

El haiku en Cataluña: Un préstamo literario sin traducciones

Josep Julià Ballbè
Univ. Pompeu Fabra
Shigeko Suzuki
Univ. Autònoma de Barcelona

En 1922, en un número del *Almanac de les Lletres*, revista publicada en Palma de Mallorca¹, Joan Alcover publica 26 composiciones bajo el título genérico de "Haikai?", entre las que incluye la versión de un haiku de Bashoo, y versiones de dos composiciones japonesas originales más, una de Teishitson y la otra de Moritaké. Es el primer ejemplo que nos consta de traslación al catalán de haikus japoneses, una actividad que hasta muy recientemente apenas se ha repetido, como veremos, pero un ejemplo también de la actitud de los poetas catalanes ante el haiku japonés. En la edición de sus *Obres completes* de 1951², el compilador encabeza el mismo conjunto de poemas aparecidos ya en 1922 con el título "Haikais", con la marca de plural y, un detalle más significativo, sin el interrogante. Hay dos composiciones originales de Alcover también especialmente significativas, el primer haiku, que advierte de su falta de ortodoxia métrica (y luego ya vendrá Carles Riba para poner orden), y el último (en el *Almanac de les Lletres*: en las *Obres completes* ha cambiado

-
1. Joan Alcover (1922), "Haikai?", en *Almanac de les Lletres*, Palma de Mallorca, año II, pp. 36-41.
 2. Joan Alcover (1951), *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta, pp. 65-68.

el orden y algunos poema pasan a otras secciones), que da testimonio ya en tan temprana fecha de la penetración de la poesía japonesa en Cataluña o, cuando menos, en Europa:

I
Conec un japonès
gran enemic
dels versos que jo escric
perquè en té cada estrofa més de tres.

XXVI
El lirisme nipó que s'inaugura
m'alarmar un poc.
També existeix per la literatura
el perill groc.

En 1928, el poeta Josep Maria López-Picó publicó *Exercicis de Geografia Lírica*³, una panorámica de la poesía universal a base de traducciones o adaptaciones de un amplio abanico de autores y tradiciones. En el libro se incluye una sección, "Voluptats d'Orient, Occident", compuesta de tres poemas breves, de tres versos cada uno, sin mención de su autor. Tienen todos los visos de ser haikus, y el tercero y último de ellos es sin lugar a dudas uno de los más famosos haikus de Bashoo:

Crit de la cigala
persistent, pacient, persistent,
les roques forada.

Anterior (y anterior a los "Haikai?" de Alcover, quizás un primer aviso del «peligro amarillo»), de 1921, es el poemario del mismo López-Picó *El retorn*⁴, en el que figura una sección de trece composiciones de tres versos cada una (precisamente el formato del haiku) titulada "Voluptats" sobre la que Carles Riba escribe⁵:

[...] No és, doncs, estrany que el temptés la lírica japonesa, amb el seu màxim d'exactitud sensible dins un mínim de risc arquitectural; amb la seva netedat esquemàtica, refinadament infantívola, tan apta per a fer passar una vibració acariciant sobre

3. Josep Maria López-Picó (1928), *Temes -Exercicis de Geografia Lírica*. Barcelona: Impremta Altés, "Voluptats d'Orient, Occident" se encuentra en la p. 69.

4. Josep Maria López-Picó (1921), *El Retorn*. Barcelona: Altés Impressor. Citamos los dos poemas que aparecen más abajo de la edición de sus *Obras Completas*. Barcelona: Editorial Selecta, 1948, p. 239.

5. Carles Riba (1985), *Obras Completas, 2 / Crítica, 1*. Barcelona: Edicions 62, p. 240.

uns nervis esmussats. Fa la seva mica de japonseria;
però, avesat a la imatge d'expressió intensa, desborda
a cada moment la imatge merament representativa:
és a dir, amplifica de sentit la japonseria.

Paradigmàticament, Riba descalifica veladament lo que él llama la "imagen representativa" japonesa y ya a principios de los años veinte pretende desmarcarse, por voz de López-Picó y probablemente sin comprender, como veremos, la esencia de la poesía japonesa, del canon japonés, al que parece que hay que "amplificar". Y sin embargo, entre los poemas de *El Retorn* hallamos algunas composiciones (aunque sólo algunas) mucho más cercanas al espíritu japonés clásico, a la contemplación y aprehensión oriental de la naturaleza, en apariencia simple pero en realidad profunda, que en las obras de otros autores que aparecerán más tarde:

Estels dins l'aigua: tiraré la xarxa,
i, en recollir-la, trobaré només
el regalim sonor de vostra marxa.

