¿cómo ir señalando esos sentidos en cada *haiku*? Los que dejan ver fricciones y tensiones recurrentes en cada una de ellas. Para ello, vale adentrarse en el pensamiento de Roland Barthes. La relación del signo, el Zen y la suspensión del lenguaje que este autor realiza, permite comprender la idea de signo vacío o vaciamiento del signo en su pensamiento. Allí, se abre un camino posible hacia una relación con la idea de escritura derrideana, la que es clave para la configuración de la categoría de *escritura poética*. Para ello, pensar *el grado cero* en relación con la escritura japonesa permite aclarar las relaciones entre la escritura, el referente, lo sensible y el yo en vistas a abordar la escritura del *haiku*. Sin embargo, esta relación encuentra toda su complejidad en un proyecto fundamental del último pensamiento barthesiano: *La preparación de la novela* (1978-1980). En este proyecto la relación del *haiku* con la escritura se presenta en términos de *unidad mínima* de la novela (la novela ideal de este proyecto que pretende ser una teoría de la novela). A través de la idea de *Nota/notación*, Barthes define al *haiku* en su dimensión de *inscripción* (acto artesanal de escritura) de la impresión del instante, y a la vez de la cualidad del *haiku* se ser un poema que vale, temporalmente, muy poco. El *haiku* para Barthes, es semejante a la nota, en cuanto activa una "memoria personal del yo" cada vez que se lee, entablando una relación compleja entre el tiempo del instante del *haiku* y ese tiempo más denso que se corresponde al de la memoria. Además, para Barthes en el *haiku* hay un *Matiz*: operador fundante de la *diferencia* (una singularidad que haga que el poema sea irrepetible) en una ciencia de la *diaphorología*. Estas nociones, *Nota*, *Matiz*, *signo vacío* amplían la categoría de *escritura poética* en vistas al análisis del corpus.

La articulación entre la categoría de *experiencia del vacío* y *escritura poética* se corresponde con la segunda parte de nuestra hipótesis: el *haiku* es una *inscripción* producto de una experiencia del vacío y en cuanto tal, de ella solo resta la *escritura* y su diseminación. Por esta razón, ambas categorías podrían reunirse en una sola y funcionar de manera conjunta: hablaremos de una *escritura poética del vacío* para nombrar esta reunión. Ahora bien, ¿cómo poner a funcionar esas categorías y su articulación en el trabajo con el corpus? Para ello, diseñamos una operación que denominamos *re-trazar*, la que responde

específicamente a las categorías planteadas, las particularidades de la poética de Santōka y el trabajo en lengua japonesa.

2.c. Re-trazar una cartografía poética

Para el abordaje del corpus, configuramos una operación que se desprende de las categorías teórico-analíticas planteadas: el *re-trazar*. Antes de explicarla de manera detallada, cabe aclarar que esta operación responde a un problema clave a la hora de acercarse a cualquiera producto de otra cultura. La traducción y la violencia constitutiva de todo gesto *orientalista*. Junto con Edward Said (1978), cuando decimos *orientalismo*, nos referimos a cierta violencia inherente al estudio de todo objeto asiático desde una racionalidad que está fundada en presupuestos contrapuestos a aquella que ha creado los objetos. ¿Cómo avanzar sin perder el *oriente*, sin imponer la doble violencia que significa no sospechar del sentido que comprendemos cuando nos acercamos a aquello que se hace con lenguaje? Esta pregunta atraviesa este trabajo en su totalidad. Cuando nos aproximamos a la escritura japonesa desde otra lengua, nos enfrentamos con cierta incomodidad ante la tarea de traducción: es decir, sabemos traducir tal o cual palabra, pero sin embargo dicha palabra, en japonés, no deja de estar diciendo otra cosa, de la que no tenemos ningún conocimiento y estamos constantemente imaginando. Incluyendo a nuestro imaginario sobre la lengua, el nuestro propio, el que no compartimos con nadie.

