

## POESÍA HISPÁNICA JAPONÉSISTA<sup>1</sup>

José María BALCELLS

Universidad de León

### ABSTRACT:

This article briefly describes the characteristics of the most typical poetry from the Classic Japanese Literature. It also gives data about the influence of this poetic modality on the Hispanic Literatures, particularly on the Spanish and Catalan ones. In the final part of this article we try to explain some of the differences between the original Japanese model and the Japanese models produced by several authors from the two peninsular Hispanic Literatures mentioned above in their poetic texts.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía. Japonerías. Comparatismo. Literaturas hispánicas.

Las formas más genuinas de la poesía japonesa han alcanzado una proyección vastísima en las letras de numerosos países y en figuras señeras de la literatura mundial -recordemos a escritores de la talla del estadounidense Ezra Pound o del mejicano Octavio Paz-, y su influjo se ha dejado sentir particularmente en las literaturas hispánicas.

Es bien sabido que el conservadurismo cultural constituye un característico rasgo del pueblo japonés. Esta vertiente conservadora puede ilustrarse perfectamente en el campo de la poesía, toda vez que los japoneses vienen cultivando una misma técnica poética desde por lo menos el siglo VII. Dicha técnica estriba en combinar unidades de 5 y de 7 sílabas.

La colección más antigua de poemas japoneses, el *Manijoshu* (653 d.d. C.), ya se basa en la referida altemancia, pues se gestó en *nagauta*, canto extenso compuesto de una serie indefinida de aquellas unidades. El *nagauta* no tardó en dejar de practicarse, sucediéndole el *waka* o, más comúnmente, el *tanka*, términos todos que adscribimos convencionalmente al género masculino, puesto que la lengua del Japón no tiene artículos de ningún tipo.

### EL TANKA Y EL HAIKÚ

En lengua japonesa, la lectura se efectúa de derecha a izquierda, y los poemas se escriben a base de dibujos ideográficos de procedencia china, y del "hírgana", o silabario propio del Japón. 31 sílabas suma el cómputo hipotético del *tanka*, o *danka*, sílabas organizadas de acuerdo con la secuencia 5,7,5,7 y 7. A partir del siglo XIV se fue imponiendo la costumbre de crear rengas, o

---

<sup>1</sup> Este trabajo resulta ampliación de mi artículo de divulgación "Poesía japonesa y poesía occidental" (1993).

versos encadenados, lo que implicaba la división del tanka en dos partes: un poeta componía la inicial (5,7,5), denominada hokku, y otro la estrofa de 7 y 7, luego seguida por otro grupo como el primero, y así sucesivamente. Cuando la fórmula 5, 7 y 5 se concibe como poema independiente, y eso acació en el XVI, el hokku pasó a llamarse haikú, voz que en ocasiones se emplea como sinónima de haikai, en particular en las literaturas hispánicas. Empero, el de haikai es término que precede al de haikú, y tenía una connotación de ligereza e inclusive de humorismo (Boni de la Vega 1957; Nippon Gakujustu Shindolai 1958).

El haikú es un poema que se cuenta entre los más cortos del mundo. Posee ritmo, aunque no muy marcado, ritmo que se consigue con recursos diversos, así la asonancia, la aliteración, la onomatopeya, etc. Tocante al contenido, lo singularizan elementos como los que pasamos a señalar: un decir directo, sin filtros ni perífrasis; alguna alusión cualquiera a la naturaleza, si bien entendida de modo muy distinto a como la entienden los europeos; circunscribirse a un evento concreto e insignificante del orbe cotidiano; manifestación de un fenómeno actual, nunca pretérito, de modo que produzca un efecto sorpresa, de contraste chocante. Tal fenómeno se advierte merced a la observación (Blyth 1949; Yasuda 1960; Rodríguez Izquierdo 1972; Reck 1973-1974). En el haikú no es de recibo la pedagogía moralista que pontifica, y tampoco la descripción y la definición (Barthes 1991, 113-4), pero en cambio resulta inexcusable la transmisión de emociones y de sensaciones captadas mediante la intuición. Menos preceptiva, pero también frecuente, es la presencia de una comparación. La secta budista zen apreció la sencillez y austeridad del haikú e hizo de él su instrumento predilecto de expresión, insuflándole atisbos de su iluminación espiritual, o *satori*, la "gran experiencia" del vivir que se ha interiorizado en lo más íntimo del ser del hombre (Dürckheim 1987, 13-4).

## MAESTROS DEL HAIKÚ

Los principales maestros nipones del haikú fueron los tres precursores Sogí, Morikake y Sokán, que vivieron entre los siglos XV y XVI. Separado definitivamente el haikú del tanka por Teiteku, el cultivo de la grácil estrofa alcanzó su cima con el poeta que se hacía llamar con el seudónimo Basho, literalmente "plátano" (1644-1694), nacido y educado como samurai. Tras su formación en la doctrina de Confucio, Basho se inició en el zen y por ende elegiría el haikú como el instrumento lírico más idóneo, no sin antes deshacerse de la impregnación humorística -haikai- de la estrofa, a la que definió con estas palabras: "Haikú es simplemente lo que está sucediendo en

este lugar, en este momento". La obra más memorable del autor es *Sendas de Oku*, en el bien entendido de que Oku significa "interior".

Después de Basho, la estrofa fue perdiendo carácter y se fue trivializando, pero en el XVIII tornó a dignificarse merced a Yosa Buson (1716-1783). El tercer gran maestro del haikú es Kobayashi Issa (1763-1827). Masaoka Shiki puede considerarse el máximo valedor de la continuidad del haikú desde el siglo XIX al XX, centuria en la que han brillado poetas como Takahama Kyoshi, Kawabata Boshu, Ishida Hakyô, Kaneko Tota y Osaki Hosai.<sup>2</sup>

### CULTURAS JAPONESA Y EUROPEA

La gravitación recíproca entre las culturas japonesa y europea data de muy antiguo. Si nos ceñimos a las relaciones culturales hispano-japonesas, hay que remontarse al siglo XVI, cuando los jesuitas empezaron a propagar la fe católica por aquel Imperio, misión que iba a tener continuidad en la siguiente centuria, no sin que haya constancia de tales misiones en la literatura española de entonces. De Felipe II se sabe que quiso mantenerse bien informado del pensamiento oriental, y en consecuencia mandó traducir los libros fundamentales de Confucio. Desde la segunda mitad del dieciséis hasta las décadas primeras del diecisiete, los japoneses permanecieron abiertos a Occidente, y fruto de esta apertura serían las traducciones de obras castellanas al japonés (González Vallés 1980, 73-88).

