



Haiku: una línea donde cabe la tierra

Julia Jorge*

Los poetas occidentales se someten a la autoridad de una lengua.
[...] En los haikus, la lengua habría decidido todo, una lengua
bien establecida en todo su derecho, dichosa.
Bonnefoy, *El haiku*

*L*a lengua habría decidido todo, escribe Yves Bonnefoy con respecto al haiku. Sobre el japonés, Bonnefoy sostiene que es una lengua *dichosa* dada la naturaleza de su signo: el *kanji* (ideogramas) y los *kana* (notaciones fonéticas) traman una escritura que aproxima los límites entre la palabra y la cosa. Entre las diferencias que definen el signo alfabético y no-alfabético, Bonnefoy despliega la hipótesis de que el haiku, por su escritura, tiene la capacidad de designar la cosa misma. Además, el haiku puede exponer *el sistema de signos de la tierra*, caracterizado por una temporalidad inmediata, la consumación del sentido y un tipo de imaginación que ha sido negado a los poetas occidentales. Desde la cita que da inicio a este texto y sobre su pensamiento poético, buscaremos explorar la hipótesis de que el poeta y ensayista francés en sus escritos no desestima el lugar clave de la escritura para el pensamiento poético, a fin de enfatizar en la materia como escritura en tanto que implica la redefinición de la relación entre el signo y la materia y la apertura hacia otro tipo de imaginación poética.¹

1 Yves Bonnefoy (1923-2016) ha sido considerado un poeta metafísico, un pensador del lugar y la presencia en la poesía occidental. Sus textos se enfilan bajo la idea general de que el lenguaje ha separado a la humanidad de su relación con el mundo, derivando en un pensamiento conceptual que aleja a los humanos del mundo sensible. Aun así, la impronta metafísica de su pensamiento deja explorar en ciertos recovecos, como lo veremos en sus textos sobre haiku, pequeños gestos que atienden a la materialidad de la palabra, especialmente del ideograma. En este sentido, este trabajo no pretende reubicar el pensamiento de Bonnefoy en una

* Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mariajulijorgeauad@gmail.com

En la escena de la escritura

Para Bonnefoy, la escritura alfabética (en cuyo corazón hay un habla, una voz, un decir) ha determinado los modos de conceptualización y representación del pensamiento occidental, aquellos que configuran imágenes-mundo que participan de lo que denomina *imaginación metafísica*.² Tanto el pensamiento como la poesía participan en ese imaginario en tanto que *inventan* ficciones en relación con otros seres o no-seres, cosas, lugares o realidades superiores. La poesía en particular juega más libremente con el lenguaje para no liarse con el pensamiento conceptual. En cuanto ya ha elegido la conceptualización de la forma y está en búsqueda de lo Uno (esto es, un tipo de relación prelingüística con el mundo sensible), la poesía se despliega en base a una lengua cuya relación signica es arbitraria e inmotivada. Aunque las palabras se desplieguen en la página de la forma más original, los signos de la poesía occidental parecen no poder alcanzar las cosas. Escribe Bonnefoy:

La palabra “perro” no evoca nada del aspecto físico de un perro. Casi ninguna palabra se parece a su referente. Ninguna es esa rememoración fotográfica de la apariencia de las cosas que nos liberaría de su autoridad

tradición materialista (aún menos de un materialismo histórico) sino observar ese gesto donde la escritura en su materialidad (es decir, como materia sonora, composición de trazos, apariencia de cosas, como aparece descripta en los textos que referimos) puede deslizarse hacia la formación de imágenes materiales que habilitan un tipo de imaginación material para el haiku, en la que palabra y la cosa conforman una unidad de mundo.