La opacidad del japonés hace imposible imaginar una traducción que sea completamente transparente y para nosotros, en ella se oculta toda la fuerza poética de la lengua. Una opacidad que no solo está dada por el significado inexpresable, sino también entre y en cada uno de los trazos, en el sonido mimético, en aquello que cada palabra trae consigo de forma fantasmagórica. Por esta razón, hemos tomado una postura ética que se basa en una con-vivencia entre lenguas, o, mejor dicho, *entre escrituras*. Se trata de un trabajo que lleva a la lengua a su límite. El trabajo *con* y *en* el japonés busca llevar a esa lengua hasta su borde, amenazarla para que revele su límite. Allí, en esa frontera es donde la convivencia entre nuestra lengua y la del *haiku* nos muestra los juegos de sentido, las paradojas de las opacidades, las transparencias simuladas y los fantasmas de toda palabra. Para describir estas operaciones es necesario aceptar la invitación del *haiku* al *re-trazo* y volver a escribir bajo su estela, desde una ética que no busque enunciar una verdad sino producir *otro* conocimiento. Un conocimiento que dará cuenta de la convivencia entre lenguas, pero también de un saber que tiene que ver con los límites de lo otro. Esta ética debe respetar y reconocer este saber cómo lo propio y lo especial que el *haiku* nos deja ver a través de sus destellos.

Para capturar esos destellos la operación de *re-trazar* se configura busca las fallas de la escritura, es decir en los sentidos que se resisten a la traducción. Para poder decir algo sobre las fisuras, las fallas, la opacidad, trabajamos en la intraducibilidad de la lengua, porque sostendremos que allí yace la potencia poética del *haiku*. Este *re-trazar* no traduce ni descifra, sino que es un *hacer* que consiste en *volver a escribir* o *volver a trazar* el *haiku*. En este sentido, el *re-trazar* se compone de dos operaciones fundamentales: la primera consiste en determinar el punto de *fisura* del *haiku* o un *pliegue* disonante. Es decir, un punto en el *haiku* que merece un rodeo, algo más que una simple palabra para ser trasladada

a otra lengua. La segunda operación, intenta determinar el punto anterior a través de un des-trazo (desmontar la escritura del *haiku*) para volver a reunir esos trazos con el fin de explicar y describir dicho sentido. Es decir, reunir nuevamente los sentidos inéditos del *haiku* y ordenarlos a manera de insistencias bajo el nombre de una poética.

La operación postulada permite ordenar el corpus escogido en una *cartografía poética* que comprende mapas de sentido, los que están dados a partir de las insistencias de este *haijin*. Una cartografía permite trazar la *ruta poética* de Santōka. Esto es, el trazado de zonas de sentido en el corpus. Además, como toda representación de cruces y caminos, una cartografía también incorpora el modo en que se recorre, la experiencia y las advertencias sobre los recorridos. Para dar cuenta de los sentidos que aparecen en la misma, decidimos construir tres mapas específicos: topografía, climatografía y coreografía. Estos mapas ordenan nuestro corpus de trabajo el cual está constituido por: *El monje desnudo*⁴, antología publicada 2006, traducidos por Vicente Haya y Akiko Yamada. La elección de esta antología se debe a que posee además de las traducciones las escrituras originales en japonés. Esto permite que, sin sortear las complejidades de la traducción, podamos avanzar sobre la escritura en japonés.

2.c.1 Topografía

Trazar la *topografía* de los *haiku* es un ejercicio que responde al modo de inscribir la espacialidad. Esta inscripción no es simple ni convencional. La datación de lugares en las poéticas clásicas es considerada como *kigō*, esto es, la marca espacio-temporal del *haiku*. Pueden ser nombres de lugares, estaciones, fenómenos climáticos derivados de estas, celebraciones, entre otros datos. Por ejemplo, Matsuo Bashō lo hace a través del nombre propio de ríos, montañas, aldeas que visita durante su peregrinaje⁵. Sin embargo, en Santōka podemos observar que los espacios son esquivos a escribirse con precisión. Los *haiku* huyen del nombre propio, tampoco señalan territorios delimitados. En Santōka cualquier elemento, incluso el cuerpo o el merodeo de una libélula, pueden trazar una espacialidad. Por ejemplo:

すっぱだかへとんぼとまらうとするか

Suppadaka e

tonbō to marau to suru ka

Libélula,

Estoy en pelotas,

A ver dónde vas a posarte...