En el transcurso del XVII, las letras españolas incorporan a menudo temas relativos al Japón, a vueltas de las referidas labores evangélicas de los discípulos de San Ignacio. Piénsese, por ejemplo, en la pieza de Lope de Vega *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), o en el texto de Francisco de Quevedo *El martirio pretensor del mártir* (1640). Más de doscientos años duró la posterior etapa de cierre cultural en el Imperio japonés, desde aproximadamente mediados del siglo XVII hasta la llegada al poder del emperador Meiji (1867), al que se debe una nueva etapa de receptividad hacia Occidente. A lo largo del XVIII, por tanto, se encuentran pocas interferencias hispano-japonesas, salvo el conocido influjo del Japón sobre Francisco de Goya.

---

<sup>2</sup> Una excelente antología de haikús de los principales maestros de la historia del género es la que figura en el volumen *Jaikus inmortales*, con selección, traducción y prólogo a cargo de Antonio Cabezas García. Madrid: Hiperión, 1983. Brevísima, pero también ilustrativa es la titulada "El haiku japonés", debida a Ricardo de la Fuente Ballesteros. Cf. *El Ciervo*, Pliego de Poesía 60, 479 (enero, 1991): 21-24.

El último tercio del XIX asiste a la inauguración del período contemporáneo en el capítulo de la ascendencia japonesa en Europa. Los parnasianos y los simbolistas se convirtieron en los impulsores de una gran corriente de interés hacia el exotismo que culminó en el libro de Leconte de Lisle *Poèmes hindous*. Por consiguiente, las letras francesas de finales del XIX y de comienzos del XX imprimieron el impulso más crucial para la difusión europea de la literatura del Japón.

Respecto a España, y a título de curiosidad significativa, señalaremos que en diciembre del año final del siglo, esto es de 1899, en *La España Moderna* aparecieron sendos artículos acerca de la poética japonesa: el de Araújo sobre la historia de la literatura del Japón, y el de Aston en torno a los tanka y los haikú, artículo éste muy tenido en cuenta por los críticos en los años subsiguientes. En 1907, el guatemalteco Gómez Carrillo publica, en el número 4 (abril) de *El Nuevo Mercurio*, el artículo "El sentimiento poético japonés", en el cual se relaciona la copla popular hispánica con el haikú, relación clarividente que van a ejemplificar con profusión las creaciones haikuistas de algunos poetas españoles particularmente seducidos por los cantares tradicionales hispánicos.

Dos lustros después, y merced al constante empeño de Díez Canedo, la revista *España* (1916-1924) iba a convertirse en factor de gran peso en la propagación de las japonerías, ya que en sus páginas aparecieron varias colaboraciones en torno al japonismo literario, y algunos escritores (Antonio Espina, Adriano del Valle) publicaron allí diversos haikais, en algún caso con pseudónimo, así Rivas Cherif, que firmó como "Tito Laviano" (Rubio Jiménez 1986-1987, 83-100). Otra revista, *La Pluma*, fue cauce importante, desde principios de los veinte, para el aprecio de los poemas típicos del Japón, ya que en ella se publicaron artículos, reseñas y creaciones poéticas *ad hoc*. Entre los artículos destacados merece que se recuerde el de Adolfo Salazar "Proposiciones sobre el Hai-kai", y entre las creaciones los "Hai-kais de las cuatro estaciones" de Díez Canedo (marzo de 1921) (De la Fuente Ballesteros 1985).

El artículo de Salazar reviste una importancia excepcional, ya que cuajó enseguida el subgénero a cuya creación instaba diciendo "Cultivemos, pues, la variedad nueva. Nuestro invernadero occidental puede hacerla crecer de una manera insospechada".<sup>3</sup> Y así fue. Avancemos aquí que, en general, los poetas españoles se han planteado la escritura del haikú desde tres enfoques básicos diferenciados, a saber: como exotismo orientalista (Adriano del Valle sirve como ejemplo de tal actitud); como otro modo de epigrama (Juan Ramón

---

<sup>3</sup> *La Pluma*, Año I, 6 (noviembre, 1920): 271.

Jiménez) y a manera de cantares andaluces (hermanos Machado) (Yong-Tae Min 1980, 144).

Tras el auge de lo japonés que se evidenció al compás del Modernismo, en cuya plasmación de la naturaleza ha gravitado de vez en vez la poética del Japón (Faurie 1984, 211-28), una nueva revitalización internacional tuvo lugar durante la década de los sesenta de nuestro siglo. Esta vez gracias a la asunción, por los *beatniks* de California, y luego por sus sucesores, los *hippies*, de la filosofía zen. En alguna medida fruto de tal revitalización, se fueron publicando traducciones de poetas clásicos japoneses a la lengua española, y elaborando estudios acerca de la presencia de aquella literatura en la hispánica.

## LETRAS HISPÁNICAS

### A) POESÍA HISPANOAMERICANA:

En las letras hispánicas, parece que la ambientación formal y temática japonesa se puso de moda con el Modernismo americano. Y precisamente el poeta de México Juan José Tablada (1871-1945) se autoconsideró el introductor, en lengua española, del haikú y de otras técnicas concomitantes. Tablada viajó al Japón, donde vivió cuatro meses como periodista, entre los años 1900 y 1901, y su bibliografía cuenta con varios conjuntos poéticos a la japonesa, así *Un día...* (1919), primero de los libros de haikú en español; *Li-Po* (1920), con poemas ideográficos y caligramas; y *El jarro de flores* (1922), segundo de sus conjuntos únicamente integrados por haikús, a los que el autor siempre denominó haikais. Al cabo, se piensa que la práctica de una poesía afin a la japonesa supuso, en virtud de asumir elementos como la economía del lenguaje, o el aire coloquial, y aun el humor, su progresivo despegue del Modernismo. A diferencia de la función de acercamiento a lo tradicional que las japonerías conllevaron para muchos poetas españoles, procede reparar en que Tablada se sirvió del haikuismo con fines rupturistas respecto a la tradición (Rueda de León 1981, 229-39; Bermejo 1988, 172-7).

