

Estructura de una poética. Matices de la comprensión del haiku y su contexto filosófico

STRUCTURE OF A POETICS. SHADES OF THE UNDERSTANDING OF HAIKU AND ITS PHILOSOPHICAL CONTEXT

Mario Javier Bogarín-Quintana*

Resumen: Con base en las conceptualizaciones de Munesuke Mita, Reginald Horace Blyth, Fernando Rodríguez Izquierdo y Agustín Jacinto Zavala, se propone un marco analítico fundado en la filosofía japonesa contemporánea que explica la operación interna del haiku como evidencia del movimiento de la naturaleza para entender su interacción con los procesos creativos de generación simbólica, tomando como base la noción de mundo histórico y su ubicación en la imaginería poética tradicional. Se parte de algunos ejemplos clásicos de la literatura nipona e hispánica, en particular los poemas de Matsuo Bashō y Juan Ramón Jiménez, para destacar su estructura concisa que evoca la experiencia de percepción de un fenómeno mediante un breve estímulo sensitivo, al tiempo que exhibe un carácter universal y atemporal.

Palabras clave: análisis literario; historia literaria; literatura asiática; forma y género literario; poesía; filosofía; estética; Japón; haiku

Abstract: Based on the conceptualizations of Munesuke Mita, Reginald Horace Blyth, Fernando Rodríguez Izquierdo and Agustín Jacinto Zavala, an analytical framework based on contemporary Japanese philosophy that explains the internal operation of the haiku as evidence of the movement of nature to understand its interaction with creative processes of symbolic generation, based on the notion of the historical world and its location in traditional poetic imagery. It starts from some classic examples of Japanese literature and Hispanic culture, particularly the poems by Matsuo Bashō and Juan Ramón Jiménez, to highlight their concise structure that evokes the experience of perception of a phenomenon through a brief sensitive stimulus, while exhibiting a universal and timeless character.

Keywords: literary analysis; literary history; asian literature; literary forms and genres; poetry; philosophy; aesthetics; Japan; haiku

* Universidad Autónoma de Baja California, México
Correo-e: javier.bogarin@gmail.com
 : 0000-0003-3137-3734
Recibido: 15 de mayo de 2021
Aprobado: 26 de septiembre de 2022



Todos estamos en busca de una poética. En su encomiable obra *El haiku japonés*, Fernando Rodríguez-Izquierdo, crítico literario español, nos confiesa que “si pudiéramos aislar un núcleo mínimo de poesía, desposeyéndolo de todo lo que le es accidental, llegaríamos indudablemente a palpar la esencia de lo poético” (1994: 21). Es inspirador: la poética se desarrolla despojando a la poesía de la mayor parte del ropaje compuesto por la palabra y la estructura en la que se monta para revelar imágenes.

Tal vez en este aserto se ubique la clave de cualquier empresa que intente desentrañar algo tan des-entrañado como el haiku. En la medida en que disminuye la presencia de tejido simbólico, el dispositivo se vuelve más simbólico aún, más impermeable a las referencias de escuelas y tradiciones literarias, y construye mejor, en el lector, la impresión de pureza de su mensaje, como un soplo de claridad (que en este caso significa también autenticidad) sobre las intenciones del poeta. Lo anterior en tanto que el simbolismo es una abstracción por la cual la experiencia vital es asimilada en un mensaje codificado por el lenguaje por medio de figuras de metaforización, como ocurre en el poema.

Para Rodríguez-Izquierdo, esto tiene sabor a eterno y a evocación, pues a falta de palabras la poética se va liberando del condicionamiento espacio-temporal, lo cual es conveniente si recordamos que la experiencia poética abreva de la esencia de las cosas. Y si esta última queda libre para campar por los planos de la exégesis, es fácil para nosotros pensar que la parte que le toca al lector de reinterpretar mentalmente la imagen poética es igualmente libre y susceptible de entrar con mayor rapidez en su imaginario personal, adquiriendo un poder evocativo propio.

