

JULIA JORGE

Instituto de Humanidades - Conicet

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

mariajuliajorgeauad@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7375-3060

UN CIELO ENFERMO:
LA IMAGINACIÓN AÉREA EN MICHIKO ISHIMURE

AN AILING SKY:
AERIAL IMAGINATION IN MICHIKO ISHIMURE

PALABRAS CLAVE:
Michiko Ishimure,
haiku, literatura
ambiental japonesa,
imaginación material.

En este trabajo analizaremos la serie de haikus *Ten*, de Michiko Ishimure, figura central en el ambientalismo japonés y en los estudios de ecocrítica, destacada por visibilizar los efectos de la enfermedad de Minamata. Desde la singularidad de su estilo, Ishimure ofrece una obra poética crítica con respecto a las sociedades modernas, reconceptualizando el mito de la armonía con la naturaleza en la literatura japonesa. Proponemos una lectura que tenga en cuenta las especificidades del haiku y las modulaciones del cielo como un espacio material e inmaterial, abriendo una dimensión hacia una imaginación aérea, como sugiere Livia Monnet: *otra versión del mundo en este mundo*.

KEYWORDS:
Michiko Ishimure,
haiku, Japanese
environmentalism
literature, material
imagination.

In this paper, we will analyze the series of haikus *Ten* by Michiko Ishimure, a central figure in Japanese environmentalism and ecocriticism studies, known for bringing visibility to the effects of the Minamata disease. Through the uniqueness of her style, Ishimure presents a poetic work that critically addresses modern societies and reconceptualizes the myth of harmony with nature in Japanese literature. We propose a kind of reading that considers the specificities of the haiku and the modulations of the sky as both a material and immaterial space, opening a dimension toward an aerial imagination, as suggested by Livia Monnet: *another version of the world in this world*.

Ishimure Michiko nació en 1927 en la pequeña isla de Amakusa en el Mar de Shiranui, aunque pasó la mayor parte de su vida en la ciudad de Minamata, ambas ubicadas en la región de Kyūshū. Ha sido reconocida como uno de los referentes de la literatura ambiental en Japón por el papel central que ocupó en la visibilización del Incidente de Minamata: una serie de eventos provocados por la contaminación con mercurio metálico del mar por la corporación petroquímica Chisso. Una de las principales consecuencias fue la enfermedad de Minamata, una neurointoxicación en la población a través del consumo de alimentos extraídos o producidos en la bahía.¹ Sus obras más reconocidas son *Kugai Jōdo: Waga Minamatabyō* (1969, *Mar de sufrimiento, Tierra pura: nuestra enfermedad de Minamata*) y *Ten no Umi* (1976, *Mar del cielo*), que atestiguan la exploración crítica de la relación entre las comunidades marginales y el entorno insular desde un estilo que oscila entre recursos de la literatura testimonial (como el diálogo directo), la novela del yo (*shishōsetsu*, el monólogo interno), la estructura de la fábula y, especialmente, la presencia de una subjetividad poética ligada a la intuición y la imaginación.

Si bien no son pocos los estudios críticos sobre las singularidades del estilo de Ishimure, éstos no se han detenido especialmente en su producción poética, lo que deja un vacío en el análisis de un aspecto clave: su poesía. Este vacío resulta significativo porque, aunque sus *tanka* y *haiku* ocupan una parte menor en su obra,² en ambos géneros la autora ostenta sus principales insistencias sobre la relación entre lo humano y su entorno, afín a las propuestas de los estudios ambientales y la ecocrítica japonesa. Esta afinidad se enmarca en un debate más amplio: la noción de “armonía con la naturaleza” que, según Masami Yuki, deriva de una larga tradición estética japonesa. La “armonía de la naturaleza” se presenta como una “visión alternativa ecológicamente sólida” o “como culturalmente cons-

¹ Este caso cobró especial relevancia pública en 1968, cuando la empresa Chisso cambió el catalizador utilizado por uno menos contaminante, lo cual destapó el desastre ecológico de los últimos casi más de treinta años. Se estima que desde 1932 hasta 1968 se arrojaron más de 81 toneladas de mercurio al mar.

² La excepcionalidad de la poesía de Ishimure es dejada en evidencia por la misma autora, quien escribe en el epílogo de esta serie: “No soy parte del mundo de los haiku, y ponerle el título de ‘colección de haiku’ a lo que ocasionalmente surge de mí es presuntuoso. Este pequeño libro, vestido simplemente para la ocasión, va a salir al mundo para ocupar un pequeño rincón de la sociedad” (Ishimure: 59).

truida y puramente ideológica, con poca significación ecológica” (Hisaaki, Keijiro y Yuki: 4-5), volviéndose un mito que asocia la armonía con el contenido ecológico sin cuestionar las razones de esta asociación.³

Algunos estudios se han orientado a cuestionar esta relación identificando las insistencias estilísticas y filosóficas de Ishimure. Bruce Allen y Yuki Masami (2016) sostienen que no se puede reducir la obra de Ishimure sólo al activismo ambiental. Su universo literario, la fuerte impronta de un pensamiento filosófico sobre la existencia humana y su relación con la naturaleza reside en el registro lingüístico, marcos temporales no lineales y representaciones subjetivas e irracionales de la geografía, todo esto dentro de géneros mixtos e innovadores (Allen y Yuki: 3). Recuperando estos recursos, Orika Komatsubara explica que una de las claves políticas de la prosa de Ishimure es la creación de una *fantasía* “para contrarrestar la realidad, poseída por las víctimas de la enfermedad de Minamata como un chamán, con poderes mágicos de expresión” (Komatsubara 76). Esa fantasía literaria contrarrestaba la económica, vinculada al desarrollo económico, la modernización y la industrialización de la zona gracias al establecimiento de Chisso en los años treinta. Komatsubara explica: “El movimiento de la enfermedad de Minamata necesitaba una fantasía de una nueva sociedad ideal como fuerza motriz, enraizada en la vida de la comunidad local” (Komatsubara: 75).