Esta clase de poética la continuarían algunos poetas mejicanos, como Carlos Pellicer, Javier Villaurrutia, José Gorostiza, y otros varios autores aztecas (Ceide-Echevarría 1967; Hadman 1987) y su repercusión se percibe en figuras tan geniales como el argentino Jorge Luis Borges. Con todo, han sido el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade y el mejicano Octavio Paz quienes más se ha esforzado por mostrar, al mundo hispánico, los valores del haikú.

Carrera Andrade, en sus *Microgramas* (1939-1940), realizó una original adaptación de la fórmula, mientras Octavio Paz, a vueltas de su

contacto directo con la cultura japonesa que le propició su viaje al Japón de 1952, en 1955 tradujo y en 1957 publicó su traducción española de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho, en tanto en 1974 editaría su traslado de 26 tankas y 53 haikús en *Versiones y diversiones*. Amén de dedicar algunos estudios al género,<sup>4</sup> Paz ha compuesto asimismo haikús, asimilando cabalmente su espíritu y su técnica *in situ*, pero no sin haber observado atentamente en los versos de su compatriota Tablada la experiencia de crear imágenes dentro de una extraordinaria economía verbal. Pero la poética orientalista de Paz no se reduce a la creación de haikús (Yong-Tae Min 1979, 703), sino que excepcionalmente ha compuesto también algún tanka, así el que, iniciado con el pentasílado "Tu frente, el lago:", encadenó en forma de renga:

Tu frente, el lago:  
lisos, sin pensamientos.  
Salta una trucha.

Cae la tarde. Encienden  
las luces sobre las aguas.

Ondulaciones:  
ocre el llano -y la grieta...  
Tu ropa al lado.

Sobre tu cuerpo en sombra  
estoy como una lámpara.

Viva balanza:  
los cuerpos enlazados  
sobre el vacío.

El cielo nos aplasta.  
El agua nos sostiene.<sup>5</sup>

## B) POESÍA ESPAÑOLA:

No constituye ningún secreto afirmar que la poesía japonesa ha repercutido en algunas figuras cimeras de la literatura española del siglo XX (Aullón de Haro 1985), a la cabeza de las cuales es obvio que hay que situar a algunos modernistas. Un patente influjo de las "japonerías" se evidencia en la escritura de Valle-Inclán. Constatada ya hace muchos años la presencia de haikús en el *Bestiario* del autor galaico, también se ha podido señalar la imitación deformante de un poema de Basho en *Farsa y licencia de la Reina*

<sup>4</sup> Por ejemplo su prólogo a *Sendas de Oku* de Basho, y el estudio "Tres momentos en la literatura japonesa", dentro de su libro *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix-Barral, 1971, 107-35.

<sup>5</sup> En *Renga* (París, 1971). Se cita por Yong-Tae Min 1979, 703.

Castiza, y en *Tablado de marionetas* (Speratti Piñero 1958, 60-1), poema que habría leído en francés, quizá en el volumen *Epigrammes lyriques du Japon* (Paris, 1910). Otros poetas modernistas también cultivaron el género, así Manuel Machado, al que nos referiremos más adelante. Ahora merece ser recordado aquí un rubendariano tardío, el malagueño Alejandro Mac-Kinlay (1879-1938), poeta de verso estimable que fue autor de un libro de *Hai-kais* de intenso simbolismo.

El caso de Antonio Machado cumple diferenciarlo del de Valle, ya que la evolución interna de la literatura del sevillano, así como su poética de la "soleá", se acercaba naturalmente hacia una fórmula de concentración semejante a la del haikú (De la Fuente Ballesteros 1990; Rabassó 1992). Además, repárese en lo que en su día puntualizó Díez Canedo en el diario *El Sol*, y en su bien conocido artículo "Antonio Machado, poeta japonés" (20-VI-1924), al comentar la aparición de *Nuevas canciones* (1924): que los tres versos finales de la seguidilla compuesta coinciden de manera simétrica con el haikú. En última instancia, no puede dudarse del conocimiento, por parte de Antonio Machado, de la poética del Japón, como lo corrobora el poema "A una japonesa", del subconjunto "Hacia Tierra Baja", del libro *Nuevas canciones*, composición en la que se integra una imagen de Sokán:

A una japonesa  
le dijo Sokán:  
con la blanca luna  
te abanicarás,  
con la blanca luna,  
a orillas del mar.<sup>6</sup>

El japonismo machadiano no se circunscribe a este poemario, pues con anterioridad ya se advierte en *Soledades* y en *Campos de Castilla*. Pero *Nuevas canciones* comprende aún otros momentos que podrían ser relacionables con la poética japonesa, entre ellos la "Canción" II del grupo de "CLIX Canciones", y el "Cantar" que lleva el número LXII en la serie de "CLXI Proverbios y Cantares". Dicho "Cantar" está imbricado por un tipo de metáfora que, sin desdecirse de la raigambre popular española, remite al trasfondo oriental de la intercambiabilidad entre el hombre y la naturaleza que late en los haikús. Compruébese:

Por dar al viento trabajo,  
cosía con hilo doble  
las hojas secas del árbol.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Antonio Machado. *Poesías Completas*. Prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, 1975, 256.

En la obra de Juan Ramón Jiménez no se perciben imitaciones de textos japoneses concretos, pero sus libros de poemas acostumbran a incluir versos con parecidos ostensibles a la epigramática japonesa de haikús y wakas (Santos Escudero 1975, 12-5). Al respecto, se ha apuntado que, en la etapa que va desde el conjunto *Estío a Belleza*, el andaluz universal creó numerosas composiciones de espíritu zen y técnica haikuísta (Hyunchang Kim Rim 1972, 237-60; Carreras 1974, 396). Y se ha apuntado igualmente que, en esta línea, pudo sentirse influido por la poética del haikuísmo que percibiera en la traducción española de *Los pájaros perdidos*, de Tagore. En algún poema de *Pastorales*, el japonismo juanramoniano parece evidente, como ocurre en "La calle espera la noche", donde se diría que asoman reflejos pictóricos de Van Gogh:

La calle espera a la noche.  
Todo es historia y silencio.  
Los árboles de la acera  
se han dormido bajo el cielo.