(Santōka, 2006: 16)

Se admira el estilo sencillo de Santōka por el escaso uso del *kanji* y la presencia de *haiku* escritos enteramente en *hiragana*. El uso del silabario permite una apertura a diversos sentidos dado que la escritura japonesa no posee espaciado entre los caracteres. Es el caso de este *haiku*, donde la única pista sobre un espacio es la partícula *e*, la que indica el lugar hacia donde se dirige una acción. Este espacio es *suppadaka*, una manera vulgar de nombrar la desnudez (de allí procede la traducción *en pelotas*). Leído en *kanji* (素裸) es la suma de los conceptos: *materia prima* o *elemental* y *descubierto* o *desnudo*. La acción que

está dirigida hacia ese cuerpo desnudo se conforma por una frase verbal intransitiva con una marca de futuro y que acarrea el sujeto libélula *tonbō tomarau to suru ka*. Una traducción literal de esta frase sería: ¿habrá de posarse la libélula? Totalmente expuesto el cuerpo vacío (*materia prima al descubierto*) hace ver que dicha desnudez es equiparable al paisaje no nombrado en este *haiku*. Hay un cuerpo, pero también lo-que-hay-además de este cuerpo se hace presente en este *haiku*. En este sentido, el espacio del cuerpo pierde sus límites para hacerse uno con la intemperie. La pregunta será fundamental para dar cuenta de ello, dado que hace del espacio del cuerpo una posibilidad que habrá de concretarse cuando la libélula se posee, ya sea sobre la piel o más allá de ese cuerpo. En este sentido, el espacio se vuelve vacío y sólo puede existir cuando entre en relación con el posarse del insecto alado. Si avanzamos en la interpretación, la ausencia de respuesta de este se debe a que la misma es muda: a ese cuerpo vacío solo le resta el tacto para determinarse como espacio preciso. Entonces podríamos reducir la espacialidad de este *haiku*, incluso a ese componente sensible que esta supuesto en *suppadaka*, en ese cosquilleo posible que es el Matiz, la sensación táctil anticipada que dispara la pregunta. Este *haiku* nos explica las características generales de la topografía: se hace de modo singular poniendo en relación el espacio siempre con otra cosa (en este caso, la libélula y el tacto). Incluso, la espacialidad nunca responde a un espacio determinado, sino más bien a un componente sensible del mismo.⁶

2.c.2 Climatografía

Uno de los rasgos más sorprendentes de la poética de Santōka se encuentra en el modo en que sus *haiku* dan lugar a una experiencia del clima. Por esta razón, una *climatografía* traza las temperaturas, las humedades, las lluvias para mostrar los modos en que cada uno de estos fenómenos obtiene una cualidad poética. Cabe aclarar que, una climatografía está vinculada estrechamente con las dos cartografías que la acompañan. Esto se debe a que la pregunta por una *experiencia vacía del clima* encuentra su respuesta en una *experiencia temporal de lo ambiental* que está vinculada a fenómenos atmosféricos y terrestres. Si la configuración de una *topografía poética* advierte sobre un modo de habitar, de observar y tocar, una *climatografía* no enseña una experiencia de la temporalidad vinculada al espacio y al cuerpo. Por ejemplo, en:

夜露しっとりねむってみた

Yotsuyu shittori

nemutte ita

Dormía

Cubierto de rocío...

(Santōka, 2006: 48)

Quien duerme no sólo experimenta la humedad del rocío en el cuerpo, sino también la frescura del suelo en la oscuridad de la noche. La escritura del *haiku* especifica todo el pasaje poniendo en equivalencia dos elementos plenos de temporalidad: primero, el rocío de la noche (*yoru*, noche; *tsuyu*, rocío) con el gerundio *nemutte* que es *durmiendo*, marcado por un pasado *ita*, que indica que la acción está realizada por personas o animales. Los dos

ideogramas que encabezan este *haiku* comparten el significado de *relente*, lo cual marca la intensidad del *rocío de la noche*. Es decir, el *haiku* no menciona el rocío de la noche para marcar el tiempo del sueño, sino que refuerza el impacto sensitivo de la humedad pegada al cuerpo y que es exclusiva de la noche. Este impacto se vigoriza con *shittori*, que significa *suave, calmado, gentil* y, además, *húmedo*.