Més que no el llot dins el bassal, m'escau
de contemplà el reflex que fan els núvols
com una alada agilitat del blau.

Son de los pocos ejemplos que nos permiten una aproximación al haiku original, digamos que en la línea de Bashoo, desde la creación original catalana, una alternativa muy poco sólida, la producción autóctona, a la información que podrían habernos dado unas traducciones en realidad casi inexistentes, pues en cuanto a versiones de los originales japoneses, no hay apenas más intentos. Hallamos otra excepción a esa escasez en un número de 1932 de la publicación periódica *La Revista*⁶, donde Alfons Maseras publica veinte haikus cuya procedencia detalla sólo parcialmente, indicando que al menos cuatro de ellos (no queda claro si son más) pertenecen a la primera antología imperial, el *Kokinshû*, que incluye algunas tankas, género de composiciones de 5 versos de 5-7-5-7-7 sílabas que más tarde daría lugar al haiku, 3 versos de 5-7-5 sílabas. No hay sin embargo en el *Kokinshû* (del siglo X) haikus propiamente, género que floreció con mucha posterioridad, pero Maseras debió de mutilar las tankas originales para darles forma de haiku.

6. *La Revista*, año XVII, julio-diciembre, Barcelona, 1932, pp. 88-90.

Lo que sí no ha habido hasta muy recientemente es ninguna antología de haikus editada en forma de libro, como no la hubo tampoco en la época en toda la península, y se tuvo que esperar hasta 1957 para saludar la primera traducción al castellano de uno de los cuadernos de viaje de Basho, el más destacado, *Oku no Hosomichi, Sendas de Oku*⁷, de la mano de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Hasta entonces la península había recibido la influencia del haiku japonés a través de traducciones a otras lenguas, aunque en el ámbito hispano e hispanoamericano abundan los cultivadores del haiku, como muy bien detalla Rodríguez Izquierdo en su libro *El haiku japonés*⁸. Como sugería el texto de Carles Riba, se tenía en la primera mitad de siglo una visión reduccionista de las composiciones japonesas, de las que sólo se aprovechó laxamente la métrica, en entredicho contemporáneamente en el Japón, y un cierto tono, y se tendía, como se tiende aún, a considerar únicamente la tradición clásica, Basho, los discípulos de Basho y quizás Buson e Issa, pero no hubo una transferencia fluida entre las corrientes poéticas japonesas de la época y Occidente, o al menos, en particular, Cataluña. No había sido y no era entonces el haiku mera contemplación ingenua de la naturaleza, aunque el género había sufrido una larga decadencia. Shiki Masaoka (1867-1902), sin embargo, acababa precisamente de devolver al haiku un nivel estético y de prestigio que había ido perdiendo gradualmente a lo largo de los siglos, a la vez que lo acercaba, acorde con la evolución sociopolítica de su país, a Occidente. En lugar de centrarse en las rígidas reglas métricas, en la inclusión de la palabra evocadora de la estación y en los *kireji*, palabras peculiares y convencionales que acentúan la separación de algunos versos, Shiki insistió en una renovación centrada básicamente en el individualismo y el realismo, actitudes vitales que empezaban a calar en el Japón por su apertura a nuestro mundo occidental⁹.

En su obra, Rodríguez-Izquierdo resume en 16 puntos lo que considera directrices básicas de la escritura de haikus para uso de poetas

-
7. Matsuo Basho (1957), *Sendas de Oku*. Universidad Nacional México.
 8. Fernando Rodríguez-Izquierdo (1972), *El haiku japonés*. Madrid: Guadarrama, pp. 199-212.
 9. Sobre Shiki, véase "Masaoka Shiki", Toshio Hiraoka, en *Kokubungaku (Literatura japonesa)*, vol. 34, tomo 2, febrero 1988, pp. 54-56; y *Meiji no Bungaku, Kindai bungakushi, 1 (Literatura de la era Meiji, Historia de la literatura moderna, 1)*, T. Kono, Y. Miyoshi, T. Takemori y T. Hiraoka, Ed. K. K. Yuhikaku, Tokyo, 1992, pp. 82-89.