2 La *imaginación metafísica* para Bonnefoy refiere a las ficciones que nuestra imaginación inventa donde no solo hay seres y cosas que podrían existir -como la reflexión sobre realidades conscientes e inconscientes (como el sueño, o la experiencia del paraíso o de lo sagrado) consideradas superiores a las de nuestro mundo-. Este deseo de otro modo de existencia superior, “este sueño de oro en lugar del plomo de la condición humana” (Bonnefoy, 2006, p. 13) consiste en escenas ficticias donde nos relacionamos con lo que tiene probabilidad de ser, objetos y lugares que no tenemos (o tenemos en menor medida). Escribe Bonnefoy: “(...) llamaré lo imaginario metafísico: un conjunto a lo largo de la historia humana de relatos que nos contamos, de mitos a los que tratamos de dar fe, sobre un telón de fondo de figuras consideradas divinas o dotadas, sin que seamos conscientes de ello, de características propias de lo divino” (2006, p. 13).

peligrosa que llevan a cabo: designar –en los datos empíricos– tan solo un aspecto entre todos los demás en los datos empíricos, así perder de vista así el primado de la cosa actualmente existente sobre sus partes. (2013, pp. 211-212)

Ahora bien, en el caso de la poesía occidental, para Bonnefoy, solo el poeta *espontáneamente metafísico* atiende al sonido buscando en las fracturas de la cadena conceptual una experiencia poética ligada con lo trascendental. Enfatizamos: prestar atención al sonido es para Bonnefoy el único modo de retornar al mundo, a su unidad y finitud. Esto se debe a que tanto el sonido como las piedras y las nubes son un real o, mejor dicho, forman una realidad anterior al lenguaje insondable por la mente. En este sentido, prestar atención al sonido, la piedra, la nube –materias que pertenecen a un mismo orden– significa abrirse al deseo de la poesía:

Y, en primer lugar, esta puesta en cuestión es posible y practicable al notar que el sonido de las palabras es, por debajo del entendimiento que permiten los diversos fonemas, algo tan impenetrable por el espíritu como una nube en el cielo o un derrumbe de piedras en el camino, y que es, de repente, todo lo real, en su estado no afectado antes de la palabra, y la intimidad con nosotros mismos de la que el lenguaje nos priva. El sonido nos recuerda al mundo. A esa unidad, a ese infinito. (Bonnefoy, 2013, p. 213)

Subrayemos el gesto de Bonnefoy que, pensando en la poesía occidental, atiende a la materia del sonido, al ritmo de la letra en sus combinaciones, en suma, a la materia de los signos que reclaman escucha. Sin embargo, cuando la cuestión del haiku aparece en sus textos, Bonnefoy insiste en *imaginar*³ lo que la traducción al francés no puede recuperar de

3 Por ejemplo, en el texto “El haiku” (1997): “Esta impresión [sobre el haiku], y en seguida una ensoñación, me hace *imaginar* [...]” (p. 67), en “El haiku, la forma breve y los poetas franceses” (2013): “pero también puede ocurrir, *imagino*, que lo que para ustedes puede ser dicho, de manera inmediata y como intuitiva, por una sola noción, solo sea comprensible en francés a través de un proceso de análisis difícil” (p. 198); o en, “¿Se puede traducir el haiku?” (2013): “Son los pictogramas, los ideogramas, solo una componente en su relación con lo que escriben? *Imagino* que aún continúan orientando el pensamiento del calígrafo sobre el ser, o no ser, de una manera que en nuestras lenguas occidentales perjudicaría la abstracción inherente a nuestros signos alfabéticos.” (p. 216). Los subrayados son nuestros.

la escritura japonesa. Esto es, algo que se juega en la composición del haiku y el trazado de los ideogramas: una resonancia entre las palabras y las cosas. Escribe en “El haiku, la forma breve y los poetas franceses”: “Nadie en el mundo, como los japoneses, ha sabido hacer resonar en las consonancias y disonancias de algunas palabras la total realidad, tanto social como cósmica. Ustedes han unido lo infinito con la palabra de una manera que fascina” (2013, p. 197).⁴ Esta afirmación de Bonnefoy es aclarada en los párrafos siguientes del mismo texto, al remarcar la relación de los ideogramas con las cosas y el modo en que esa relación puede recuperar el *estremecimiento del poeta* en el haiku, quien gracias a su lengua puede aunar la cosa con la palabra:

La notación gráfica de las palabras está formada, para ustedes, por ideogramas, esos signos que, en su apariencia, suelen conservar un poco de la figura de las cosas. Además el haiku es breve, lo que permite ver todos sus caracteres de un solo vistazo, por eso el poeta podrá transmitir a través de sus palabras un estremecimiento de su figura visible, lo cual ayudará a la percepción de lo más inmediato, de lo más íntimo, en la situación que evoca [...] ¿Qué quedará de esta intuición en las palabras de nuestras traducciones, separadas como están del aspecto sensible de las cosas que nombran por la naturaleza fundamentalmente arbitraria y abstracta de la notación alfabética? (Bonnefoy, 2013, p. 199)

Además del deber de prestar escucha, en el haiku debemos atender a la figura de las cosas (y su aspecto sensible) que deviene en las palabras. Dándonos el permiso de la interpretación, el sonido, la cosa y la escritura aparecen como materias potenciales para imaginar el significado del haiku. En el texto “El haiku” (1997) Bonnefoy cuenta escenas de la vida japonesa usuales en las poéticas del haiku, las cuales se vuelven impresiones y en seguida ensoñaciones: “Me hace imaginar entre los lugares, los climas

4 “¿Puede traducirse el haiku?” es una contribución al coloquio *Le Haïku en France, poésie et musique*, organizado por Jérôme Thélot y Lionel Verdier en la Universidad de Lyon del 3 al 5 de marzo de 2010. Las citas de ese texto corresponden a una traducción propia, en colaboración con la Dra. Gabriela Milone. También, “El haiku, la forma breve y los poetas franceses” fue el discurso de aceptación del Premio Internacional de Poesía Masoaka Shiki, en Matsuyama, Japón, 10 de septiembre de 2000. Las citas de estos textos corresponden a una traducción propia, en colaboración con la Dra. Gabriela Milone.

y el habla ciertas relaciones cuya variedad explicaría aquella propia de las poéticas japonesas” (1997, p.68). En su simpleza, el ideograma puede evidenciar la variedad de lugares y climas, a diferencia de la poesía occidental que necesita del despliegue discursivo para evocar la belleza de lo cotidiano. De allí que Bonnefoy encuentre en el haiku una relación entre las palabras y las cosas. Ellas tienen suficiencia para evidenciar su variación y su densidad. En este sentido escribe:

La tierra japonesa sería la sugestión de que las palabras y las relaciones entre las palabras tienen la amplitud y la densidad de la variedad de las cosas, del otro lado –o ni siquiera– del espejo. [...] para el artista oriental la denominación, sueña él, es transparencia, es éxtasis. Las palabras en su suficiencia. (1997, p. 68)

El anhelo del sentido

Para Bonnefoy, la escritura en lengua alfabética no es la simple proyección de una voz poética, sino el anhelo del sentido absoluto y el deseo de reconciliación con el mundo sensible. Pero en el caso del haiku, la cuestión se modula. El proyecto del haiku con su escritura no-alfabética y su brevedad se realiza en la inmediatez. La palabra figura la cosa y, en un solo vistazo a la página, según lo imagina Bonnefoy, se produce el anhelo del sentido: el deseo y su consumación inmediata. Para evidenciar esta cuestión, Bonnefoy retoma la poética de Mallarmé para contrastarla con la apuesta del haiku: “Mallarmé pedía con sus votos una práctica de la escritura en el seno de la cual ‘el hombre, luego su auténtica morada terrestre’ intercambiaran palabra por palabra ‘una reciprocidad de pruebas’: ¿no es lo que asegura el haiku?” (1997, p. 68). De allí que la idea de la tierra o lo terrestre explique el modo cómo palabra y cosa forman una superficie de inmanencia sobre la cual se figura el anhelo de sentido contenido en la designación pura de los ideogramas.