El rocío impregna el sueño, dándole cierta plasticidad a través de la humedad. En este paisaje *relente*, rocío y sueño entran en un plano de indiferenciación, exclusivamente durante la noche. Es paisaje se da ver y se da a tocar, como si nos inundásemos de cierta humedad leyendo este *haiku*. Pero inmediatamente este paisaje se desvanece. El tiempo de este *haiku* es el del rocío, que previo al amanecer cubre dulcemente el cuerpo, para despedir la noche y anunciar el día. En esa duración del rocío hay una experiencia vacía del clima, el cuanto rocío y cuerpo han conformado un mismo paisaje húmedo vinculado a una temporalidad muy específica: el pasaje del día a la noche.⁷

2.c.3 Coreografía

Uno de los rasgos más singulares de la poética de Santōka consiste en el nombramiento del yo en el *haiku*, lo cual suele homologarse con la presencia del cuerpo. Sin embargo, retrazar los sentidos en torno al ego y el cuerpo, exige enunciar cierta inflexión en nuestra hipótesis: si una experiencia del *haiku* involucra una experiencia del vacío, en la descripción de una coreografía encontramos una experiencia del cuerpo vacío. Es decir, una experiencia donde el cuerpo establece una relación recíproca con el entorno. Indiferenciado y expropiado de sus cualidades, hace brillar sólo una parte de sí, un fragmento. Además, a la búsqueda de ese cuerpo fragmentario debe sumarse el trazado de su *danza* o, en otras palabras, la volver a presentar la partitura de los movimientos.

Tanto en los movimientos del cuerpo, en sus pasos, gestos, en el modo de andar y descansar; como en la forma en que ese cuerpo experimenta lo sensible para hacerlo visible, audible o táctil reside una *coreografía poética* singular. En otros términos, una lectura del cuerpo aborda su sensibilidad y su físico como objeto poético. Tales modulaciones del cuerpo en el *haiku* son los pasos de un baile sin fin ni comienzo, imprevisible y sorpresivo. Por ejemplo, en:

天の川ま夜中の酔ひどれは踊る

*Ama no kawa
mayonaka no
yoidore wa odoru*

Bajo la Vía Láctea
danza en plena noche
borracho perdido
(Santōka, 2006: 41)

La lectura en japonés revela la presencia de dos cuerpos. Uno es una figura del tiempo. Este *haiku* tiene una temporalidad marcada: lo primero que muestra es *ama no kawa*,

literalmente, *río del cielo* que es la expresión utilizada para referir a la vía láctea. Ese río de pequeñas luces inmediatamente parece contrastar la segunda parte del *haiku*: *mayonaka no yoidore*, es decir *el alcohólico de plena noche o bien dentro de la noche*. Esta expresión es compleja. Primero, si nos fijamos en *mayonaka* el sentido de este término abre una dimensión de profundidad típica de Santōka. Literalmente es la suma de: *ma* (prefijo que da un sentido de verdadero, natural, exacto, completamente); *yo*, escrito con el *kanji* de noche (*yoru*); y *naka*, que como sufijo se lee *chū* (que es *durante* o *mientras*), *jū* (que es *todo* o *por completo*) o bien, como sustantivo, se lee *naka* que significa *dentro*. Una traducción alterativa podría ser: *exactamente durante la noche*; o bien, *dentro de la auténtica noche*. Lo que importa es que la profundidad y exactitud de esta dimensión temporal está ligada al cuerpo por la partícula posesiva *no*: el borracho que pertenece (sólo y únicamente) a la auténtica noche.

Entonces, el cuerpo del borracho sumergido en la profundidad de la noche es un cuerpo fuera de sí; exiliado de su luz en la sombra, alcohólico sin cordura, lo que expropia a ese yo de racionalidad haciendo de ese cuerpo un resto tragado por la profunda noche. La imagen permite imaginarnos una sombra, apenas un contorno en la oscuridad. Pero consecutivamente el *haiku* presenta un segundo cuerpo: el cuerpo que danza. En su última palabra, sorpresivamente, el cuerpo es objeto del verbo *odoru* que es *bailar* o *saltar*. Ese cuerpo inmóvil (que parecía contemplar, en sombra y embriagado, el río luminoso del cielo) con la última palabra de este *haiku* pasa a ser otro cuerpo, uno que ahora se mueve tal vez al ritmo del río que discurre: sabemos que es un cuerpo que ejerce una actividad, que posee las condiciones necesarias para *danzar*. Ese pasaje de la sombra al baile, de la contemplación al salto, es donde se juega una experiencia de un vacío del cuerpo. Allí es donde ese cuerpo se torna imprevisible, donde puede ser afectado y afectante: ser reducido a la sombra o moverla con su movimiento.⁸