-Y el cielo es violeta y triste,  
un cielo de abril, un bello  
cielo violeta, con suaves  
preludios de estrelleo-  
Por las verjas se ve luz  
en las casas. Lloro un perro  
ante una puerta cerrada.  
Revolotea un murciélago  
negro sobre el cielo liso.<sup>7</sup>

La modalidad poética de referencia será una manera lúdica de hacer poesía que iba a tener singular eco en los veinte, en buena medida gracias a la difusión que de ella hizo, desde principios de la década, y como arriba adelantábamos, el polifacético crítico Enrique Díez Canedo, constructor él mismo de haikús, y uno de los pioneros en el cultivo del género, del que él mismo se proclamaba introductor en España, cuestión ésta- la de la primacía cronológica- que no constituye precisamente un punto pacífico de la crítica, pues hay quien considera a Antonio Machado como el poeta al que cabría atribuir "la primera elaboración del género en lengua española", al incorporar

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Aducido por Leo J. Hoar 1983, 270. Cf. Juan Ramón Jiménez. *Segunda Antología Poética*. Prólogo de Leopoldo de Luis. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, segunda ed., 58.

formas haikuístas a la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) (Aullón de Haro 1989, 254).

Y en buena medida favoreció también la creación de haikús el invento de la greguería por Ramón Gómez de la Sema, quien reconoció en su prólogo a *Total de Greguerías* (1962: 35-7) que en el subgénero por él ideado repercutían huellas de la técnica haikuísta. Además, no deben minusvalorarse otros dos factores de incitación: la célebre proclama en pro de la creación de haikús de Adolfo Salazar, de la que ya dimos cuenta arriba, y el esfuerzo *ad hoc* de Rafael Cansinos-Asséns por introducir el haikuísmo anglo-norteamericano, factores que contribuyeron a propiciar un clima susceptible de hacerse con adeptos para la poética japonesa. En la nómina de haikuístas de la época hay que incluir a Adriano del Valle, Antonio Espina, Cipriano Rivas Cherif, Francisco Vighi, Isaac del Vando-Villar, Mauricio Bacarisse, y a autores de mucha menos nombradía, así Rafael Lozano, que publica en el Madrid de 1921 *La alondra encandilada*, con cuarenta y ocho haikús de impronta modernista. Muy singular fue la aportación de Guillermo de Torre a este arte. Un grupo de haikús conforma la parte final de su libro *Hélices*, conjunto ultraísta elaborado entre 1918-1922.

La poética del haikú también fue practicada por algunos autores del "27", acaso por mediación de José Moreno Villa, quien a comienzos del año 20 invitó a ejercitar esta *praxis* a los poetas de la Residencia de Estudiantes. García Lorca acusa la impronta del haikú en *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1921-1924), *Suites* (1921) y en ciertos registros del *Poema del cante jondo*.

Es posible argumentar que tal vez el conocimiento del haikú pudo servirle para comprender mejor algunas de las dimensiones poéticas de los cantares populares andaluces (Yong-Tae Min 1980, 129-44). Son muchos los ejemplos lorquianos que pudieran asimilarse al japonismo, ejemplos casi siempre referidos a la naturaleza paisajística, como en estos versos del poema "Paisaje", de *Canciones*:

La tarde equivocada  
se vistió de frío.  
Detrás de los cristales  
turbios, todos los niños,  
ven convertirse en pájaros  
un árbol amarillo.  
La tarde está tendida  
a lo largo del río.  
Y un rubor de manzana

tiembla en los tejadillos.<sup>9</sup>

Revista vinculada al "27", en *La Gaceta Literaria* también se abonó la práctica del haikú, y por varios medios, porque no solo se iba a dar cabida a una selección de textos de Basho (1 de febrero de 1928), o a seis "hai-kais" de Juan José Domenchina (1 de junio de 1928), sino que Rogelio Buendía defendió en un artículo una lectura en clave haikuísta de algunos momentos de Luis de Góngora (15 de abril de 1927) (Bernal 1988, 79). Luis Cemuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Manuel Altolaguirre realizaron composiciones que están cerca del espíritu sintético y misterioso del haikuísmo, así como de su técnica, remedada plenamente por Domenchina en libros como *La corporeidad de lo abstracto* (1929), pero en determinados líricos de su misma promoción el haikú ha constituido un fermento para algunas creaciones de plena madurez, así en la poeta Ernestina de Champourcin y en los versátiles Gerardo Diego y Rafael Alberti, tal como se explicará enseguida. El haikú seguía en candelero en la primera mitad de la década de los treinta, como lo certifican el libro del poeta canario Ramón Ferial titulado *Stadium* (1930), al que la crítica relacionó con el haikuísmo por su extraordinaria economía expresiva, o el conjunto *Phoenix* (1936), de Manuel Machado, libro que contiene haikais de brevísima factura e insólitas rimas agudas de cuño tradicional español.

Después de la guerra civil, las formas de la poesía japonesa tentaron a determinados poetas del "27" y también a intelectuales que no han hecho de la poesía su medio más frecuente de escritura, así los filólogos Sebastián de la Nuez, Guillermo Díaz Plaja y Manuel Alvar. Alberti inserta diversos poemas de este tipo en libros tan distantes como *Pleamar* (1942-1944) y *Versos sueltos de cada día* (Primer y segundo cuaderno chinos) (1979-1982). Gerardo Diego incorpora un haikú -el titulado "Hai-kai de la caléndula"-, en *Carmen Jubilar* (1975). Ernestina de Champourcin compuso unos *Hai-kais espirituales* (1967) en los que hizo un empleo muy libre de las convenciones técnicas al uso, tanto en el número de sílabas, cuanto en el de versos. Estos poemillas de la autora tienen una gran especificidad temática, dado que son versos de pálpito religioso cristiano, a veces pretextados por la liturgia o por la devoción mariana, como en "(Angelus)":

Es tu instante, María.  
Cuántos labios filiales, bajo el azul intacto,  
refrescan tu memoria.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cf. Federico García Lorca. *Canciones y Primeras Canciones*. Edición crítica de Piero Menarini. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, 103.