Pero esta fantasía no sólo se limita a la esfera política sino que también configura un sistema ético-filosófico. En este sentido, Iwaoka Nakamasa (2016) identifica la fantasía anteriormente mencionada como *otra versión de este mundo* a través del mito, los sueños y la poesía. De este modo, despliega una serie de ideas vinculadas a lo divino, la naturaleza y el modo de existencia de los humanos opuesta a los tiempos modernos que “repre-

³ Quien ha realizado este tipo de análisis en torno a las formas poéticas es Haruo Shirane. El autor identifica que estudios como el de Blyth, Higginson, Henderson (precursores en los estudios de haiku en inglés): “han considerado el haiku como una poesía del *objeto concreto* y han destacado el *momento haiku*, que presenta un evento como *ocurriendo ahora* y fomenta un movimiento intersubjetivo en el que el espíritu del poeta se fusiona con la naturaleza” (21). Según Shirane, estuvo acompañado con una conceptualización del haiku como un poema “intuitivo en lugar de intelectual o alusivo, tratando con imágenes momentáneas en lugar de con conceptos o problemas” (21), propiciando “modos de lectura mimética y expresiva” (22). Desde este planteo, Shirane interroga la creencia según la cual la naturaleza de esa relación es armoniosa, dada, histórica y sin mediación; más bien se trata de “un modo particular de discurso, actitud hacia el lenguaje, la literatura y la tradición” (2) que configura la naturaleza como extensión del mundo humano y no una representación.

sentan lo que podría llamarse pecado original o *el crepúsculo de la existencia* y [donde] el mundo está inundado de *un presagio apocalíptico*” (Nakamasa: 92). Según Nakamasa, en Ishimure prima la sensación antes que la conciencia sobre lo visto, lo cual deriva de un intento por reflejar la pérdida de conexión entre las palabras y la realidad con el fin de recuperar el “poder de la palabra viva” (93). Ese intento de recuperación se expresa en un lenguaje que sortea la lógica y el análisis del objeto, buscando “convertirse en uno con lo que ha visto al entrar en él, verlo y escribir sobre ello, y expresarlo directamente como un todo” (93).⁴

Esta fantasía caracterizada por el pasaje fluido de una comunidad afectada por la contaminación hacia una sociedad ideal se inscribe en una temporalidad y espacialidad singular. En esta línea, Livia Monnet (2021) identifica en Ishimure un tiempo no-lineal (mítico por sus actantes y por sus retornos) y un espacio ampliado (una vasta extensión donde dioses, humanos y animales pueden coexistir). Estas dimensiones alimentan lo que Monnet denomina *imaginación cosmológica*: “circular, recursiva y acorde con la cosmovisión pluralista tradicionalmente adoptada por las poblaciones pesqueras y agrícolas en la zona del mar de Minamata y Shiranui” (Monnet: 150). Esa coexistencia de humanos, dioses y animales se traduce en lo que Monnet denomina *universo ecogótico*. Allí lo ordinario sólo se conserva en su apariencia y se sostiene en ecologías marinas, terrestres y cósmicas que configuran una “estética de coconstrucción y transformación mutua entre especies/multiespecies/humano-no humano” (Monnet: 160-61). De este modo, Monnet identifica una ontología ecomaterialista de interconexión entre especies, lo no-humano, pero también lo divino y lo mítico, no en un sentido simbólico sino incidiendo en el comportamiento de las cosas.

⁴ En ese modo de expresión se articula una epistemología caracterizada por una serie de descubrimientos: la *simpatía* que reconcilia los opuestos (96); la *intuición* que regula la separación entre el entorno y los humanos en una “distancia necesaria entre ellos mientras los toca suavemente con la sensación de su propia independencia” (96); y un sentido de la *fisicalidad*, donde los cuerpos son los mediadores entre lo humano y la naturaleza (96-97). A estos primeros tres descubrimientos se suma la *imaginación*, a través de la cual poetiza las concepciones del tiempo y el espacio, donde el espacio no tiene límites físicos y donde el tiempo no es lineal sino un tiempo mítico que implica “una extensión libre de momentos que a veces se acumulan uno encima del otro y otras veces brotan” (97). Esta imaginación incide en un quinto descubrimiento: una *narrativa* en la que se tejen las historias y los sueños personales con los colectivos (97-98). Por último, el sexto descubrimiento es el de una *ética* que no reconoce dualismos, especialmente para superar el par de víctima y victimario que atravesó el conflicto de Minamata (98).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, los haiku de Ishimure constituyen una vía de entrada para cuestionar el mito de la armonía. De allí que en este trabajo analizaremos la serie de haikus *Ten*,⁵ incluida en la antología *Nakinagaharu* (2015). Escritos para diversos medios hasta 1986, los 41 haikus de esta serie fueron reunidos en 1993 por Futoshi Anai (1926-1997).⁶ La elección de esta serie surge de la hipótesis de que en los haikus de Ishimure se evidencia una reconceptualización del mito de la armonía con la naturaleza desde una imaginación aérea. Para comprender cómo estas imágenes celestes operan, resulta útil recurrir a los principios de la imaginación material de Gastón Bachelard, especialmente aquellos desarrollados en *El aire y los sueños* (1993). Para el autor, el cielo proporciona un repertorio de imágenes caracterizadas por un principio de movilidad: no es un fondo inmóvil, inactivo, sin capacidad de afectación, en el que se constituyen imágenes, sino una espacialidad material que deforma las imágenes. El cielo no se presta al recorte del paisaje del *homo faber* cósmico sino que es producido por un tipo de imaginación material-aérea donde se deslimitan y se reorganizan los perfiles terrestres. Además, se trata de un espacio material inmaterial que totaliza las impresiones de proximidad y lejanía. La imaginación aérea produce un tipo de imágenes donde convergen de manera indiferenciada lo terrestre y lo aéreo, por ejemplo: el horizonte, el espejismo, los cimientos y el fin del paisaje. De este modo, dar cuenta del repertorio de imágenes contribuye a la desestabilización del mito de la armonía desde un repertorio de imágenes que configuran una *fantasía* u *otra versión del mundo* en este mundo que se resiste a los embates de la modernidad industrial y a las representaciones de la naturaleza de la tradición estética japonesa.

En los haikus de Ishimure, encontraremos un modo de percepción específico que *fantasea* el cielo como un espacio donde deslimitan los bordes entre lo real, lo espectral y lo divino. El cielo deviene espacialidad *inasible* pero *inmensamente* visible. De este modo, se modula en imágenes que lo comparan con la vasta extensión del mar contaminado, o bien, se figura como horizonte donde se produce tanto la transición inasible del día y la noche cuanto transiciones de lo mundano a lo divino y viceversa. El cielo como superficie convexa resguarda materias que afectan la subjetividad

⁵ Los haikus de esta serie se encuentran dentro del rango de páginas 9 a 51 en este trabajo. Aquellos haikus que se encuentran fuera de este rango no pertenecen a la serie mencionada, pero están incluidos en el libro *Nakinagaharu*.