3. Conclusiones

El anterior desarrollo demuestra el funcionamiento de una *escritura poética del vacío* en los *haiku* de Taneda Santōka, a través de las distintas modulaciones de la experiencia del vacío en el *haiku*. La configuración de una cartografía poética ha servido al orden del corpus poético a trabajar, como también ha revelado insistencias específicas en cada uno de los mapas configurados. Con la operación del re-trazo, hemos podido abordar la escritura de Santōka desde dimensiones semánticas, sintácticas, ideográficas, pictográficas y además hemos re-trazados las diferentes líneas de lectura de cada cartografía. Además, hemos podido atisbar el modo en que dichas cartografías funcionan como direcciones de lectura, que pueden combinarse para la lectura de nuevos corpus.

Cada uno de los matices, de las fisuras, de las arrugas de los *haiku*, han apuntado a diferentes rasgos de la poética de este *haijin*, así como la contemporaneidad del mismo con un conjunto de procesos culturales que asedian su escritura. Además, hemos podido comprobar el modo en que la escritura de Santōka, y el uso de la escritura japonesa es fundamental para la escritura del *haiku*. Esta nos revela las composiciones y los sentidos menos esperados, los cuales muchas veces son utilizados en distintas direcciones en los *haiku* de nuestro *haijin*. Sumado a ello, la trasgresión de las pautas formales del *haiku* es

constante en la escritura de este autor. En este sentido, la poética que hemos re-trazado aquí, evidencia la excepcionalidad de Santōka en el marco de la tradición poética del *haiku*.

En conclusión, en Santōka hay una poética del *errar*, este movimiento es clave por dos motivos. El primero tiene que ver con el *errabundeo* como modalidad de viaje, como hemos podido observar durante la lectura, en Santōka no hay destino ni punto de partida, no va en busca de nada, su experiencia es paso a paso y sobre el camino. En la estancia, cuando se aquieta, no hay ningún gesto de hospitalidad. El alojamiento del *hajjin* es la intemperie, lugar que no hay que ir a encontrar sino hacerla presente en la escritura, ya sea en el vuelo sin dirección de la mariposa o en la profundidad de la montaña.

El segundo motivo se encadena al anterior. Es decir, el errabundeo se pliega con otro tipo de errar que se da estrictamente en la escritura. Las fisuras del *haiku* abren un campo de sentidos más amplio, donde tenemos la oportunidad de volver a trazar cada uno de los paisajes que el *haiku* hace ver. Pero, además, el errar de la escritura de Santōka debe observarse en cuanto lo nombrado en el *haiku* permite fabular, según nuestra *trayectoria personal o identificarnos en cierta insistencia* como decía Barthes a propósito de la *figura*. (Cfr. Barthes, 2014: 19) En la fisura del *haiku*, el lector inscribe su propia experiencia.

Una poética del *errar* lleva a repensar el *haiku* ya no como género poético, sino como el único rastro que deja quien viaja sin destino final. Como si el *haiku* fuese el silbido que acompaña los pasos de este *hajjin*, mientras atraviesa el silencio de las montañas y los rumores del río. El *haiku* interrumpe todo paisaje para crear uno nuevo, uno que incluya a quien interviene. Es decir, un modo de dejar rastro, de inscribir la experiencia en los caminos recorridos.

Sumado a lo anterior, una poética del errar en Santōka es un modo especial de habitar el mundo: esto es, brevemente e indiferenciados en una experiencia del vacío, donde lo uno no es sin lo otro, donde dicha relación no tiene jerarquías, donde la ausencia de cualidad y de lenguaje da lugar solamente a la sensación, a cierto sabor, de lo que apenas se puede testimoniar con la escritura. En este sentido, quien escribe, se obstina a vencer poéticamente la experiencia vacía inmediata, pero deja en ese *haiku* la experiencia vacía en sí misma. Santōka es un *hajjin* cuya poética que podría describirse con la expresión *ir sin fin*: sin destinos ni lugares para regresar; es un poeta que no parte ni arriba, sino que *erra*; aprehende el mundo tras abandonarlo, tras expropiarse del lenguaje. Así hace propio lo que reside antes del lenguaje y, de ese modo, retorna a la escritura.