El filólogo Sebastián de la Nuez publicó un conjunto enteramente haikuísta en fecha tan temprana como la de 1946, en que aparece su *Mi flor hasta la nave*.<sup>11</sup> Guillermo Díaz Plaja introduce algunos tankas y bastantes haikús en su libro *Mis viajes por Asia* (1984), libro con diversos cuadernillos líricos que, si se juntan, hacen un poemario de completa inspiración oriental. Algunos de los haikús de la sección dedicada a Shanghai son muy logrados, así como varios de la subtitulada "Poemas de Hang-Chow". Empero, los mejores se congregan en el cuaderno "El campo y los niños". Díaz Plaja añade todavía a estos poemas una serie de imitaciones ("A la manera de...") de poetas de diversas dinastías de la poesía china antigua. A su vez, Manuel Alvar vertebró una serie de haikús y de wakas (tankas) en su poemario extremo-oriental *Sumie* (1979), que consta de dos secciones, una con poemas de inspiración coreana y otra con textos motivados por Japón. Entre estos últimos se halla el originalísimo "Villancico en forma de waka" que transcribimos:

Era en diciembre,  
y redonda la luna  
sobre la nieve.  
Floreció la blancura:  
luna y nieve en la cuna.<sup>12</sup>

En las últimas décadas, el haikú (en ocasiones también el tanka) no ha dejado de influir y de cultivarse entre los poetas en lengua española, que unas veces se han limitado a acusar esa impronta, y en otras han incluido haikús en un libro e incluso han compuesto conjuntos enteros de ellos. En el primer caso recordamos el influjo de la fórmula en algunos poemas de María del Carmen Pallarés, sobre todo desde su libro *Molino de agua* (1981) (Keefe Ugalde 1991, 174). En el tercer supuesto, recordamos los haikús de Andrés Mellado en sus singulares *33 composiciones de origen japonés*; los de Concepción Palacín Palacios reunidos en *Manojos de haikús* (1988); las series de haikús del dominicano Alexis Górniz Rosa; los inéditos del profesor Jesús

<sup>10</sup> *Hai-kais espirituales*, se publicó en México, por Alejandro Finisterre, en 1967. Se cita por Enestina de Champourcin. *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991, 271.

<sup>11</sup> *Mi flor hasta la nave* se subtítulo "Hai-kais de Sebastián Manuel", y fue editado en Las Palmas de Gran Canaria, en 1946, dentro de la colección titulada "Cuadernos de Poesía y crítica, número 12".

<sup>12</sup> Texto reproducido del libro de Manuel Alvar *Las granadas en el ramo*. Madrid: La Muralla, 1983, 147. Manuel Alvar conoce y comprende, como muy pocos en España, la cultura de Corea, y se ha interesado por algunas de sus relaciones con la española. Léanse, como prueba de ello, sus artículos "Quedan los nombres"; "Kim Hyun Chang traduce al español" y "Poesía coreana en español", los tres en su libro misceláneo *Silva de varia lección*. Zaragoza: Fernando el Católico, 1992, 87-93.

Rubio Jiménez, así como los tankas de Antonio Hernández titulados *Tankas del mar y de los bosques* (1994).

Como ilustración del supuesto de quienes incluyen haikús en sus obras en verso, anotamos el haikú de índole "concreta" o "visual" "Quemar a Kafka", de Leopoldo María Panero, perteneciente a su libro *Teoría* (1973); los textos haikuístas que se combinan con las coplas, adivinanzas y es-proprios de Isabel Escudero en su poemario, de irónico y polisémico título, *Coser y cantar* (1984); el "Haiku con todas las licencias" del conjunto de Amador Palacios *Billete heterónimo* (1985), haikú éste que, pese a lo enunciado por su titulación, no se toma la licencia de la rima; y los haikús de Francisco Acuyo en *Vegetal contra mosaico* (1994). Entre los poetas más jóvenes, también hay buenos conocedores de los grandes poetas del Japón, y algunos han creado composiciones a vueltas de aquella poética, así varias de Melchor López y otros integrantes del grupo canario de la revista universitaria *Paradiso*.<sup>13</sup>

Los haikús de José Corredor-Matheos, poeta de la promoción del medio siglo, requieren un comentario especial, entre otras razones por la tardanza con que el autor ha abordado una práctica que parecía determinada en su escritura lírica desde hacía décadas, tanto por su tendencia hacia la desnudez y brevedad formales, cuanto por sus lecturas budistas de los años cincuenta, insólitas entonces en los medios culturales españoles. Sin embargo, no ha sido hasta *Jardín de arena* (1994) que el escritor de Alcázar de San Juan ha publicado haikús por vez primera, a vueltas de su viaje a Japón de 1992. En tales composiciones ha logrado apreciables hallazgos poéticos, plenos de plasticidad y vibración (Balcells 1994, 256-7) como en el texto que da título al libro:

Jardín de arena.  
Con las últimas lluvias,  
flores de piedra.<sup>14</sup>

Siete son los haikús de *Jardín de arena*, y concretamente ocupan la parte V del conjunto. Dichos poemas, acompañados de otros seis, se han agrupado luego en la publicación de artista titulada *Haikús* (1995), a la que pertenecen estos deliciosos versos escritos en un abanico:

Hice el poema  
y se abrió este abanico  
entre mis dedos.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Cf. *Paradiso. Siete poetas*. Antología. Selección y presentación de Andrés Sánchez Robayna. La Laguna: Syntaxis, 1994. Véase especialmente pp. 21 y ss.

<sup>14</sup> Este es uno de los siete haikús de *Jardín de arena*. Pamplona: Pamiela, 1994, 63.

## LETRAS CATALANAS

Por lo que hace a las letras no castellanas, procede declarar que las otras literaturas peninsulares no han sido ajenas a la irradiación de la poesía japonesa- piénsese en el eco de la misma, a lo largo de los años veinte, en el grupo gallego "Nos", pero donde más se acusa el ascendiente de la poética del Japón es en las letras catalanas, ámbito en el que se ha cultivado tanto el tanka como el haikú, mientras en la literatura española la primacía abrumadora la ha alcanzado el haikuísmo.

Se tiene a Josep Maria Junoy por el primer cultivador del haikú en Catalunya, merced a su librito *Amour et paysage*, escrito en francés y catalán y publicado el año 1920. Los haikús de Junoy fueron seguidos al poco tiempo por los que Joan Salvat-Papasseit insertaría en su vanguardista *L'irradiador del port i les gavines*, poemario de 1921 (Molas 1983, 49-50). Salvat-Papasseit fue punto de referencia inesquivable, entre 1922 y 1925, para Carles Salvador y otros nuevos poetas catalanes, que no dejaron de cultivar los haikús.