En la tierra japonesa cada cosa tiene su palabra. Hay una sobreabundancia de palabras para nombrar en japonés cada cosa que pertenece a la infinitud de la tierra, esto es, la totalidad de cosas que conforman todos los reinos: “el vegetal el animal, pero también piedras veteadas, las bellas telas y los cuerpos” (Bonnefoy, 1997, p. 68). Esa cadena de signos que conforman la tierra japonesa traman apenas un nudo en el haiku: en medio de la

página se distribuyen las palabras de designación pura, como si la tela, la madera, la piedra estuvieran allí, exponiéndose y moviéndose. Sin embargo, en el haiku, esta porción de tierra aparece para luego desaparecer. Así asistimos a una experiencia de consumación del significado ante la página. Según Bonnefoy: “En estos breves textos, la palabra se convierte en una designación directa, que observa la cosa sin intentar analizarla sino que le gusta verla junto a una o dos más” (2013, p. 220).

Podemos observar como el haiku y la escritura japonesa tienen otro lugar dentro del pensamiento poético de Bonnefoy. Este tipo de notación gráfica exhibe la coalescencia entre palabra y cosa. Este aspecto despunta en una atención hacia la escritura. Lo que fascina a Bonnefoy es el modo en que los *kanji* tienen la capacidad de designar la cosa misma sin depender de la articulación de la voz, del habla ni de la presencia. En el haiku, la escritura no es sino un trazado que se libera de las ataduras de la articulación sintáctica, adviene en una sola página, en una sola línea, la *tierra*, lo *terrestre*, en el sentido que comprende las cosas y lo humano.

Cuando interpretamos a Bonnefoy, encontramos cierta indicación sobre el haiku: el referente (si es que vale esta palabra para esta escritura) está comprometido en el signo mismo. En unos cuantos trazos, palabra y cosa constituyen una superficie terrestre, haciéndonos olvidar el hecho de que la escritura separó la humanidad de la naturaleza. Creemos que en estos recovecos del pensamiento de Bonnefoy, en algunos lugares de sus textos sobre el haiku, podemos encontrar la escritura en cuanto materia intercedida por una temporalidad inmediata y una espacialidad estrecha, otorgándole el lugar de cosa en sí en el haiku. Escribe Bonnefoy en “El haiku” (1997):

Porque lo que dije de él [el haiku] vemos la invasión de las palabras de lo que yo llamo la tierra –ese conjunto de significados que expresan el proyecto y anhelan el sentido– por esas otras [las escrituras en lenguas alfabéticas] que no denominan más que la naturaleza [...] La forma antropomórfica de la tierra es sustituida en el haiku por aquella privada de centro, vacía de sentido, de lo que la precedió y la sucederá en el mundo. ¿Pero hay que pensar que esta poesía va verdaderamente hasta el fin del pensamiento, o sea que no pide lucidez y nada más, el desacomodamiento hasta el punto en que se vuelve soledad –y por lo tanto que ya no le adju-

dica un valor irreductible, esencial, el acto por el cual la humanidad mediante el uso de la palabra se habría diferenciado de la naturaleza? (p. 75)

El deseo, el sueño de alcanzar el signo japonés y su proyecto de significar con solo diecisiete sílabas, se sostiene gracias a un vacío sin suplementos. Este tipo de escritura no ha encontrado separación entre humanidad y naturaleza. La pregunta anunciada al final de la anterior cita es para Bonnefoy “[...] la pregunta que me cuesta trabajo responder, aceptar responder” (1997, p. 75). Al contar solo con traducciones, aunque sean excelentes, aún hay un *pero*: en el haiku no solo hay palabras, sino también pictogramas, ideogramas y, agregaríamos, onomatopeyas y recursos retóricos propios de la escritura japonesa que complejizan el sentido más allá de la lectura *literal*. Atender a la forma haiku y el ideograma donde se figura la cosa implica detenernos sobre la materia, pero ¿cómo dar cuenta de estas imágenes que se explayan más allá de la huella de espuma que ha dejado la ola del haiku en la playa desierta de la página?