4. Notas

¹ *Hajjin* (俳人) nombre que recibe el poeta que se dedica a la escritura de *haiku*.

² Hay en este punto cierta subestimación de los poetas japoneses, porque hay una confusión sobre las tendencias clásicas con las más contemporáneas. No puede compararse la escritura de un monje poeta del siglo XVI como Bashō con la escritura de un monje hambriento y peregrino de tierras devastadas por la guerra y la modernización como Santōka. Sin embargo, hay que revisar la aplicabilidad de estos conjuntos de reglas cuando nos enfrentamos a aquellas poéticas que reciben el nombre de "*haiku*" a principios de siglo XX. Ya que las mismas tienen como fin determinar y evaluar la construcción correcta del *haiku*.

³ En este sentido, la famosa afirmación que encabeza la deconstrucción “*no hay nada fuera del texto*” indica que centro y margen están en la escritura del texto. Esto también tiene que ver con una operación propia de la fenomenología (detectada por Derrida en Husserl) denominada *reducción*. Esta operación responde al modo de trabajo de la deconstrucción reducido al texto. La escritura no tiene un referente o algo exterior que determine su significado, fuera del texto no hay nada, solo resta el ‘para mí’, para el ego que es igual de inestable que el sentido.

⁴ Hemos corroborado que esta antología integra *haikus* que fueron publicados en *El niño del cuenco* (*Hachi no ko*, 1932), *Altar a la naturaleza* (*Somokuto*, 1933) y *Caminar por el río* (*Sankōsuikō*, 1935). Estos libros fueron publicados durante la vida de Santōka y entre los diferentes viajes que realizó hasta 1938.

⁵ Por ejemplo, Bashō escribe: “Rueda del monte/ al mar, de Atsumi a Fuku, /la tarde fresca.” O “Río Mogami:/ tomas al sol y al mar/ lo precipitas.” (Bashō, 1981: 77) O bien, con referencias temporales precisas “El Quinto Mes, / sus caminos de lluvia:/ ¿dónde estará Kasajima? / Nos hospedamos en Iwanuma” (Bashō, 56: 1981)

⁶ En el Trabajo Final de grado este mapa se ordenó en torno a dos figuras. Una fue *estancia*, aquellos *haiku* que hacen una experiencia del espacio en cierta inmovilidad; y *ruta*: que reúnen *haiku* en torno al camino y una experiencia del espacio a través de la movilidad.

⁷ En el Trabajo Final de grado este mapa se ordenó en torno a dos figuras: *atmósfera*, para reunir aquellos *haiku* etéreos; y *terrestre*, para dar cuenta del clima a través de sus afecciones.

⁸ En el Trabajo Final de grado este mapa se ordenó en torno a dos figuras. *Corporal* para referir a un cuerpo inmaterial, el cual se diferencia de una segunda figura que denominamos *físico* que agrupa aquellos *haiku* donde el cuerpo se muestra en su materialidad.

5. Bibliografía

Abrams, J. (1977) “Hail in the in the begging bowl: the odyssey poetry of Santōka”. En: *Monumenta Nipponica*, Vol.32 (3), pp. 269-302.

Barthes, R. (1993) *El imperio de los signos*. Mondadori, Madrid.

_____ (2005) *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Bashō, M. (1981) *Senda hacia tierras hondas*. Seix Barrial, Barcelona.

Blyth, R. (1949) *Haiku: Eastern Culture*. (Vol. 1) The Hokuseido Press, Tokio.

_____ (1964) “Santōka”. En: *History of Haiku: from Issa to the present*. (Vol. 2). The Hokuseido Press, Tokio.

Cuartas Restrepo, J. M. (2005) *Los 7 poetas del haiku*. Calí: Programa Editorial Universidad del Valle.

Derrida, J. (1986) *De la gramatología*. Siglo XXI Editores, México.

_____ (1988) “Che cos'è la poesia?”. Recuperado en abril 28, 2018 de Derrida en castellano. Sitio web:

http://www.ub.edu/las_nubes /archivo/seis/nubesyclaros/Que%20es%20poesia.pdf

_____ (1994) "La différence". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: ediciones Cátedra.

Fleitas, C. (2005) "Santōka o la intolerable compañía de la soledad". Recuperado en abril 12, 2018 de Terebess Collection. Sitio web: <http://terebess.hu/english/haiku/cfleitas.html>

Han, B. (2015). *Filosofía del Budismo Zen*. Buenos Aires: Herder.