Acaso este sea el atractivo central del haiku en una época en que abundan sus reediciones en antologías pensadas para el consumo de masas,

y en un mercado donde las editoriales temen arriesgarse económicamente al incluir muchos libros de poesía en sus catálogos. Lo atrayente, sin embargo, es que el haiku se vende bien, en impresiones de bella factura, lo mismo en economatos que en tiendas de aeropuertos. ¿La clave de este fenómeno? Consideremos que, en buena medida, el haiku en la actualidad se debe a un público que no solamente apuesta por la velocidad sino por la concreción. Su mayor acierto es un mensaje coherente con su estructura: un foganazo de luz que al instante es imagen y al otro recuerdo, y que no demanda en ese momento un análisis profundo que perturbe su misión poética.

El haiku, resumiendo, es enteramente imagen, un impacto a profundidad que se presenta en el momento en que comienza a esfumarse. Y si esto suena muy metafórico, debemos remontarnos a la noción de la experiencia pura del pragmatista William James, para quien esta constituye el conjunto de todo lo que se halla en relación con la cosa sin que exista necesariamente conciencia de este vínculo (William James, en López Pérez, s/f). O dicho de otro modo, se trata de la experiencia inmediata, directa, carente de florituras doctas y ni siquiera armada con un marco de conocimientos previos: la pura y desnuda percepción de un fenómeno que, como en la imagen instantánea que nos proporciona el haiku, nos lanza un breve estímulo sensitivo para trabajarlo en el deleite intelectual de sus componentes, los propios y aquellos integrados por el imaginario de su receptor.

Se ha comparado al haiku con el epigrama, sin embargo, se separa de este en el sentido de que su mensaje carece de intencionalidad más allá de generar una imagen que se vuelve emoción, como hemos dicho. Además, carece de un sentido satírico/paródico, de la clase que suele llevar una intención moral oculta de señalar una problemática o proponer una lección para la vida. Eso también lo aleja de unidades fraseológicas, como la paremia o el refrán, así como

las llamadas ‘frases hechas’. Por el contrario, el haiku cifra su valor en la desnudez de la palabra que significa a la cosa en sí, huérfana de adornos y adjetivos. Renuncia a la grandilocuencia que aspira a una épica y se encierra en su propia unidad formal contenida en muy pocas sílabas, mismas que van uniendo las variadas facetas de un foganazo de colorido. En otras palabras, al carecer de lecciones morales o narraciones trascendentes para hilvanar en un canto, lo que el haiku nos brinda es la inmediata generación de la imagen poética en una estructura muy ajustada de diecisiete sílabas. Tras la intención de no oscurecer con palabras, pensamientos o sentimientos, se encuentra el proyecto minimalista de ofrecer un acontecimiento que, en nombre de la experiencia pura, es entregado tal cual para que, en su brevedad semántica y simpleza estructural, la poética se desenvuelva en el instante en que es percibido/leído.

Hay un poema de Juan Ramón Jiménez que puede considerarse como un tipo de haiku, pero nada más:

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!
(1957: 695)

En la medida en que ofrece brevedad al tiempo que sinceridad, este texto nos muestra un espejo de la estructura que aquí estudiamos. Con la diferencia de que su autor no es japonés, bien puede ajustarse a lo que en la poesía en español podríamos pensar como un formato equivalente al que ofrece el idioma nipón, dotado de palabras de tres o cuatro sílabas, como mucho, el cual carece de las concatenaciones que en la lírica hispánica identificamos con la sinalefa y la rima.

El resultado, en el díptico transcrito, es una estructura 6-7 que, ciertamente, queda a medio camino en lo relativo a la extensión del haiku, de 5-7-5, y aprovecha sus tres versos para proporcionarnos un arco sin rima que va del

establecimiento de un escenario hasta su resolución en forma de imagen concreta en las últimas sílabas. Al final, se establece un signo de orden naturalista basado en la sencillez de una observación que, como experiencia pura, según lo hemos visto, se expresa como presencia del plano en donde ocurre la breve acción.