⁶ Integrante del grupo de haiku *Tenrai*, fundado en Kitakyūshū en 1956. En 1965 participó activamente en la revista *Tenrai Tsūshin*.

poética, pero conservan su independencia sensible. Por ejemplo en el siguiente haiku:

祈るべき天とおもえど天の病む

inoru beki ten to omoe do ten no yamu

Creo que debería rezar al cielo, pero el cielo está enfermo.

(Ishimure 天, 13)

El primer verso del haiku se corta con la partícula *do*, introduciendo una pausa. En el dialecto de Kyūshū,⁷ expresa afirmación o determinación; pero también puede traducirse como “pero” o “sin embargo” (correspondiente al aspecto condicional del verbo *beki*). Con esta ambigüedad, se presenta el segundo verso *ten no yamu*, cuya traducción es “enfermedad del cielo”. En su forma infinitiva, *yamu* tiene un aspecto de sustantivo, pero en tanto que verbo sugiere que el cielo se personifica. Teniendo en cuenta estas posibilidades, aun así, podría prevalecer la interpretación metafórica. Por ejemplo, Iwaoka Nakamasa sostiene que este haiku “expresa la tristeza desesperada de la era moderna, al descubrir que incluso el cielo, que debería recibir nuestras plegarias, está enfermo” (92). Pero la lectura metafórica se reduce a una interpretación del cielo como agente pasivo que “recibe plegarias o se enferma”. Atendamos a la escritura: el *kanji* 天 se refiere a un cielo celestial, divino, espiritual, o bien a la voluntad de los dioses, o bien puede estar relacionado con el destino. Este *kanji* tiene una carga simbólica que procede de las tradiciones chinas antiguas.⁸ Así, términos como 天気 *tenki*, utilizado para designar el clima, significan, literalmente, “humor del cielo”. El sentido que intentamos deslizar aquí es cómo ese cielo comparte características con lo humano (en particular, *yomu* es un término para referirse a afectaciones humanas y de los órganos) pero manteniéndose a distancia de lo humano; no puede recibir plegarias porque ese carácter divino se ha trastocado: el cielo tiene *el humor enfermo*.

⁷ Se denomina *Kumamoto-ben* al dialecto hablado en la zona de la Bahía de Minamata. Éste pertenece al grupo dialectal de la región de Kyūshū denominado Hichiku.

⁸ En la cultura y filosofía chinas el carácter 天 (*tiān*) trasciende el cielo físico, refiriéndose a una fuerza que regula el orden natural y moral del universo. Este concepto se manifiesta en ideas como el *Mandato del Cielo* o *voluntad celestial* 天命 (*tiānmìng*), clave en la legitimación del poder imperial, y la interconexión armónica entre cielo, tierra y humanidad. Además, 天 se asocia con nociones abstractas de destino y espiritualidad, como en *El camino del cielo* 天道 (*tiāndào*).

El cielo enfermo del haiku revela coincidencia entre lo divino y lo material: el cielo podría escuchar las plegarias, pero está envenenado. Este *ame* o *ten* es el humor del clima o el cielo en un sentido divino y celestial. Como si en el cielo pudiese convivir lo divino y lo terrestre, sin primar ningún aspecto por sobre otro, tal como puede verse en otro haiku:

天日のふるえや衣のみ舞い落ちぬ
tenjitsu no furue ya koromo nomi mai ochinu
Bajo el temblor del sol, sólo la ropa danza sin caer.
(Ishimure 天, 24)

A primera vista, el haiku parece evocar una imagen simple: la ropa secándose bajo el sol, la ráfaga de viento que la mueve al punto que pareciera que danza y, prendida al tendedero, no cae. Pero este haiku, leído con detenimiento, acumula pliegues de significado en cada una de sus imágenes. En el primer verso, *tenjitsu no furue*, *tenjitsu* no refiere directamente al sol sino al brillo y el calor cuando afecta, en este caso, a la ropa en su proceso de secado. Seguidamente *furue* describe que dicho brillo y el sol *tiemblan* o *tiritan*. El segundo verso nos hace saber que sólo la ropa es la afectada por este sol *koromo nomi*, literalmente, sólo la ropa o nada más que la ropa. El último verso, *mai ochinu* se refiere a la danza de lo que cae. *Ochinu* es un verbo que suele acompañar el movimiento de ciertos insectos y de los pétalos que flotan en el aire de forma suave y elegante, o bien describir el desprendimiento de flores u hojas que caen por el viento. A su vez es un verbo que se utiliza para referirse al caer del sol durante el atardecer. De este modo, aunque el haiku refiera a la ropa moviéndose, su campo semántico asocia la ropa con los diversos movimientos del sol (particularmente, el lento esconderse del sol en la tarde).

En el haiku, el cielo aparece como la escenografía contra la cual la ropa danza. Pero, a la vez, el cielo evidencia su fuerza aérea al mover las prendas, y ellas, sin caerse, bailan. En *El aire y los sueños*, según Bachelard, la imaginación material del cielo lo resignifica en tanto que fondo. Esto es, el cielo como una extensión sin contornos, infinita extensión, fondo vacío sobre el cual nada puede inscribirse y toda forma que se le inscriba se borra (de allí que, no muy lejos de Oriente, el autor se refiera al cielo como *nirvana visual*). Para Bachelard, el cielo propicia una imaginación material o aérea: “el signo realmente aéreo se encuentra, a nuestro juicio, en otra

dirección. Se funda, en efecto, sobre una dinámica de la desmaterialización” (204). En relación con la imaginación aérea, el cielo en su inmensidad y lejanía no es próximo a nuestro contacto (como el fuego o el agua) sino que necesita ser materializado para formar una imagen. Es decir, como un fondo inmenso e infinito, el cielo necesita figurarse. En este caso, los gráciles movimientos de la ropa al danzar y caer son aquellos que dan materialidad al cielo. Esa perfilación involucra un “duelo entre el azul del cielo y los objetos que en él se perfilan, es frecuente por la *herida* que hacen las cosas en el azul” (Bachelard: 205). Pero efectivamente, ¿pueden las cosas *herir* el cielo? Veamos el siguiente haiku:

樹液のぼる空の洞より蛇の虹

jueki noboru sora no uro yori hebi no niji

Asciende la savia desde una fisura en el cielo, arcoíris de serpiente.