La palabra y la cosa son uno

Le mot et la chose ne font qu'un

Bonnefoy, *El haiku, las formas breves y los poetas franceses*

En “¿Puede traducirse el haiku?” Bonnefoy asume la *imprudencia del soñador* al arriesgar ideas sobre esta forma poética ajena a su lengua materna. Una imprudencia de imaginación que apuesta por una hipótesis sobre la escritura japonesa en el haiku:

Tengo que reflexionar sobre el haiku, y soy muy consciente de que, debido a la falta de conocimiento suficiente sobre Japón y su cultura, me veré reducido, en este momento, a hipótesis seguramente imprudentes. Y se podría sorprender de que no me conforme con lo que quizás ya haya aventurado en mis reflexiones sobre mi propia lengua. Pero la imprudencia tiene alguna virtud. En lo que sueña, si es el caso, se desliza una relación consigo mismo del soñador, o de su civilización, de su lengua, que puede ayudar a observadores mejor informados que él a acceder a su otra forma de verdad. (Bonnefoy, 2013, p. 214)

La interpretación del epígrafe nos permite profundizar en esta relación entre la palabra y la cosa en el haiku. En primer lugar, la palabra y la cosa son uno o son lo mismo, pero también esta frase podría querer decir que palabra y cosa forman una unidad. Esta afirmación, leída en el contexto del pensamiento de Bonnefoy, nos conduce a una afirmación efectivamente metafísica: esto es, que la articulación entre palabra y cosa refieren menos a la inmanencia que cierta trascendencia del sentido. Pero, repitamos, cuando se trata del haiku, Bonnefoy se cuestiona el valor de esta frase para las escrituras de Extremo Oriente. A la frase del epígrafe le sigue la siguiente reflexión:

La cosa como totalidad, decible solo por su nombre, prima sobre las diversas figuras que el pensamiento conceptual quiera darle. El mundo está ahí, en su evidencia, es un hecho que puede o no ser considerado, más en profundidad, como ilusorio. (Bonnefoy, 2013, p. 213)

Imaginemos con imprudencia, como Bonnefoy, que la palabra es la cosa misma. Palabra y cosa están indiferenciadas al punto que es posible afirmar que conforman una unidad. Esa unidad es *la chose*. Pero también podemos agregar: tanto el haiku como su escritura no son más que una sola cosa. Es decir, una cosa más en la infinitud de cosas. En esa unidad deviene la totalidad donde el mundo está evidenciado. En esta vacilación de Bonnefoy se juega nuestra apuesta. Responderíamos que sí: en la lectura del haiku en japonés, la ilusión de la realidad de un mundo puede solo imaginarse a partir de la escritura como materia. Esta apuesta tiene algo de la fantasía sobre la lengua japonesa. Bonnefoy escribe: “Mi primera impresión, mi fantasía había sido que en esa poesía una lengua era amada por sí misma, que era celebrada allí, no haciendo la obra más que limpiar las palabras en una fuente después del uso de cada día” (1997, p. 72). Nos permitimos la imprudencia de asumir esta fantasía de una lengua que se ama a sí misma y que, de este modo, desbarata toda teoría que establece diferencias entre la palabra y la cosa.