Otra característica central del haiku es que solo se ocupa del instante. No le interesa la digresión del más allá porque, en el tratamiento que da a sus temáticas, desvela pistas sobre el funcionamiento de la vida terrena y espiritual. Se pretende que, por causa de su inmediatez, el haiku conlleve una forma de conocimiento de las cosas que no nos detenemos a observar ni mucho menos a meditar en lo cotidiano. De ahí que muchas de las aproximaciones al haiku ejecutadas por los grandes maestros desde el s. XVII, cuando Matsuo Bashō [松尾芭蕉] hizo una primera vinculación de esta forma poética con el zen, se hayan orientado a la observación serena de un pequeño detalle (objeto o acción) que se refleja mejor lo mismo en el haiku que en el kōan [公案] (adivinanza): ambos estarían diseñados para la meditación (Blyth, 1981: 5).

Viejo estanque;
se zambulle la rana,
ruido del agua.
(Rodríguez-Izquierdo, 1994: 77)

Esta pieza se ha considerado un haiku de importancia crucial. Su fama trasciende su condición de ser el pasaje más citado y recordado de la literatura japonesa para ubicarse como el verso canónico de toda una forma poética. Escrito en 1686, fue consecuencia de la decisión de Bashō de renunciar a su vida anterior, pobre y austera, al considerarla aún demasiado mundana, por lo que a partir de 1681 se dedicó a estudiar el zen a profundidad. Siendo el maestro haikista más reconocido de su tiempo, la relación que estableció entre su creación lírica y su práctica espiritual determinó el ‘tono’ del haiku como una poética

convertida en instrumento de contemplación de la vida, condición que perdura hasta la fecha y que fue facilitada por la estructura misma del poema breve.

Así, pues, los versos de Bashō tienen *zenmi* [禅味] o ‘sabor de zen’. Al ser un espíritu religioso, no le interesaba tanto su propia existencia como la expresión de su vida interior, esa que podía manifestarse mediante las mismas figuras literarias que conforman las evocaciones de la naturaleza del Buda. La intención de señalar lo anterior parte de las características propias del trabajo realizado por el haikista en tanto asume que poesía, filosofía y religión son la misma cosa y ayudan a comprender las facetas múltiples del mundo, no solo del terrenal (Rodríguez-Izquierdo, 1994: 77).

No es casual, pues, que Bashō haya compuesto los que se consideran sus mejores haikus durante los diez últimos años de su vida, entregado a un estado de contemplación. Si confiamos en su biografía, supo encontrar lo que entendió como la naturaleza del Buda y así descubrió el ‘sabor de zen’ en todo lo que leía (Rodríguez-Izquierdo, 1994: 77). Debió sentirse impresionado al conocer el *zenka* [禅画], la pintura propia del zen, con su mezcla paradójica de penetración y autodescuido, una dicotomía que se revela fascinante por su capacidad de confrontar dos concepciones de la realidad.

Este camino es la ruta trazada por el maestro en su búsqueda de la vida interna de las cosas, sus dinámicas, existencia y trascendencia como partes constituyentes del todo de la naturaleza y la forma en que esta es percibida por nuestros sentidos. Es por ello que la práctica del zen por medio del haiku se vuelve un ejercicio de auto-percepción que deviene construcción de la propia identidad. Esta última, una vez generada y hecha consciente, está lista para estar en el mundo al tiempo que lleva consigo una relación de contradicción con las cosas que están fuera de ella, que existen y, por lo tanto, se hacen evidentes mediante la experiencia pura inicial, misma que

da lugar a un nuevo proceso de concientización y, en consecuencia, a la repetición del circuito.

Tal planteamiento filosófico se muestra con claridad en la aproximación que los diversos haikistas realizaron a la naturaleza y sus saberes, siempre por medio de la experiencia sensitiva en el marco de una certeza sobre su posición en el mundo. Este mundo, en donde ocurren los fenómenos naturales y la vida humana, es el *histórico* en donde nos ubicamos de forma permanente como entidades conscientes de nuestra contradicción con respecto a una realidad que es necesariamente diferente/opuesta a nosotros. Esta es la clave de la conexión del haiku, como arte, con la realidad, la naturaleza y, en general, con el mundo externo.