(Ishimure 天, 30)

El primer verso, *jueki noboru*, traducido como “asciende la savia”, se complejiza con el segundo verso, *sora no uro yori*, el cual abre dos vías de interpretación mediante la partícula *yori*. Ésta puede indicar una comparación: la fisura asciende como la savia, formando una especie de analogía entre la savia que asciende en los árboles y una fisura que se alarga interrumpiendo el cielo, volviéndose (como lo sabemos en el tercer verso) *hebi no niji*, una serpiente de arcoíris o arcoíris serpenteante que divide el cielo. Pero *yori* también puede indicar el lugar donde emerge algo. En este caso, la savia parece brotar de la fisura del cielo, perfilándose como un arcoíris. Conservemos esta ambigüedad. En esta *otra versión del mundo* del haiku, la particularidad radica en preservar las relaciones entre los materiales que conectan el cielo y la tierra. La tierra provee su nutriente al cielo, curando su fisura; o bien, la savia podría compararse con la fisura en sí misma, como una supuración etérea del cielo.

Manteniendo esta ambigüedad, la fisura o hueco en el cielo (*sora no uro*) establece una relación material y nutricia con la savia, e incluso con otro orden que no es ni vegetal ni etéreo, sino mitológico. En otras palabras, esta imagen no se agota en lo natural, sino que remite a un trasfondo mitológico: según la tradición china y japonesa *hebi no niji* refiere a la serpiente arcoíris. Esta expresión se asocia con los dragones como interpretación simbólica o mítica de un fenómeno natural, quienes surcan los cielos en forma de arcoíris. De allí que ambos términos compartan el radical de insecto 虫, entramando una relación entre lo animal y lo climáti-

co, lo mitológico y lo natural. Los insectos y las serpientes comparten una relación simbólica en cuanto a su capacidad de transformación y regeneración, como el cambio de piel. Por ello, el *kanji* de serpiente contiene dicho radical. Además, en la mitología se creía que los arcoíris eran la huella de los dragones, ya que compartían con las serpientes cierta morfología y movimiento ondulante, siendo capaces de surcar los cielos y controlar el clima. La base mítica permite la producción de la fantasía poética que deriva en imágenes capaces de interpelar las relaciones ambientales: la escritura de este haiku revela el componente mítico del fenómeno atmosférico, el arcoíris, el cual depende de la óptica humana que diferencia los colores. Mitología, óptica y clima forman un mismo entramado material que configura esta imagen de un cielo herido o hendido por la huella de la savia o del dragón.

Arcoíris, savia y serpiente en su ondulación compartida surcan un cielo tanto mitológico como material, que se presenta como el destino y el punto de partida de aparición de las cosas. Vale la pena detenerse en esta doble significación del cielo, ya que no es solamente en sus haikus donde encontramos esta insistencia en Ishimure, sino también en su novela *Tenko* (*Lago del cielo*, publicada originalmente en 1993), lo que puede darnos una pista sobre la dimensión material del cielo que alimenta su imaginación aérea. La autora elabora una ficción que se desarrolla en el pueblo de Amazoko, un lugar ficticio cuyo nombre carga casi toda la significatividad de la imaginación espacial y temporal, ya que significa “el fondo del cielo” o “la base del cielo”. En la novela se modulan estos dos significados. Primero, cuando se refiere al lugar donde se han situado los cimientos del mundo: “Amazoko significa el fondo o la base del cielo. (...) Amazoko, la base del cielo, este es el lugar donde se han confiado los cimientos del mundo” (Ishimure *Lake of Heaven*: 117). Luego, como el lugar donde el cielo se conecta con la tierra, y nos gustaría resaltar esto especialmente. Ahora aparece un árbol como aquel que conecta el cielo y la tierra, en el fondo del cielo: “No había nadie más allí aparte del cerezo y yo. Me pregunté: ¿Dónde estoy? ¿Es este Amazoko? La palabra ‘Amazoko’ significa ‘el fondo del cielo’. Es un lugar directamente conectado con el cielo allá arriba. Entonces me di cuenta: eso era, el cerezo era un árbol que conectaba los cielos y la tierra” (Ishimure: 321). El cielo aparece en relación con un origen y un destino imprecisos, desarticulando el tiempo y aquello que limita los órdenes naturales: el fondo del cielo se entiende como los cimientos del mundo, y al mismo tiempo como su límite, el lugar donde el cielo se termina. No es casual que tanto en la novela como en el haiku exista una pre-

sencia vegetal de los árboles (la savia y el cerezo) que conectan el cielo y la tierra. Podemos interpretar que el cielo en el haiku mencionado (nutrido por la savia y la aparición del arcoíris) es la base de la fantasía de Ishimure, de su otra versión del mundo. Pero también encontramos haikus donde las relaciones materiales adquieren una dimensión sutilmente plegada a la dimensión visible:

天崖の藤ひらきおり微妙音

ten gake no fuji hirakiori bi myōon

Se abren las glicinas del precipicio del cielo, delicado sonido sutil.

(Ishimure 天, 22)

Aunque la mirada espera encontrar un reflejo visual de las glicinas abriéndose, el haiku desplaza la percepción hacia lo sonoro. *Ten gake no fuji hirakiori* alude a dichas flores abriéndose (florecer, extenderse, desplegarse)⁹ sobre un precipicio en el cielo. La imagen tradicional de las glicinas generalmente involucra su reflejo en la superficie del agua, ya que esta planta suele crecer en las orillas de lagos y ríos.¹⁰ Sin embargo, como señala el haiku, la glicina florece ante otro gran lago, ante un gran espejo sin azogue. Y no serán los pétalos los que se espejeen visualmente en su superficie, sino el delicado y sutil sonido del florecimiento de la glicina que el cielo puede reflejar sonoramente. Esa superficie convexa funciona como la caja de resonancia de los más sutiles sonidos. La segunda imagen de este haiku, *bi myōon*, densifica la semántica para dotar de levedad al sonido que el haiku evoca. Tres *kanjis* consecutivos conforman este verso: el primero 微 *bi*, que significa “minucioso, sutil o insignificante”; luego 妙 音 *myōon*, que en su conjunto significa “voz o música exquisita”. Pero, si nos detenemos en cada uno de los *kanji* que conforman este término, tenemos: 妙 *tae*, que es “exquisito, raro, extraño, misterio, milagro, delicado, encantador” y 音 *oto*, que es “sonido, ruido”. El exquisito sonido de la glicina abriéndose tiene algo de misterioso, extraño, características que se asocian a lo que es sutil, minucioso o insignificante. La trama de sentidos

⁹ Generalmente para referirse al florecimiento de las flores, el japonés emplea el verbo 咲 *saku*, de allí que resulte ambigua la utilización del verbo *hirakiori*.