Bonnefoy asocia la brevedad del haiku con la inmediatez, que la define como experiencia de la totalidad. Efectivamente, el poeta metafísico busca en el haiku una experiencia que se asocie a cierta espiritualidad zen. Sin embargo, al mismo tiempo que ocurre esta asociación, Bonnefoy también aprecia la yuxtaposición o enfilamiento de dos o tres cosas en la forma

breve e inmediata. Sin ninguna descripción, el haiku está limpio de pensamiento analítico. Lo poético que reside en la contemplación de *una flor de cerezo nevada* requeriría a la poesía occidental un despliegue largo de palabras, porque la experiencia cultural le impide reconocer ahí lo efímero de la vida. Allí, Bonnefoy encuentra la imposibilidad de traducción del haiku y la necesidad de explicación. Sin embargo, cuando leemos en japonés, vemos que esas palabras en la página reclaman una imaginación, y esa imaginación, dada nuestra diferencia cultural, no puede ser la del poeta budista zen, sino una imaginación que preste atención a la materia escrita para delinear los contornos de la experiencia poética. Desde nuestro punto de vista, se trata de una imaginación material en cuanto el haiku reclama escucha y mirada:

El pequeño número de palabras es la clave de la presencia del todo. Desde el principio, permite al haiku tener lo que el lugar japonés sugiere, lo que siempre se pedía en los tiempos de Bashô o incluso de Shiki Masaoka: una mirada sinóptica sobre lo que es, mirada que será ese pensamiento del no ser latente en los caracteres utilizados para escribirlo con un pincel tanto más libre cuanto más breve sea su impulso, que pinta de un solo golpe los diecisiete signos. (Bonnefoy, 2013, p. 219)

Esta mirada sinóptica marca la relación entre el ojo y la escritura. Antes apuntamos que la imaginación para Bonnefoy se conforma por escenas de ficción –la invención de relaciones con seres, no seres, cosas, lugares, climas–. Sostenemos que dichas escenas se elaboran en torno a lo probable, lo inmediato, lo irrefutable de la cosa misma. En este sentido, estas escenas de ficción conforman un imaginario que depende de una escritura no-alfabética.

La ficción de una línea

Si la ficción es la invención de las relaciones que conforman la tierra japonesa, veamos cómo ésta se desprende de un modo de imaginar en el haiku que atiende a la escritura para dar evidencia de la densidad y la variación de las cosas. Fijémonos en este haiku de la compilación *Cielo* (2015) de Ishimure Michiko (1927-2018):

天のはたてを舟ゆくすすき

ten no hatate wo fune yuku susuki kuzyû baru
(Ishimure, 2015, 43)

En lugar de arriesgar una traducción, nos gustaría desglosar su composición. El haiku comprende una primera imagen: *ten no hatate*, un arcaísmo que alude a *límite del cielo, fin del cielo, hasta el fin del cielo* que en seguida aparece como objeto del verbo *fune yuku*, que significa navegar. Así, con las primeras palabras Ishimure ya nos introduce en una panorámica visual que abarca *hasta donde el cielo se puede ver*. Tanto el uso de la palabra *hatate* cuanto la escritura de *fune yuku* revela un japonés de arcaísmos, lo que nos da la pauta para continuar la lectura. *Susuki* es el nombre de una herbácea perenne que forma densas matas en las pampas, también conocida como “pampa plateada china” o “eulalias” (*miscanthus sinensis*). El haiku despunta con una expresión sustantiva difícil, que la autora decide acompañar con la fonetización del *kanji* en *furigana*⁵ para especificar su sentido: primero, *kuzyu* que alude a algo superpuesto muchas veces, también a los nueve pliegues del origami con los que se forma una grulla y en tercer lugar al Palacio de la Corte Imperial de la antigua capital de Nara. Por último, *baru* que es campo, plano, pradera, tundra, pero también un sufijo para denotar pluralidad. Ahora bien, tal vez lo que más revela la potencia poética es justamente la superposición de dos imágenes sin necesidad de articulación sintáctica: por un lado esa panorámica del cielo, y por otro lado, esa mata densa de eulalias superpuestas hasta donde el cielo llegue, crean una imagen de un horizonte singular. Ligado a su vez a *baru*, resulta una pluralidad que se extiende en el desierto, que encuentra su límite no en el horizonte marcado por la luz del cielo sino por la tierra.