Memorable experimentador de este tipo de poesía a la japonesa fue Carles Riba, que contribuyó decisivamente al arraigo de tal poética en la literatura catalana, gracias a dos series de tankas, *Tannkes de les quatre estacions* (1936-1938) y *Tannkes del retorn* (1943-1946) (Sullà 1988-1989, 265-336). En ambos casos se trata de entretenimientos líricos concebidos en un par de períodos cargados de dramatismo y de oscuridad históricas (Terry 1984, 26). El experimento no implicaba en Riba una decantación exótica, sino más bien un averiguar las dimensiones latentes en la forma epigramática. Consciente Riba de que el universo de lo japonés tiene poco que ver con el de Catalunya y su lengua, entendía que era estúpido cualquier intento de *mimesis*, de ahí que su aspiración, al crear tales textos, fuese que "un japonés també em sentís distant."<sup>16</sup> Entre los tankas más felices de Riba hay que consignar aquellos que transmiten vívidas sensaciones de inmediatez, como en el poema X del grupo "de les quatre estacion s:

Passen corrues,  
xiscles i salts de noies.  
L'erta finestra  
de una tristesa, ho sento,  
fremeix d'ésser tan closa.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> En *Haikús*. Barcelona: Taller Jesús, 1995, páginas sin numerar.

<sup>16</sup> Cf. la carta de Riba a Torres fechada en Centelles el 1 de diciembre de 1938. En Màrius Torres. *Poesies*. Pròleg de Pere Gimferrer. Barcelona: Ariel, 1977 (quinta edición), 252.

<sup>17</sup> Cf. Carles Riba. *Obres Completes. I. Poesia*, 1973.

El prestigio y magisterio de Carles Riba puede servir para explicar la creación de tankas del poeta Màrius Torres, confeso seguidor de Riba en este género, como lo atestigua la correspondencia cruzada entre ambos, cartas en las que se exponen las reflexiones que les ocasionaba la poética japonesa de los tankas y los haikús. Màrius Torres agrupó 38 de sus tankas en un manuscrito al que puso el título de *Entre l'herba i els núvols*. Los poemas de este libro van numerados, y los tankas se congregan bajo los números 45, que recoge quince, y el 125, que recoge los otros 23. Dos o más tankas acostumbra a unirse en un haz, pero a veces un tanka constituye todo el texto poético, como en el titulado "Un arbre":

Vius entre l'aire.  
De nit vas de la terra  
a les estrelles.  
Quan seràs mort, encara  
faràs créixer una flama.<sup>18</sup>

Otros creadores de tankas en lengua catalana han sido Josep Maria Ribes Monfar, con sus *180 tannkas o Epigrames, i un pròleg* (1947); Rosa Leveroni, una ribiana experta en la traducción de tankas, con las de *Presència i record* (1952); Salvador Espriu (Boyer 1995, 55-69), Octavi Saltor, Vicent Alonso, Segimon Serrallonga, de quien hay que recordar sus "Deu tannkes de la memòria" (1968) y Josep Palau i Fabre, original teórico del género, quien las reunió bajo el lema "Els grans poemes de l'emperador lang-Po-Tzú".

También incluye tankas Antón Carrera en el cabalístico *Recer*, título que en catalán significa "resguardo", pero que en el libro vale como "retiro espiritual". Este curiosísimo poemario se basa en una interpretación de los 72 capiteles románicos del claustro del monasterio de l'Estany, y está dividido en cuatro partes, al igual que el marco que le sirve de pretexto. Como en la cábala, el nueve tiene el significado de "mundo interior", y tanto el número de capiteles como el de tankas es múltiplo de dicha cifra. El filólogo Joan Alegret es asimismo creador de una extensa gama de tankas (1984-1985). Dichos tankas llevan un título de inequívoca raigambre en esta clase de textos: "Tannkas de les Estacions". Algunas de tales composiciones están manifiestamente inspiradas en temas representativos de escritores catalanes (Verdaguer, Ruyra); otras en aspectos académicos y paisajísticos de las ciudades donde Alegret ha vivido (Barcelona, Palma de Mallorca) o en paisajes varios de enclaves de Catalunya y Baleares. Seleccionamos un tanka de gran belleza que, dentro de la serie, forma parte del grupo "La flaire del món":

<sup>18</sup> Cf. Màrius Torres. *Poesies*, 80.

Quietes aigües,  
com llacuna glacada,  
del port en calma,  
vaixells i barques llisquen  
damunt el vidre inmòvil.

A su vez, un estudioso de la poesía japonesa, Ricard Jordana, ha promovido versiones de tankas y haikús japoneses al catalán, y a él se debe una singular traducción catalana (1982) de aquellos poemas de la famosa poeta de Massachusetts en los que cabe apreciar sintonías de concepto y de forma con la poética del Japón. Con el título de "Emyli Dickinson davant d'una mampara amb poemes japonesos", Jordana publicó dichos traslados en la revista *Quart creixent*.<sup>19</sup>

La fórmula técnica de basarse en el epigrama japonés ha mantenido renovada vigencia en las letras catalanas, como lo atestiguan el "Hai-kai cruel", de Carles Fages de Climent, de su colección epigramática *Cent consells d'amor* (Balcells 1983); los poemas haikulistas del escritor que más haikús ha creado hasta la fecha, Vicent Andrés Estellés, del que recordamos expresamente su libro *Antibes* (1960-1971); los cuarenta haikús comprendidos en *Per al llibre dels Salmos d'aquells vells cecs* (1967),<sup>20</sup> de Salvador Espriu, poeta que tuvo la costumbre de incluir casi siempre alguna japonesa en prácticamente todos sus libros de poemas, y que en éste se atuvo de manera estricta al esquema métrico del haikú, aunque desde el ángulo del contenido contravino la esencia del haikuismo, pues no hizo poesía del "instante", sino de las obsesiones espriuanas fundamentales (Aullón de Haro 1979); los del poemario *Raval* (1975) y *Llibre de viatges* (1978), de Feliu Formosa, cuyas explicaciones a vueltas de la estrategia de composición de esta modalidad técnica resultan muy interesantes.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Véase *Quart Creixent*, 3 (Primavera, 1982): 45 y ss.

<sup>20</sup> Los haikús de *Per als Salmos...* aparecieron en la revista *Qüestions de Vida Cristiana*, 37 (1967). Pueden leerse dichos textos en sus *Obres Completes. Poesia. I*. Barcelona: Edicions 62, 1968, 473-80.