¹⁰ Recordemos la explicación de Shirane sobre la asociación estacional de las glicinas en el *Manyōshū* y el *Kokinshū*. Allí las glicinas están vinculadas al agua, ya que se alude a la ligereza de sus cinco pétalos, que cuelgan de delgadas ramas verdes en las orillas de los ríos y lagos. Al ser sopladadas por el viento, se reflejan en el agua, creando una especie de olas de primavera (Shirane 2013: 34).

que ofrece la materialidad de la escritura permite la emergencia de una significación material compleja a través de los ideogramas, donde el sonido se provee de estas características cuando florece ante el precipicio del cielo. Así, la imagen se aparta de lo verosímil al proponer que el cielo no refleja lo visual sino una dimensión audible de lo inaudito. Si lo visible se refleja sobre la superficie del agua, bajo la vasta extensión del cielo resuena un eco sutil y extraño, volviéndose la exquisita voz de las glicinas al abrirse. La escritura del verso convoca la sensación para sugerir cierta vitalidad de las palabras. Esa vivacidad reside en la potencialidad de la escritura de convocar, a través de su complejidad, una sensibilidad vital que compone una fantasía que se contrapone a la realidad terrestre.

De este modo, el cielo no es la bóveda azul que nos contiene sino un fondo que se resignifica como límite y base, poniendo en comunicación lo terrestre y lo aéreo. Así, la imaginación material activa ese fondo celeste inmóvil: “cuando la imaginación aérea se anima, el fondo se vuelve activo. Suscita en el soñador aéreo una reorganización del perfil terrestre, un interés por la zona en que la tierra se comunica con el cielo” (Bachelard 216). Por lo tanto, otras de las insistencias en torno a la figura del cielo son la idea de límite y base y la posibilidad de activar y transmutar las propiedades materiales, estableciendo relaciones entre distintos materiales de lo aéreo y lo terrestre.

Un cielo de llanuras, un valle aéreo

En los horizontes, fondo y figura se *con-funden*. Los haikus de Ishimure insisten constantemente en ese límite que separa el cielo (en cuanto que fondo) de la figura (las cosas que median la relación de lo terrestre con lo aéreo). Esta insistencia trabaja en dos planos: uno es el vertical, donde el cielo aparece como un lugar hacia donde se asciende (como la savia), o las cosas de la tierra se elevan (como las plegarias o los árboles, cuestión que mencionaremos en el siguiente apartado). El otro plano es el horizontal, donde el horizonte se figura como límite marcado por la intuición: el horizonte es pura apariencia, a medida que se avanza ese límite siempre se posterga haciendo presente un más allá imaginario o *zona imaginaria*. En estos términos puede pensarse aquella intención de Ishimure de reformular —con imaginación— los límites del tiempo lineal y una extensión espacial que parecen plegarse o brotar uno de otro. Bajo ese cielo y esa llanura donde se disuelven y postergan los límites, el cielo prima. Asume su

extensión infinita haciendo que el límite siempre se figure como pregunta, por ejemplo en el siguiente haiku:

いずくなる境ここは紅葉谷

izuku naru sakai zo koko wa kôyô tani

Dónde está el límite, aquí, enrojecen las hojas del valle.

(Ishimure 天, 15)

El primer verso de este haiku despunta con la partícula *zo*, la cual es usada generalmente por varones dándole fuerza o determinación a la pregunta que precede: *izuku naru sakai zo*. Los primeros dos términos corresponden al interrogativo “dónde, qué lugar, cuán lejos”; luego, el término *sakai* es “límite o frontera” pero no sólo utilizado para el espacio sino también para expresiones como límite de la mente o de los sentidos.¹¹ El *zo* con el que termina potencia el deíctico *koko* —aquí—, donde el enunciador está presente, el cual se vuelve el tema del haiku al estar precedido por la partícula *wa*. Rápidamente el haiku nos *ha puesto en nuestro lugar*: es ese *aquí* desde donde se pregunta por los límites y, desde ese mismo aquí, se ve el *momiji* (el enrojecimiento de las hojas de los árboles en otoño) para que al final del haiku descubramos una determinación espacial más específica: el valle.

Entonces, el haiku se pregunta por el límite del cielo. En el valle, los ojos no ven más allá de las montañas que lo contienen, pero reconocen una zona imaginaria más allá del horizonte. La aparición del enrojecimiento de las hojas proporciona una clave sobre dónde está posada la mirada de quien afirma la pregunta (con la partícula *zo*): está presente en ese aquí indicado por el deíctico *koko*. El enrojecimiento de las hojas es un fenómeno natural apreciado en la cultura japonesa igual que la caída de las flores del cerezo. También se encuentra vinculado con sentidos como la transitoriedad de la vida y la madurez, ya que las hojas muestran el brillo escarlata antes de desprenderse de los árboles. Pero en este haiku tal simbolismo se desinstala. Hay una asociación entre esa estación del año encerrada en el valle y la extensión, cuyo límite está fuera del alcance de la visión, de los sentidos, de la mente. La contradicción entre lo cerrado del valle y lo abierto del cielo alimenta la imaginación material: ante el fondo del cielo

¹¹ El término utilizado para denominar las fronteras espaciales es *sakaime*, el cual se compone por *kanji* de *sakai* 境 y el de ojo 目 *me*; es decir, se trata del límite que se puede ver con los ojos.

se precisan los perfiles de las montañas que limitan y cierran el valle. Cielo y tierra son extensiones que inciden una sobre otra para reconocer y enunciar ese aquí al que se refiere *koko*. A su vez, ese aquí se vuelve lugar de expresión indiferente, como explicaba Nakamasa: expresar como si el sujeto mismo formara parte del paisaje. Ese *aquí* es la zona media entre el cielo y la tierra; y en ese aquí, los árboles son los que median entre ambas extensiones infinitas.

En este plano horizontal es posible reconocer otras torsiones de la figura del cielo como ese fondo donde ningún objeto parece poder fijarse. Observemos el siguiente haiku:

紅葉嵐天の奥処(おくが)もいま昏る

momiji arashi ten no oku ga mo ima kururu

En el fondo profundo del cielo una tormenta de hojas rojas ya se oscurece.

(Ishimure 天, 44)

La traducción que ofrecemos es literal. Analicemos por partes: lo primero que aparece es la tormenta de *kōyō* o de hojas rojas; seguidamente, el lugar donde dicha tormenta sucede, *ten no oku ga*, que señala un lugar profundo del cielo. El *furigana* que acompaña los *kanji* se encuentra en la versión original del haiku y la indicación de la pronunciación del *kanji* de 処 *ga* introduce un matiz antiguo, que alude a un recinto o lugar dentro de la profundidad del cielo. Luego, un tiempo brota en otro tiempo con la expresión *mo ima*: algo acaba de comenzar, solapándose con algo que ha sucedido antes. No se trata de cualquier hecho sino de una tormenta que se ha vuelto más sombría y profunda, lo cual está marcado con la última expresión de este haiku: *kururu*. El *kanji* de *ku* marca el paso del día a la noche; en este contexto, sumado a *ruru*, suele utilizarse para designar movimiento, de allí la traducción por “oscurecerse”, o bien, “caer la noche”.