A nivel formal, el haiku se compone por 22 moras (peso silábico), desviándose de la estructura tradicional de 17. Este haiku también contiene un *kigo* de otoño, *susuki*. También podemos decir que el haiku se quiebra después de *yuku*, dividiendo las dos imágenes del poema. Si leemos el primer sentido del haiku, diríamos que describe un paisaje, un horizonte ante un campo de matas de pasto chino, diríamos que estamos ante un campo de espigas que despunta en el horizonte. En base a estos saberes

5 Fonetización en *kana* que especifica la lectura del *kanji* en un texto.

es posible interpretar que el haiku presenta un horizonte desde el cual se despliega un campo de espigas movido por la brisa de otoño, que por el sentido simbólico este *kigo* de otoño tardío tiñe al haiku de cierto sentimiento de desolación, suscribiendo así la estética del *sabi*, en tanto aprecia la belleza del espacio solitario, de esas matas que se superponen y que revelan su crecimiento desorganizado en la amplia llanura.

El haiku abre con una panorámica visual que nos lleva hasta el límite del cielo. En ese límite *algo* navega. Pero de inmediato el objeto de la navegación se ausenta, para dar lugar en la superficie material de la escritura a un paisaje de olas terrestres: las densas matas de pasto plateado que se pliegan como origami desde el límite del cielo crean la amplitud de la llanura que se designa con *baru*. Eso que navega, un bote, un barco, no sabemos exactamente qué, pero aparece solo para ausentarse y dejarnos imaginar el devenir mar de la pampa.

La vacilación de Bonnefoy en torno al haiku revela recovecos en su pensamiento. Sus principales ideas se ven enfrentadas entre una lengua, una escritura y una cultura de tradición inconmensurable con la tradición de las lenguas alfabéticas. Sin embargo, para decir algo con respecto al haiku Bonnefoy asume la imprudencia de imaginar a partir de las diferencias materiales entre las escrituras alfabéticas y no-alfabéticas. Tomando esta vacilación y esta imprudencia en nuestro beneficio hemos intentado recuperar algunas ideas de Bonnefoy para avanzar en la interpretación del haiku en su idioma original. La coincidencia entre palabra y la cosa en una sola línea en medio de la página puede rastrearse prestando atención a la materia de las escritura japonesa. Esta materia deviene de lo que Bonnefoy llama la tierra japonesa, de la cual el haiku solo constituye una porción. Teniendo en cuenta esta cuestión es posible la configuración de un imaginario de convergencias entre lo que es, no-es, lugares y climas. Este imaginario revela cierta sensibilidad que nos permite describir el haiku. La brevedad e inmediatez del poema, la unidad de la palabra y la cosa revela la promesa de un modo de atender a la composición de trazos como la materia poética del haiku.

Referencias

Bonnefoy, Yves. (1997). El haiku. *Revista Tokonoma*, (5), 66-78. <https://ahira.com.ar/ejemplares/tokonoma-n-5/>

Bonnefoy, Yves. (2013). Le haïku, la forme brève et les poètes français [El haiku, la forma breve y los poetas franceses]. En *L'autre langue à portée de voix* [La otra lengua al alcance del oído] (pp. 197-208). París: Éditions du Seuil.

Bonnefoy, Yves. (2013). Peut-on traduire le haïku? [¿Puede traducirse el haiku?]. En *L'autre langue à portée de voix*. [La otra lengua al alcance del oído] (pp.209-233). París: Éditions du Seuil.

Ishimure, Michiko (2015). 「天」[Cielo]. 「泣きなが原」[Lamentos de campo]. (pp. 7-51) Tokio: Fijiwara shoten.