<sup>21</sup> Formosa, en efecto, refería en una entrevista que las características del haikú facilitan su composición callejera, sin necesidad de ponerse delante de un papel: "He treballat, per exemple, amb el metre del haikú japonès perquè és un metre curt, poderosament rítmic, que et permet d'anar construint poesia, mentre camines pel carrer, mentalment, sense necessitat d'escriure-la. En general, la poesia la treballa mentalment." Cf. Joan Rendé i Masdeu. "Feliu Formosa, recreació total de l'experiència". *Avui*, "Art i Lletres", I, 26 (26-VII-1981): 19. Feliu Formosa ha reunido los haikús de ambos poemarios en la parte VIII de su libro *Si tot és dintre*. Barcelona: Crítica, 1980, 123-35.

Añadamos todavía los del poemario *Ofici de sords* (1976) de Damià Huguet, y sobre todo los del *Quadern de viatge* (1979) de Josep Miquel Sobré, así como los que integran el poemario *Haikus d'Arinsal* (1982) de Agustí Bartra. Los primeros forman parte de unas notas de viaje escritas en los meses de junio y julio de 1978, y en las que los haikús afloran en diversos momentos de esas prosas, en las cuales el autor nos informa de las circunstancias externas o íntimas que fueron excusa de tales creaciones. Respecto a *Haikus d'Arinsal*, se trata de un conjunto de sesenta poemas que constituyen la última obra bartriana, creada en la localidad andorrana de Arinsal, y en la que el escritor demostró su absoluto dominio del lenguaje poético. Muy próximos en el tiempo son los que forman parte del cuaderno poético *El soldat rosa* (1983), obra de Francesc Prat de muy sorprendente título y en la que los haikús van acompañados, por lo común, de un texto en prosa, pero funcionando de manera muy distinta a la de los textos de Sobré, pues aquí la prosa y el verso abordan el mismo asunto, de modo que el poeta lo desarrolla desde dos modalidades expresivas muy distintas.

## DESVÍOS Y REMEDOS

A modo de colofón resulta curioso añadir que en las letras peninsulares se han dado, con referencia a la poética de signo japonesista, tanto los desvíos temáticos y formales de los paradigmas del Japón, cuanto el remedo de técnicas obsoletas.

En efecto: a partir del número de versos y del número de sílabas supuestamente preceptivo del haikú, ciertos escritores han introducido variaciones diversas. Adriano del Valle, por ejemplo, compuso haikús de 4 versos; Antonio Espina hacía seguir, a veces, dos octosílabos a un verso larguísimo, y Antonio Machado combinaba versos de 6 y de 8 sílabas en sus experiencias como poeta japonés. Cómputos originales también hay en el *Antibes* de Estellés. Por su parte, Rosa Leveroni utilizó esquemas propios que, pese a no preservar la alternancia de 5, 7,5, totalizan las 17 sílabas consensuadas, así en el primero de los haikús del grupo "Flors al vent", de *Presència i record*:

Sota la llum d'argent,  
en les branques, el vent,  
canta el teu nom.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Cf. Rosa Leveroni. *Presència i record*. Barcelona: Ossa Menor, 1952, 33.

Joan Salvat-Papasseit, en su libro *L'irradiador del port i les gavines*, lo de menos es ya que coloque haikús de medidas muy diferentes en el manajo de textos haikuistas titulado "Vibracions", porque él no podla resistirse a más osadas probaturas, como lo fue poner un haikú en forma de caligrama, aunque sería más exacto indicar que uno de sus caligramas, el titulado "Les formigues", permite ser reconstruido en forma de un haikú cuyos versos segundo y tercero riman en consonante (Gadea 1994, 36):

Camí del sol  
per les rutes amigues  
unes formigues.<sup>23</sup>

o colocar en otro momento el siguiente haikú entre paréntesis, a modo de comentario intercalado de una acción principal (Molas 1978, XXIII):

(Si n'era un lladre cor-robador,  
mirada bruna, llavi de foc.  
-Ai, la padrina, m'ha pres el dot).

Guillermo de Torre añadió a sus haikús la especificación de "occidentales", indicativa de que no pretendía captar el espíritu del japonismo, sino el uso de aquella técnica como cauce de contenidos europeístas de actualidad. En uno de sus textos se refirió expresamente a esta cuestión:

Adiós,japonesismos de Occidente,  
escritos sin grafía vertical  
y para ojos sin oblicuidad.<sup>24</sup>

En esta línea de adaptaciones se sitúan propósitos y esfuerzos muy diversos, tanto en América como en España. Piénsese en los poemas que, "A la manera de..." los haikús compuso el quiteño Jorge Carrera Andrade en sus *Microgramas*, en los que, mediante imágenes, trata de captar los caracteres que identifican a las realidades objetivas, desembarazándolas de los añadidos inesenciales del pensamiento. Algunos poetas españoles han realizado la aclimatación del haikú mediante el recurso a la rima, del que no hace uso la poética japonesa, pero que resulta consustancial en la canción popular hispánica. Podríamos aducir muchos ejemplos de esta práctica, desde los de los hermanos Machado a otros mucho más recientes, entre ellos los de los haikús y tankas de Manuel Alvar en su libro *Sumie*, paradigma de empleo sistemático

<sup>23</sup> Cf. Joan Salvat-Papasseit. *Poesies*. Barcelona: Ariel, 1962, 145.

<sup>24</sup> *Hélices* fue publicado en Madrid: Mundo Latino, 1923. Los haikús ocupan las páginas 119-24. Pero se cita según Gloria Videla. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963, 144.

de este modo de intersección entre cancioncillas de técnica japonesa y de tipo tradicional español.