Podemos intentar describir el fenómeno artístico desde esta perspectiva. En un principio, la experiencia pura está compuesta por nuestra relación inmediata con la cosa en sí como tal, sin prejuicios ni florituras de la descripción mental. Este estado da paso inmediato a la asociación con el mundo y sus estructuras. El artefacto opera, entonces, como un catalizador de las percepciones generadas. El haiku, como tópico que explica esta metafísica, nos ubica en la trascendencia del arte al momento de vincularnos con el mundo histórico.

En este caso tenemos, junto a una configuración metafísica de las relaciones del ser con lo que está fuera de él y lo que no es visible en tanto entidades contradictorias, una explicación de cómo opera la composición poética a manera de un traductor de sensaciones naturales para compactarlas en dispositivos simbólicos. El haiku lo es en la medida en que sigue unas reglas compositivas que, en efecto, favorecen la síntesis, pero a la vez funciona como caja de resonancia de la profundidad espiritual, antropológica y anecdótica de cada uno de sus componentes.

Dicho de otra manera, y dado que cada haiku debe contar con un *kigo* [季語] o palabra índice que hace alusión a una estación del año, el poema ejemplar de Bashō ejerce su condición de

dispositivo simbólico al llevarnos por una panorámica de sentidos que inician con una imagen de matiz otoñal (un viejo estanque) reconvertida por dos descriptores plenamente primaverales (“se zambulle la rana”, rematado con el “ruido del agua”). Por supuesto, no hemos de quedarnos con esta categorización sino ilustrarnos con su simbolismo: en la transición estacional hallamos un rastro evolutivo del estado de ánimo sereno, estático, derivado de la calma de un estanque que ha tenido oportunidad de ser viejo, en relación dialéctica con la inmediatez de la rana que, como vida ocurriendo en un plano fenoménico, hace ruido en el agua al penetrar en ella. Lo antes expuesto nos habla de la composición del haiku como fragmento sensitivo de la experiencia pura, que existe como resumen y evocación de un instante.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL Y SENTIDO FILOSÓFICO EN LA ESTÉTICA TRADICIONAL

Lo que se presenta en este apartado no pretende fungir como marco teórico, sino ofrecer algunas pistas para la mejor comprensión de una serie de sensibilidades artísticas que forman parte del imaginario y la identidad filosófica nacionales de la cultura japonesa tradicional. El haiku es un ejemplo fundamental de efimeridad y revelación, y hemos partido de la constitución de su poética en un intento de arrojar luz sobre la manera en que se percibe el carácter sensitivo de los diversos productos artísticos que analizamos. Como en el haiku, la experiencia pura se revela así con cada cosa con la que trabajamos contacto mediante los sentidos para de inmediato convertirla en objeto (una cosa que sirve para hacer cosas), de manera que su presencia en el poema ya no es un acontecimiento condicionado por estructura formal alguna, sino que se revela como la evidencia de una emoción ante cosas del mundo devenidas objeto de afectos y memoria.

Munesuke Mita [見田宗介] nos recuerda que en la cultura japonesa contemporánea existe un bagaje de referencias simbólicas que son más queridas por los escritores de diversas épocas, influidos, a no dudarlo, por la tradición poética de antaño, y pone como ejemplo de esta panorámica de la sensibilidad nacional el caso del novelista Osamu Dazai [太宰 治], quien en su libro *Indigno de ser humano* (*Ningen shikkaku* [人間失格]) refleja la existencia de un equivalente del *kigo* en los “sustantivos trágicos y cómicos” (1996: 191). Esto se explica como apunte de una acción, indicador de las intenciones dirigidas por un sentimiento de orden filial, romántico o de obligación moral. Algunos sustantivos tienen un ambiente que se potencia cuando son introducidos en un poema, representando un estado de ánimo completo o un posicionamiento ante alguna conducta, como expresión directa del sentimiento, según Mita. Asimismo, su ubicación descuidada puede echar a perder la pieza entera. Su función se parece, pues, a la de las claves estacionales en la medida en que contribuyen a fijar un objetivo sensitivo, un impacto deseado que señala, además del objeto central, ambientes sentimentales, como el sentido de transitoriedad, el anhelo de amor y la nostalgia.