Harvey, P. (1998). *El budismo*. España: Cambridge University Press

Haya, V. (2002) *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Madrid: Mándala.

_____ (2007) "El haiku japonés: esencia y tipología". En: *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeo*. (5), 91-100.

_____ (2007) *Haiku-dō: el haiku como camino espiritual*. Kairós, Barcelona.

Henderson, H. (1967) *Haiku in English*. Tokyo: Charles E. Tuttle.

_____ (2013) *Aware: iniciación en el haiku japonés*. Barcelona: Kairós.

Herriguel, E. (2003) *El Zen el Arte del tiro con Arco*. D.F. México: Octaedro.

Higginson, W. (2008) *The haiku season: poetry of the natural world*. California: Stone Bridge Press.

Izutsu, T. (2009) *Hacia una filosofía del budismo zen*. España, Madrid: Trotta.

Keene, D. (1956) *La literatura japonesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Maillard, Ch. (2001) "El mundo como objeto estético". En *Investigaciones Fenomenológicas*, (3), 225-236.

_____ (2000). *La sabiduría como estética*. Madrid: Akal.

_____ (2006). Orinar en la nieve. En *El monje desnudo*. Miraguano: Madrid.

Rodríguez Izquierdo, F. (2013, junio). Un haiku japonés modélico. *Cuaderno*, 46, pp. 3-4.

Santōka, T. (2009) *El monje desnudo*. Miraguano, Madrid.

_____ (2004) *Saborear el agua*. Hiperión, Madrid.

_____ (2002) *La poesía zen de Santōka*. Maremoto, Málaga.

Silva, A. (2012) *2. Zen ¿Qué decimos cuando decimos experiencia?*. Buenos Aires: Bajo la luna.

Silva, A. (2010) *El libro del haiku*. Bajo la luna Ediciones, Buenos Aires.

Stevens, J. (1980) *Mountain Tasting: Zen haiku by Taneda Santōka*. Weatherhill, New York.

Bibliografía secundaria

Asensi, M. "¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?" En *Teoría*. Recuperado de: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%202011%20teoria%20manu_el_asensi2.pdf?sequence=1 (18/05/2018)

Asiain, A. (2013). "Posibilidad del haiku". En *Actas del congreso internacional sobre el español y la cultura hispánica. Instituto Cervantes de Tokio*, pp. 88-93.

Barnhil, D. (s.f.). *The Literary Embodiment of Impermanence and Nonself*. abril 18, 2018, de University of Wisconsin Oshkosh. Sitio web: <https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/244-japan/Renga.pdf>

Bahk, J. W. (2001) *Poesía Zen: antología crítica de poesía Zen de China, Corea y Japón*. Verbum, España.

_____ (1978) *Barthes por Barthes*. Kairós: Barcelona

Beichman, J. (2003). "Masaoka Shiki". En: S. Pendergast.; T. Pendergast. (Ed.), *World Literature* (pp. 667-668). Michigan, EEUU: ST. James Press.

Cheng, F. (2012) *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid.

Coyaud, M. (2005) *Hormigas sin sombra: el libro del haiku*. DVD, Barcelona.

Barthes, R. (2004) *Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979*. Siglo XXI Editores, México.

_____ (2008) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires.

Derrida, J. (1989) *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona.

_____ (1997) *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, Buenos Aires, Manantial.

_____ (2015) *Las muertes de Roland Barthes*. Godot, Buenos Aires.

_____ (1997) "La diseminación". En: *La diseminación*. Editorial Fundamento, Madrid.

_____ (1986). Del materialismo no dialéctico. mayo 16, 2018, de Derrida en castellano. Sitio web: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/materialismo.htm>

_____ (2001) "Sobre la fenomenología". En: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta.

_____ (2005) "La sociedad del pos-consumo y el papel de los intelectuales". En: *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*. (3), 39-46. Recuperado en abril 26, 2018 de: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n3pliegos/derriba.pdf>

_____ (2016) "Carta a un amigo japonés". En: *Psyché: invenciones de lo otro*. Buenos Aires: La Cebra.

_____ (2016) "Torres de Babel". En: *Invenciones de lo otro*. Buenos Aires: La Cebra.

De Peretti, C. (1989) *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Anthropos, Barcelona.