Con todos estos elementos, el haiku presenta un paisaje en movimiento en su devenir sensible: primero, la tormenta que mueve las hojas del arco de aquí para allá, relacionando al menos tres elementos aéreos: las hojas, el viento y el cielo. Luego, el haiku nos envía hacia algún lugar en la profundidad del cielo, donde algo está por suceder. Eso que está por acontecer es otro movimiento: un tránsito del día a la noche, un oscurecimiento. Aquello que parecía un límite, ahora sólo puede arremolinarse como una tormenta. En el cielo no puede fijarse ni enterrarse nada. En tanto materia transparente e inconsistente se caracteriza como superficie móvil.

Aunque los ojos lo intenten, no pueden captarlo en toda su profundidad ni extensión, sino que deben imaginarlo. En este haiku el cielo no reposa, sino que se muestra agitado en todas sus dimensiones.

En su composición, este haiku orienta a la vista a la vez que en la sucesión de ideogramas emergen los significados que alimentan la imaginación material. En principio aparece el cielo en su dimensión meramente visual, pero en seguida el haiku despierta la ilusión señalando que las hojas se arremolinan y se oscurecen en un fondo indeterminado. El cielo es una frontera deslimitada ante el cual los ojos se creen capaces de ver más allá. Según Bachelard, ante los objetos sólidos los ojos se sienten limitados de su poder. Por el contrario, ante el cielo, los ojos “se sienten capaces de ver más allá y presienten vagamente que no hay resistencia” (206). Esta evidencia pura, como la denomina Bachelard, ofrece un terreno afín a las fabulaciones estéticas de Ishimure. En el cielo “los valores del sueño y de representación son intercambiables en su mínimo de realidad (...) El mundo está entonces realmente del otro lado del espejo sin azogue. Hay un más allá imaginario, un más allá puro, sin más acá” (210). La imaginación aérea entiende entonces que el mundo está del otro lado, así como Ishimure escribe esta otra versión del mundo.

Como el cielo, la llanura también tiene límites dinámicos y postergados. En cierto sentido, es el espejo terrestre del cielo y gracias a otras materialidades interactúa con el cielo, que influye con sus fuerzas invisibles en los movimientos terrestres. Así, el límite vuelve a aparecer para conjugar extensión y alejamiento. En este sentido, Bachelard, refiriéndose a la imaginación material del cielo, explica: “totaliza las impresiones contrarias de la presencia y el alejamiento” (208). Teniendo en cuenta esta afirmación, puede leerse el siguiente haiku:

髪揺るるはたての夜明けひろがりつ

kami yururu hatate no yoake hirogari tsu

En los límites de un amanecer que se extiende,
el cabello que se balancea.

(Ishimure 天, 42)

El primer verso es *kami yururu*, que se refiere a un cabello que está siendo mecido, balanceado o sacudido, tal vez por el viento. El segundo verso es *hatate no yoake*, traducido como “límite del amanecer”. *Hatate* tiene un significado arcaico que implica “final, límite o extremo”. *Yoake* significa “amanecer”, compuesto por los *kanji* de noche 夜 *yoru*, y brillar

明 *akaru*, indicando así un amanecer que, en su transición al día, es una noche que está brillando. En el tercer verso, *hirogari tsu*, *hirogari* se refiere a “extensión, despliegue o amplitud”, y aparece junto con un arcaísmo, *tsu*, que es una partícula posesiva de lugar. El haiku nos presenta un cielo en el cual amanece. Pero emergen matices de ese amanecer: la noche sale de la tiniebla opaca para figurarse ahora como una noche brillante, previa al amanecer. Ese tránsito de la noche al día vuelve ambiguo el tiempo del amanecer, confundiéndose con la noche. De allí el primer matiz, el amanecer no se trata de la salida del sol sino del desvanecimiento brillante de la noche. Se podría decir que se *des-nochese*, y ese tránsito que marca un cambio en el tiempo del día deviene en un límite donde se confunden el día y la noche. Sumado a ello, ese acto ocurre en una gran extensión: tanto del cielo como de la tierra. Esta inferencia puede hacerse gracias al sutil balanceo del cabello. Pero el tinte que introduce este balanceo es sobre cierta lejanía de la imagen. Desde lejos, apenas podemos percibir el cabello moviéndose, sin distinguir los rasgos de un rostro.¹² Analizando la materialidad de la escritura vemos emerger tenues matices que dan cuenta de diversas figuraciones de la materia aérea: en su extensión espejeada con la llanura, lo que era emergencia diurna se vuelve brillo nocturno que apenas deja distinguir el balanceo de cabello, en cuyo movimiento se conjugan los límites del cielo y la tierra.

La extensión del cielo espejeado en la llanura es una imagen que insiste en los haikus de Ishimure, conectando distintas materias, por ejemplo:

ひとつ目の月のぼり尾花ヶ原ふぶき

hitotsume no tsuki nobori obanaka hara fubuki

Sube la primera luna, la ventisca entre las espigas de la llanura.

(Ishimure 天, 48)

El primer verso nos obliga a poner la mirada en el cielo, *hitotsu no tsuki nobori*, señala la primera luna de un periodo (tal vez del invierno, teniendo en cuenta el término *fubuki*, que significa tormenta de nieve o ventisca, con el cual termina este haiku) que está ascendiendo. Otro significado posible es una luna de un solo ojo o una luna tuerta, posiblemente debido a las manchas y cráteres que asemejan a la luna con una cara humana.

¹² Otro haiku de Ishimure similar a éste, donde el cabello es lo único que puede verse en la lejanía, es: “誰やらん櫛さしてゆく薄月夜 / *dare yaran kushi sashiteyuku usu tsukiyo* / ¿Quién será el que se peina / bajo la noche de luna en la llanura?” (Ishimure 天, 37).

O bien, también puede referir a otras fases de la luna, ya sea creciente o menguante. El segundo verso, *obanaka hara*, aquí traducido como *entre las espigas de la llanura*, nos obliga a detenernos en cada una de las panículas del campo, entre las cuales se descubre la ventisca: ya sea por los finos copos de nieve o por el movimiento agitado de las plantas ante la tormenta de nieve o ventisca anunciada en el final del haiku, *fubuki*. Aunque tenga una apariencia realista, el haiku hace aparecer una contradicción: muy difícilmente puede verse la luna en medio de una tormenta de nieve. Pero en el universo de Ishimure es posible la lluvia con sol o la ventisca con la luna. Esa contradicción de la naturaleza crea un paisaje de una nieve luminosa que cae agitando las espigas.