Debe haber diferentes razones que explican este fenómeno: que las palabras encarnen de manera condensada un sentimiento peculiar. Por ejemplo, puede ser un mecanismo de asociación estereotipada de las propiedades del objeto o del fenómeno que representa un sustantivo. [...] ‘el cascarón de cigarra’ nos hace recordar la corta vida que tiene el insecto y se convierte en el símbolo de lo fugaz y lo transitorio de la vida, como los ‘gansos silvestres’, que se transforman en el símbolo del sentimiento de impermanencia. [...] O, en algunas ocasiones, el objeto o el fenómeno que indica un sustantivo suele causar una inclinación psicológica o fisiológica, o un ambiente sentimental determinado, como ‘la lluvia’, que

insinúa la melancolía o la tristeza, y 'el cielo azul', que expresa la esperanza y la alegría. En otros casos, la forma o la función del objeto o del fenómeno que indica un sustantivo es una figuración de un comportamiento mental o sentimental, como 'una rueda de hilar', que expresa la evocación, y 'la jaula', que indica el sentido de enclaustramiento (Mita, 1991: 192).

De lo anterior extraemos dos características de la evocación: a) es configurada a partir de un acervo de imágenes referenciadas por la tradición cultural en que se ubica la obra, y b) su permanencia obedece a su propio movimiento simbólico que se va inscribiendo en la historia con cada experimentación de la pieza (la evocación en el poema de Bashō será una en el año de su muerte y otra en el paraje yermo de la Nagasaki atómica de 1945, pero la imagen central del estanque permanece, lista para su resignificación). Se trata de la expresión múltiple, mutable y acotada de los estímulos de una realidad histórica que opera de acuerdo con la labor de nuestra percepción. O, dicho de otra manera, esta colección de referencias conectadas a sus respectivos sentimientos, colores y memorias forma parte del sistema de índices por los cuales el movimiento del universo se manifiesta. Esta certeza de que 'el mundo está ocurriendo' es el campo en que tiene lugar la evocación permanente que da lugar a la activación poética (eso que conocemos románticamente como 'inspiración') de los *fenómenos* y *cosas* del entorno para convertirlos en *objetos* cargados, como hemos visto, de impulso sensible.

En la lógica interna del haiku detectamos una tendencia hacia la objetivación de la vida como expresión de lo cotidiano. Preservar la capacidad interna de la naturaleza encriptada en el poema se vuelve una constante sugerida en la razón misma de ser del *kigo*. Cuenta Rodríguez-Izquierdo (1994: 71) que, a los 30 años, Bashō inició su escuela y tuvo entre sus primeros discípulos a Takarai Kikaku [宝井其角], con quien cierto día había salido de paseo. Cuando se quedaron

mirando a las libélulas que revoloteaban por el aire, Kikaku compuso lo siguiente:

¡Libélulas rojas!
 Quítales las alas
 y serán vainas de pimienta.

El maestro puso una objeción: "No. De ese modo has matado a la libélula. Di más bien:

¡Vainas de pimienta!
 Añádeles alas
 y serán libélulas" (Rodríguez-Izquierdo, 1994:71).

La naturaleza del poeta se expresa así en la necesidad de vivificar la naturaleza mediante la palabra, que es vehículo del símbolo. En la historia atribuida por Blyth (Reginald Horace Blyth, en Rodríguez-Izquierdo, 1994: 79) a la creación del famoso haiku del estanque, Bashō habría recibido en su ermita a un grupo de discípulos que, inspirados por la vista bucólica, se habrían propuesto ensayar algunos poemas tras cuestionarle al maestro cuál es la auténtica ley de Buda. En ese momento, al oír el sonido de una rana que saltaba hacia el estanque, exclamó:

—Al zambullirse una rana, ruido de agua
 [*Kawazu tobikomu mizu no oto*].

Los presentes se admiraron de la respuesta, que consideraron evidencia del estado de iluminación en que se encontraba el maestro, tras lo cual Bashō afirmó que esa frase podría decirse que representaba plenamente el significado del haiku, aun cuando la primera parte del verso aún no se componía, a lo que pidió que sus visitantes lo completaran.