En este apartado cabe hacer referencia también a la "jaikilla", fórmula propia de Antonio Piedra que, sin desentonar con algunos ingredientes característicos del haikuísmo, constituye una poética *sui generis* en la que acaso lo más peculiar resulte haber extremado todavía la apretura silábica al mismo tiempo que la densidad lírica del haikú. Brotes de "jaikillas" hubo ya en el poemario *Del rigor al desatino* (1986), pero los dos conjuntos subsiguientes del autor, *Calindario profano* (1990) y *La moneda de Caronte* (1995) están completamente formados por poemitas de esta clase, así el que copiamos, en el que el lector apreciará cómo afina el poeta la delicadeza del sentir lírico:

Dóname el secreto  
que migaba el júbilo  
en tazón de píos.<sup>25</sup>

La originalidad teórica y práctica de Palau i Fabre en su adaptación del tanka al catalán estriba en el intento de superar la sobriedad que Carles Riba entendió que se hacla aconsejable en dichas creaciones. Al respecto, su propuesta radica en que cada tanka gire en torno a una vocal, sobrevalorándola, pero sin que sea la única utilizada en el texto. Al ejercitarse en el experimento, el poeta manifiesta que reparó en la relación entre el carácter de ciertos temas y unas vocales u otras, de modo que sus tankas pudieran clasificarse en tankas de "temes en a; temes en e; temes en i..."<sup>26</sup>

Octavio Paz ha sido uno de los raros impulsores del cultivo del renga en las letras occidentales. El poema encadenado y colectivo apareció con el título de *Renga* en 1971, publicado por Gallimard. Además de Paz, otros poetas (Jacques Roubaud, Charles Tomlinson y Eduardo Sanguinetti) participaron con él en esta práctica de composición que realza la importancia del lenguaje poético frente al concepto más corriente de autoría. En las letras catalanas, es ilustrativo recordar aquí el libro de Feliu Formosa y Joan Casas *Amb efecte* (1987), de connotaciones deportivas, pues alude al símil de la partida de *ping-pong*. El título sirve como lema de una obra mixta que se compuso basándose en la técnica del renga japonés. Ciertamente: ambos poetas elaboraron sendas series de cincuenta haikús y luego se los intercambiarían, construyendo cada uno tankas con los haikús del otro.

<sup>25</sup> Cf. Antonio Piedra. *Calindario profano*. Granada: Diputación, 1990, Jaiquilla 48.

<sup>26</sup> Remitimos a sus comentarios a "Els grans poemes de l'Emperador Tang-Po-Tzu", en sus *Poemas del alquimista*. Barcelona. Plaza y Janés, 1979, 164.

## OBRAS CITADAS

- Aullón de Haro, Pedro. 1979. "Salvador Espriu: la poética de *Per al llibre de salms d'aquells vells cecs*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348, 537-51.
1985. *El jaikú en España*. Madrid: Playor.
1989. *La poesía española en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- Balcells, José María. "Fages de Climent i l'haikai". 1983. *La vida i l'obra de Carles Fages de Climent*. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos.
1993. "Poesía japonesa y poesía occidental". *Historia y vida*, Extra 68.
1994. "Las sendas japonesas de Corredor-Matheos". *Hora de Poesía*, 94-95-96.
- Barthes, Roland. 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Bernal, José Luis. 1988. *El ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?* Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Bermejo, José María. 1988. "Orfeo entre los cerezos: Modernismo y haiku en Juan José Tablada". En VVAA. *Modernismo Hispánico*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Blyth, R. H. 1949. *Haiku*. Tokyo: Hokuseido Press, 4 vols.
- Boni de la Vega, Alfredo. 1957. "Perfiles del haikai". *Abside*, XXI, 3, 266-77.
- Boyer, Denise. "Les tankes espriuenques". 1995. En VVAA. *Salvador Espriu, Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carreras González, Olga. 1974. "Los poemas breves de Juan Ramón Jiménez y el haikú". *Revista de Letras*, 23-24.
- Ceide-Echevarría. 1967. *El haikai en la lírica mexicana*. México: Echevarría.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo. 1985. "El haikú en *La Pluma*". *Revista de Investigación*, IX, 1.
1990. "El haikú en Antonio Machado". En VVAA. *Antonio Machado, hoy*. Sevilla: Alfar, II, 293-403.
- Dürckheim, Karlfried. 1987. *El zen y nosotros*. Bilbao: Mensajero, 3ª edi.
- Faurie, Marie-Josèphe. 1984. "Desde el país donde florecen los cerezos. Influencia del japonismo en el tratamiento modernista de los motivos de la Naturaleza". En VVAA. *Le modernisme hispanoamericaine*,

- Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Gadea, Ferran. 1994. *Joan Salvat-Papasseit avantguardista*. Barcelona: Pirene.
- González Vallés, Jesús. 1980. "La literatura española en Japón". 1980. *Arbor*, 419.
- Hadman, Ty. 1987. *Breve historia y antología del haikú en la literatura mexicana*. México.
- Hoar, Leo J. 1983. "Japonismo: Vision and Method in the Paisajes of Modern peninsular spanish Poets". *Cuadernos de ALDEEU*, 1, 2-3.
- Hyunchang Kim Rim. 1972. "El Zen y Juan Ramón Jiménez". *Proemio*, III, 2.
- Keefe Ugalde, Sharon. 1991. *Conversaciones y poemas (La nueva poesía femenina española en castellano)*. Madrid: Siglo XXI.
- Molas, Joaquim. 1978. Prólogo a su edición de *Poesías* de Joan Salvat-Papasseit. Barcelona: Ariel, segunda edición.
1983. *La literatura catalana d'avanguardia. 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Nippon Gakujustsu Shindolai. 1958. *Haikai and haiku*. Tokyo: Ueno Park.
- Rabassó, Xavier. 1992. "Antonio Machado ante la tradición del haikú y el vitalismo lírico de su poesía breve". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, III, 201-8.
- Reck, Michael. 1973-1974. "La poesía haiku del Japón". *Río Piedras*, 3-4.
- Rodríguez Izquierdo, Fernando. 1972. *El haikú japonés*. Madrid: Fundación Juan March.
- Rubio Jiménez, Jesús. 1986-1987. "La difusión del haikú: Diez Canedo y la revista *España*". *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII.
- Rueda de León, Héctor. 1981. "El espíritu y la ideología japoneses en Juan José Tablada". En VVAA. *Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Budapest.
- Santos Escudero, Ceferino. 1975. ¿Influjo japonés en los haikús y wakas de Juan Ramón Jiménez? *Estafeta Literaria*, 573.
- Speratti Piñero, Emma Susana. 1958. "Valle-Inclán y un Hai-ku de Basho". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII.
- Sullà, Enric. 1988-1989. "Les tannkes de Carles Riba". *Llengua i Literatura*, 3.

- Terry, Arthur. 1984. Prólogo a Carles Riba. *Obres Completes. I. Poesía*. Edició a cura d'Enric Sullà. Barcelona: Edicions 62.
- Yasuda, Kennet. 1950-1952. *The Japanese Haiku*. Rutland and Tokyo: Charles Tutte Company.
- Yong-Tae Min. 1979. "Haikús en la poesía de Octavio Paz". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345.
1980. "Lorca, poeta oriental". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358.