Desde la luna en su lejanía hasta lo que yace entre las espigas, descubrimos la ventisca que cae o moviliza toda la llanura. Ante tal extensión, cada fenómeno natural se despliega en toda su magnitud, lo que ocurre en el cielo se espejea en la tierra. Pero también, esa llanura puede devenir marina, donde un barco puede zarpar llevando una princesa tuerta, igual que la luna:

薄原分けて舟来るひとつ目姫乗せて
susukibara wakete fune kuru hitotsume hime nosete
 Surcando la llanura desolada, viene un barco
 llevando una princesa tuerta.

(Ishimure 天, 36)

Susukihara wakate refiere a *llanura desolada que está dividiéndose*. Con el segundo verso, *fune kuru*, sabemos que ese dividirse de la llanura es provocado por un barco que se aproxima hacia donde están los ojos. Con el tercer verso, el llano deviene mar inaugurando una fábula en la que no faltarán personajes. *Hitotsumehime nosete*, ese barco tiene a bordo (*nose-te*) a una princesa tuerta. Si bien este haiku no tiene una modulación del cielo en particular, lo que hace coincidir el cielo con la llanura es la posibilidad material de totalizar la contradicción entre la presencia y la lejanía. En la llanura presente surcada por un barco, se instala la lejanía en tanto que el barco se aproxima hacia quien lo ve (y que puede determinar el ojo ausente de esa princesa). La lejanía y la extensión de la llanura, como el cielo, contrasta con la inmediatez del barco que viene trayendo lo mítico al espacio terrestre. La quietud del cielo y de la llanura están intervenidas por lo que se aproxima: en el anterior haiku, la nieve que cae; en éste, la princesa. Lo intangible del cielo, esa luna de un solo ojo, se vuelve visible con

la princesa que viene. Sale de su virtualidad para aproximarse conjugando los órdenes de lo mítico y humano.¹³

Una rama abraza el cielo, una flor lo quema

Entre las modulaciones del cielo que hemos identificado, el espacio celeste está determinado por un principio de movilidad. En su plano horizontal, el horizonte es un límite en movimiento, una zona imaginaria donde se produce un tránsito entre la tierra y el cielo. El cielo es una extensión de materia inmaterial, es decir, un espacio donde ningún objeto puede fijarse. Pero también existe un plano vertical del cielo, ya que “en él vienen a formarse fenómenos ilusorios sobre un tejido de fenómenos terrestres” (Bachelard: 218). Los árboles en particular son los principales referentes de esta mediación ya que sus copas aéreas dependen de su enraizamiento en la tierra. Veamos el siguiente haiku:

冬空を抱いてしだるる梅一樹
fuyuzora o daite shidaruru ume ichiju
 Un ciruelo inclinado abraza el cielo invernal.
 (Ishimure 天, 127)

Tres imágenes en este haiku: la primera, *fuyuzora o daite*, alude al cielo del invierno que está siendo sostenido por los brazos de algo, de allí la traducción “abrazado”. La segunda imagen, *jidaruru*, es una expresión poética arcaica que significa caer con gracia, inclinado o colgarse, utilizado para referir a las ramas de los sauces o los cerezos. Esta expresión puede determinarse gracias a la imagen final, *ume ichiju*, que quiere decir: un árbol de ciruelo solo. El cielo no actúa como fondo en este haiku, sino que la rama de ciruelo lo sostiene. La dimensión visible del poema deja ver cómo una rama puede sostener toda la levedad del cielo. No hay fragilidad en esta rama, al contrario, carga con la densidad del mundo. Para Bachelard, los árboles son “un mismo objeto que puede dar el espectro completo de las imaginaciones materiales” (255), ya que articulan los elementos fundamentales: tierra, cielo, agua y luz. Además, la exploración de la imagi-

¹³ Vale recordar la reflexión anteriormente mencionada de Livia Monnet (2021) en torno a la imaginación de Ishimure, mediada por un espacio divino y un tiempo mítico, recursivo y atemporal.

nación aérea asociada a los árboles da cuenta de una psicología vertical, según la cual la imagen del árbol permite conocer el cielo a través del sonido de sus copas al moverse y la tierra mediante la textura y las raíces subterráneas. Pero ¿qué sucede en la imaginación aérea frente a un árbol inclinado, frente a la fragilidad de una rama de cerezo quebrada? No es el árbol en su verticalidad, en su crecimiento lento y sordo, conquistando el aire, sino también esa rama frágil donde el cielo se hace sentir con todo su peso, volviéndose presente en su inmensidad. Otro ejemplo del plano vertical de la imaginación aérea puede verse en el siguiente haiku:

ひがん花棚田の空の炎上す

higanbana tanada no sora no enjōsu

Las flores de higan queman el cielo sobre los arrozales.

(Ishimure 天, 116)

El nombre de la flor de *higan* escrito en *hiragana* nos permite convocar dos acepciones de la palabra *higan*. Por un lado, *higan* o *Lycoris radiata*, la cual es generalmente asociada a la muerte.¹⁴ Por otro lado, en su escritura en *kanji* 彼岸, *higan* significa “orilla opuesta”. Este último sentido también está relacionado con una creencia budista sobre el equinoccio de otoño, cuando el mundo de los muertos —la orilla opuesta— se aproxima al mundo de los vivos.

Sumada a la doble significación, los pétalos finos y rojos brillantes de la flor de *higan* nos permiten entender un poco más el contexto de este haiku. *Tanada no sora no enjōsu* refiere a los cielos sobre los amplios campos de arroz, y *enjōsu* alude a algo que está siendo destruido por el fuego o encendiéndose, de allí la composición de este *kanji* que utiliza el de llamas 炎 *honō*, junto con el del verbo de 上, “levantarse”. Así, se yuxtaponen dos imágenes: por un lado, las flores de *higan* y, por el otro, los cielos ardiendo sobre los arrozales. El haiku nos coloca nuevamente en cierta lejanía, desde la cual la yuxtaposición de imágenes produce una ilusión: el fuego ardiendo en el cielo, el rojo carmesí de las flores que tiñe el horizonte del cielo. El fuego destituye la transparencia para imponer el rojo, derrocando la frescura del cielo celeste con la intensidad del rojo de los finos pétalos de las flores de *higan*, que simulan llamas elevándose.