Blyth narra que Bashō, después de escuchar a los tres discípulos con sendas propuestas, propuso la fórmula inicial "un viejo estanque" [*furuike ya...*], con lo que a todos les sobrecogió un profundo asombro. Según este autor, aquí el ojo

del haiku se abre plenamente, manifestando un movimiento de cielo y tierra, conjuntando en el espacio compacto de diecisiete sílabas el camino de Shikishima (la vía de reflexión y meditación del peregrinaje que marcó la década final de la vida de Bashō), el *waka-dhārāni* de Hitomaru [人丸影供] (un tipo de poema abreviado que sería la esencia arcaica del haiku, cuyos varios ejemplos aparecen en la antología *Man'yōshū* [万葉集] del año 759), y la alabanza de Saigyō Hōshi [西行法師] ante la llegada de Buda.

Pongamos especial atención a la figura del ‘ojo del haiku’ cuando se dice que es la revelación, por la palabra, de una poética que da cuenta del movimiento del universo, ya que este descubrimiento y a la vez recreación es una operación sintética que actúa como indicio del mundo histórico y su funcionamiento. Agreguemos una breve nota al respecto.

Cuando el filósofo Kitaro Nishida [西田 幾多郎] estructuró su pensamiento con el enfoque puesto en la dimensión histórica y universal del ser humano, intentó aportar una filosofía creativa que explicara la relación del individuo consigo mismo. Sin embargo, esta empresa se dirigía, además, a desentrañar el vínculo activo y dialéctico de la persona con el mundo (entendido este como el generador del movimiento histórico que produce y del que es producido al mismo tiempo), con base en una preocupación metafísica por encontrar indicios para mejorar las conexiones entre los seres humanos, condición indispensable para alcanzar la paz mundial.

La filosofía nishidiana es amplia y compleja, al grado de que su autor fue el primer filósofo japonés al que se le reconoció la estatura de ‘universal’ a la manera de los representantes de los grandes sistemas europeos (Jacinto Zavala, 1995: 16), especialmente si consideramos que el tema del tiempo/espacio, la experiencia pura y sus puntos de contacto con el zen alimentaron en forma multicultural las interpretaciones acerca de cómo procesamos e intervenimos la realidad. En esto podemos apoyarnos para explicar, en

un intento seguramente insuficiente de cierre, el contexto metafísico y ontológico en que se inscribe una lírica relativa al mundo histórico desde la perspectiva de la sensibilidad estudiada. La realidad sobre la que la brevedad de la poética evocativa actúa es abarcadora, general y universal, en ella tienen lugar relaciones dialécticas que, en su contradicción, dan lugar al movimiento del mundo y, en consecuencia, permiten su existencia y la de cada uno de sus componentes.

Este punto es central si abordamos el problema desde la óptica de la experiencia: cómo afrontamos el mundo desde nuestros recursos mentales y de qué manera el haiku evidencia el procesamiento de sus condiciones desde nuestra construcción, es decir, nuestra propia poética basada en la vivencia particular. Cuando los discípulos de Bashō se admiraron de la redondez en la construcción del poema de la rana y el estanque estaban impactados ante la resolución de un proceso po(i)ético que había logrado ‘activar’ el movimiento del instante donde la naturaleza mantiene su existencia con la rana, un *kigo* propio de la actualidad en el que tiene lugar la primavera, para traer de nuevo, de la simple existencia a la realidad objetual, al viejo estanque, mismo que de otra forma habría permanecido estático en la imagen adoptada, ciertamente existente, pero alejado, ‘desactivado’ de la acción conjurada por la creación literaria.

El mundo histórico se mueve: 1) de momento en momento, implica al mismo tiempo la continuidad y discontinuidad en la sucesión del pasado, presente y futuro, como parte de la comprensión circular (un orden cíclico) de los acontecimientos; 2) de presente en presente, desde el punto de vista de la unión del sujeto y el objeto todo está sucediendo (una cosa tras otra) en un aquí y ahora donde lo percibimos; 3) de época en época, lo que se verifica en la forma poética que tiene lugar con toda la carga simbólica recibida en su pasado reactivada por su evocación en el producto artístico, el cual entronca con el mundo histórico construido dialécticamente para