Fatone, V. (2010). *Extremismo y "nihilismo" en la filosofía oriental*. Bahía Blanca: 17 grises.

Ferro, R. (1995) *Escritura y deconstrucción: lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Biblos, Buenos Aires.

Garrote, K.; Goicochea, G. (2015) *Oriente (7)*. Hemisferio Derecho, Bahía Blanca.

Haya, V. (2004) *El espacio interior del haiku*. Shinden, Barcelona.

Henderson, H.G. (1967) *Haiku in English*. Charles E. Tuttle, Tokio.

Herrigel, E. (2003) *Zen en el Arte del Tiro con Arco*. Octadero, México.

Okakura, K. (2005) *El libro del Té*. Kairós, Barcelona.

Lopez Navarro, A. M. (2010). *Haikú, experiencia y acontecimiento un viaje a través de Las Sendas de Oku* (Tesis de grado). Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad de Javeriana. Recuperado de: <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6434> (18/05/2018)

Milone, G. (2010). "Imposibilidad y experiencia poética". En: *Nombres: Revista de Filosofía*. (24), 121-129.

_____ (2012) "El obstinado rigor de la lectura". En: *Cuadernos del Sur: Fascículo Letras*. (42), 195-209. Recuperado de: https://www.academia.edu/15259718/El_obstinado_rigor_de_la_lectura (18/05/2018)

Morillas, G. "La alteridad de la śūnyatā en la filosofía Mādhyamika de Nāgārjuna", en: Colección Española de Investigación sobre Asia-Pacífico (vol. III), Pedro San Ginés Aguilar (ed.): "Cruce de miradas, relaciones e intercambios. Editorial de la Universidad de Granada, octubre 2010, cap. 44, pp. 699-718.

Nāgārjuna. (2006). "Abandono de la discusión (I)" en *Revista de Estudios de Asia y África*. Vol. XLI, n° 2, pp. 277-302.

Nāgārjuna. (2006). "Abandono de la discusión (II)" en *Revista de Estudios de Asia y África*. Vol. XLI, n° 3, pp. 473-49.

Prieto, J. M. (2007) *Haiku a la hora en punto*. Vitruvio, Madrid.

Ono, S. (2014). *Sintoísmo. La vía de los kami*. Gijón: Satori.

Odin, S. (1990) "Derrida and decentered universe of Chan/Zen Buddhism". En: *Journal of philosophy*. (17), 61-86.

Oshima, H. (1987). *El pensamiento japonés*. Buenos Aires: Eudeba.

a en punto. Vitruvio, Madrid.

Rodríguez Izquierdo, F. (1994) *El haiku japonés: historia y traducción*. Hiperión, Madrid.

Sacomano, G. (9 de enero de 2011) "Cómo me hice monje". En: *Página 12*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6744-2011-01-10.html>

Silva, A. (2012) *Zen 1. Ruta hacia Occidente*. Bajo la luna Ediciones, Buenos Aires.

_____ (2013) *Zen 3. Zenzualidad*. Bajo la luna Ediciones, Buenos Aires.

_____ (2014) *Zen 4. El oficio de vivir*. Bajo la luna Ediciones, Buenos Aires.

Santōka, T. (2008). 私を語る [Contando de mí]. Recuperado en abril 19, 2018 de Aozora Bunko. Sitio web: https://www.aozora.gr.jp/cards/000146/files/48267_31582.html

Sato, H. (1983) *One hundred frogs: from renga to haiku to English*. Weatherhill: Boston.

Sato, H. (2002) *Santōka: Grass and Tree Cairn*. Recuperado en abril 16, 2018 de The Haiku Foundation. Sitio web:

<http://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/e329a1f18efa6d99f4742f75c263348e.pdf>

Suzuki, D.T. (1995) *Ensayos sobre Budismo Zen*. Kier, Buenos Aires. Suzuki, D. T. (2011). *Introducción al Budismo Zen*. Buenos Aires: Kier.

- Suzuki, S. (2011). *Mente zen, mente de principiante*. Madrid: Gaia.
- Tse, L. (2012). *Tao Te Ching*. (ed.; trad. I. Preciado Idoeta) Madrid: Trotta.
- Watts, A. (2014). *Budismo*. Barcelona: Kairós.
- Watts, A. (2010). *El camino del Zen*. Barcelona: Edhasa.