¹⁴ Los bulbos de esta flor son venenosos, de allí que se plantara en los cementerios para que los animales no se comieran a los muertos.

Así, finalmente, el haiku puede derivar en dos paisajes: por un lado, desde la lejanía, las flores parecen quemar el cielo; por otro, durante el equinoccio de otoño, las flores coinciden con el color del rojo atardecer. La torsión que podemos identificar en torno a esta figura es que el cielo puede ser teñido y su transparencia se ve afectada por otros agentes mínimos que, desde la superficie terrestre, median entre las dos vastas extensiones.

Como mediadores verticales de la imaginación aérea, las flores en su pluralidad intervienen en la transparencia del cielo como un blanco por pintar. Fijémonos en este haiku:

月明のひがん花森に似ての宴
getsumei no higanbana mori ni nite chika no utage
 Bajo la luz de luna, el bosque de las flores de higan
 parece un banquete subterráneo.
 (Ishimure 天, 40)

Nuevamente, en este haiku aparece el término *higan* en *hiragana*. Por contexto, la primera imagen refiere a la luz de la luna iluminando un bosque de flores de *higanbana*. Pero otra lectura de este verso alude a la luz de luna durante el equinoccio, iluminando las flores del bosque. En la materialidad de la escritura emerge una confusión: ambas lecturas son válidas y en esa ambigüedad se diseña el paisaje de este haiku. Luz de luna durante el equinoccio o sobre el bosque de flores de *higanbana* nos deja imaginar que, en medio de la frondosidad de los árboles que ensombrecen el bosque, el rojo de las flores aparece simulando un banquete subterráneo. *Nite chika no utage* indica que ese bosque *parece un banquete o convite subterráneos*. Gracias a la luz pálida de la luna en la superficie terrestre es posible ver hasta el rojo de las flores de *higan* subterráneas.¹⁵ Así como la luz de la luna del otoño deja ver el color de la tierra que simula ser un ágape, las cosas de la tierra tiñen lo que viene del cielo.

Entonces, hablamos en el anterior apartado del límite del mar y del cielo, pero también mencionamos que existen mediadores entre ambas extensiones que hacen próxima la lejanía. En Ishimure encontramos otros

¹⁵ Las flores de *higanbana* aparecen constantemente en todos los haikus de Ishimure, ellas son las que median entre lo humano y lo divino, entre los muertos y los vivos. Se vuelven, en el contexto de Ishimure, casi un símbolo de la transición. Así, por ejemplo, en otro haiku: “死におくれ死におくれして彼岸花 / *shiniokure shiniokure shite higanbana* / Demora en morir, demora en morir, flores de *higanbana*” (Ishimure 天, 12).

intermediarios en la llanura: los pétalos, los árboles, las flores movidas por la fuerza invisible y transparente del viento, pueden afectar esa extensión cósmica, llenándola, abrazándola, tiñéndose de colores o incluso quemándola. La imaginación aérea se conecta con una materialidad vegetal para crear imágenes, donde el cielo es el lugar de los fenómenos sin fenómenos.

Otra versión del mundo en este mundo

La imaginación aérea atiende a la escritura y la formación de imágenes en torno al cielo. Esta figura se caracteriza por un principio de movilidad, en él nada pueda fijarse. Además, la modulación de imágenes en torno al cielo confunde las percepciones de proximidad y lejanía en tanto que extensión totalizadora de ambas impresiones. Este fenómeno se da a través de espejismos y horizontes, o bien, desde un eje vertical u horizontal de intervención del cielo. A través de este desarrollo fue posible esbozar el modo en que se produce la fantasía de *otra versión de este mundo*. Lo que se inscribe en la superficie celeste no se retiene. En ese paisaje sin contorno, cambiante e inquieto, los fenómenos sólo pueden aparecer en su inmediatez y transitoriedad. Para la imaginación aérea, el cielo invita a un tipo de contemplación sin ataduras adaptada a ese principio de movilidad. Además, como una extensión vasta, vacía, infinita, transparente y en constante lejanía, el cielo sustancia su presencia a través de otros agentes. Ciertos fenómenos naturales, como el enrojecimiento de las hojas en otoño, los cerezos o los campos de flores de *hagi*, convierten a las llanuras en un espacio donde se reflejan los movimientos del cielo. El cielo se refleja en la tierra y viceversa; son las llanuras las que, en cierto sentido, pueden afectar el cielo. Así, la bóveda celeste se presenta como un lugar de apariencias, de espejismos, de horizontes que habilitan zonas imaginarias.

Bibliografía

- ALLEN, B. y YUKI, M. *Ishimure Michiko's Writing in Ecocritical Perspective*. Londres: Lexington Books, 2016.
- BACHELARD, G. *El aire y los sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HISAAKI W., S. KEIJIRO y M. YUKI (eds.). *Ecocriticism in Japan*. Londres: Lexington Books, 2017.

- ISHIMURE, M. *Paradise in The Sea of Sorrow. Our Minamata Disease*. Japón: Yamaguchi Publishing House, 1990.
- ISHIMURE, M. 天 en 泣きなが原. 東京, 籐原書店, 2015.
- ISHIMURE, M. *Lake of Heaven*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2016.
- KOMATSUBARA, O. “The Role of Literary Artists in Environmental Movements”, en *Minamata Disease and Michiko Ishimure. International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, vol. 11, núm. 1, 2021: 71-84. DOI: 10.5204/ijcsd.1984.
- MONNET, L. “Another World in This World: Slow Violence, Environmental Time, and the Decolonial Imagination in Ishimure Michiko’s Villages of the Gods”, en: B. Allen y M. Yuki (eds.). *Ishimure Michiko’s Writing in Ecocritical Perspective: between Sea and Sky*. Londres: Lexington Books, 2016: 143-172.
- NAKAMASA, I. “Ishimure Michiko as Contemporary Thinker”, en B. Allen y M. Yuki (eds.). *Ishimure Michiko’s Writing in Ecocritical Perspective: between Sea and Sky*. Londres: Lexington Books, 2016: 89-104.

JULIA JORGE

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se especializa en literatura comparada, teoría literaria y estudios sobre poesía japonesa contemporánea, con particular énfasis en el haiku japonés del siglo xx. Ha publicado artículos en revistas académicas nacionales e internacionales y capítulos de libros colectivos. Es co-compiladora del volumen *Pulsiones materiales* (Teseo Press, 2022). Ha dictado talleres y conferencias sobre teoría literaria, hermenéutica y poesía, y participado en congresos en Argentina, Chile, Colombia, España y Estados Unidos.