lograr su comprensión contextual; 4) de generación en generación, pues aunque diferentes etnias o Estados existan por separado comparten un lapso calendárico e identidades en función de sus unidades dialécticas; 5) de forma en forma, la historia del mundo no es desarrollo sino metamorfosis, está destruyéndose, de-formándose, para dar lugar a algo nuevo. La esencia de la creación poética (referida a poíesis, y no solo al género lírico) se ubica en relación con la materialidad: ninguna cosa es monolítica. Su creación-destrucción-creación es característica central de la actividad del mundo histórico en movimiento; 6) de etapa en etapa, en momentos bien definidos, como los leemos en los libros de texto y enciclopedias, que marcan temática y sensitivamente (como en una filosofía de la praxis) diversas épocas de la historia humana; 7) de lo hecho a lo que habiendo sido hecho a su vez hace, lo cual nos revela la condición activa del tiempo donde ocurre la historia y, en consecuencia, la poética, es decir, que cada cosa creada es a su vez creativa, no solo tiene el potencial sino que a su vez hace. Esto sucede con cualquier poética, ya que deviene experiencia sensible que a su vez da lugar, activa o ‘inspira’ nuevas creaciones, lo que vemos en el caso de las revelaciones que tuvieron Bashō y sus epígonos (pero en realidad le sucede a todos los artistas) para componer un texto a partir de la pedacería poética que les ofrecía el mundo; 8) de poiesis en poiesis, puesto que la historia se construye en torno a la interacción de diferentes sociedades y su producción lírica, algo que se vincula necesariamente con las condiciones de lo hecho que a su vez es capaz de hacer; 9) de intuición activa en intuición activa, puesto que los acontecimientos se presentan desde posiciones individuales y colectivas que implican una comprensión particular del mundo con sus respectivas sensibilidades como medios de activación de la realidad mediante la creación (Jacinto Zavala, 1995: 143-149).

En resumen, el planteamiento que hemos presentado tiene la modesta ambición de preparar,

para análisis subsiguientes, las condiciones desde las cuales se puede comprender el funcionamiento y operación de la sensibilidad artística, particularmente de las producciones del llamado Extremo Oriente. Lo anterior con la finalidad de dar inicio a un estudio desde la condición poética y creativa del arte como símbolo instaurado en un mundo histórico siempre en movimiento.

REFERENCIAS

- Blyth, Reginald Horace (1981), *Haiku. Vol 1. Eastern Culture*, Tokio, The Hokuseido Press.
- Jacinto Zavala, Agustín (ed.) (1995), *Textos de la filosofía japonesa moderna. Antología*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Jiménez, Juan Ramón (1957), *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar.
- López Pérez, Ricardo (s/f), “Idea de constructivismo”, disponible en: <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/constructivismo.pdf>
- Mita, Munesuke (1996), *Psicología social del Japón moderno*, México, El Colegio de México.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando (1994), *El haiku japonés. Historia y traducción*, Barcelona, Hipérior.

MARIO JAVIER BOGARÍN QUINTANA. Cuenta con estudios de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), México; Maestría en Estudios Socioculturales por la UABC en conjunto con El Colegio de la Frontera Norte (EL COLEF), México; y Doctorado en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán (COLMICH), México. Profesor-Investigador Titular de Tiempo Completo adscrito a la Facultad de Artes de la UABC. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Autor único de una decena de libros y coordinador de varios más, así como de dos docenas de artículos arbitrados en Latinoamérica, Estados Unidos y España. Fue director de la revista académica *Societarts*, de la Facultad de Artes de la UABC, y coeditor junto a Heriberto Yépez de un número especial de la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* de la Universidad de Texas en El Paso. Sus líneas de investigación son culturas japonesas contemporáneas y filosofía de la escuela de Kioto. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: “En la calle otra vez (otra vez). Una revisita al primer libro de Rossana Reguillo” (en *Voz activa de la cultura juvenil: Ensayos, afectos y discusiones con Rossana Reguillo*, 2022); “Críticas a la intersubjetividad digital en el arte mexicano post-internet” (*Hartes*, vol. 3, núm. 5); y “En torno a la configuración afectiva de la mirada digital” (*NOiMAGEN*, vol. 2, núm. 4).