occidentales¹⁰. Aparte de repetir los elementos clásicos propios de la tradición explícita japonesa, es decir, la métrica, la referencia a las estaciones, la descripción de la naturaleza, añade elementos igualmente genuinos que para los japoneses quizás son obvios, mientras que la práctica habitual en Occidente los suele ignorar (y quizás deberíamos decir que ignora estos como suele ignorar los primeros, salvo la métrica) precisamente porque más que de una técnica tangible parten de una mentalidad que nos resulta extraña. De hecho, Rodríguez-Izquierdo parece ignorar a su vez que el haiku en Japón ya no es, ni era a principios de siglo, un género sujeto a unas reglas que según la enumeración del estudioso español parecen las de un juego de sobremesa, lo cual sí nos remite a la constatación de que la composición de haikus es una práctica muy extendida y nada elitista en el Japón contemporáneo, a lo que hay que añadir acto seguido que se escriben también actualmente haikus de muy alto nivel en ámbitos, por ejemplo, de experimentación vanguardista.

En los haikus catalanes, como quedará claro en los ejemplos de Junoy, Riba, Espriu y Bartra (aunque Bartra, más moderno, es un caso especial), apenas encontramos rastro de las directrices de Rodríguez-Izquierdo. Tampoco se ven en ellos otras posibles influencias del haiku japonés más contemporáneo, aunque, y sólo por razones internas de falta de rigor, los primeros haikus catalanes adolecen de serias irregularidades métricas, sin que por ello constituyan de ningún modo un paralelo con las corrientes orientales contemporáneas. Veamos dos haikus de Josep Maria Junoy¹¹, rescatados por el editor Jaume Vallcorba Plana, manuscritos y sin fecha (como se verá en una de las notas a nuestro texto, bibliográfica, Junoy publicó otros haikus), pero que, a tenor de las rigurosas constricciones métricas que impuso Carles Riba en 1938, que comentaremos más adelante, deben de ser probablemente anteriores a ese año (los primeros publicados datan de 1920):

Front --blanc-- d'arcàngel
Pestanyes --negres-- de hurí
Boca --encerada-- de clarissa.
Llavis de cirerer al sol
Somriure d'ametller florit
dents de rosari de lluna

10. *Op. cit.*, pp. 213-215.

11. Josep Maria Junoy (1984), *Obra Poètica*. Barcelona: Quaderns Crema, pp. 188-189.

La métrica (son versos relativamente breves, aunque sólo el primero del primer poema se ajusta a la métrica ribiana), la ausencia de verbos y algunos elementos léxicos, el cerezo, el almendro y la luna del segundo poema, son los únicos indicios, a parte del hecho de que el autor así los considerara, que nos permiten pensar en auténticos haikus. Son composiciones, por eso mismo, paradigmáticas de un criterio habitual en Occidente y en particular en Cataluña a la hora de componer haikus. El vínculo con la tradición japonesa, tanto si nos atenemos a Bashoo como a poetas posteriores e incluso contemporáneos nuestros, es meramente superficial. Veremos, en el caso de Riba, de Espriu y de Bartra, que se someten a un esquema métrico mucho más rígido, pero que esencialmente sus poemas no son haikus, a no ser que aceptemos una definición reduccionista en términos precisamente métricos. En cuanto a los poemas de Junoy, constatamos enseguida que se trata de retratos, femeninos probablemente, que se sirven, en el primer caso, de unas imágenes más o menos estereotipadas de cariz religioso, y, en el segundo caso, sí, de elementos de la naturaleza, aunque también está el "rosario". Unos retratos de esa guisa, que evidencian admiración o devoción por la belleza descrita, unos retratos cerrados en el mundo interior del poeta, que reconstruye poéticamente esa belleza y que le rinde un homenaje absolutamente convencional, no se ajustan en nada ni a la temática ni al espíritu ni a los recursos retóricos de la tradición oriental. Son meras acuarelas sin la tensión ni la profundidad, ni tampoco la sorpresa con que nos deleitan los verdaderos haikus. Aunque la métrica fuese impecable, sería tan sólo un maquillaje. Idéntico fenómeno se produce en el grueso de la producción postribiana, que discrepa de los presupuestos de Rodríguez-Izquierdo por su contenido, por la aparición de una retórica, de una abstracción y/o de un moralismo absolutamente extraños al espíritu y a la letra de la tradición japonesa, rasgos que inevitablemente tenían que aparecer después de una asimilación mera y superficialmente formal del haiku que Bashoo elevó a la categoría de arte mayor en su país.

Hay composiciones poéticas que no definimos por la métrica, o sólo por la métrica, aunque a veces se les asocie una métrica determinada. Pensemos en el epitafio, en la elegía, en la larga tradición italiana del soneto, amoroso, y en cómo se adapta por ejemplo a la lengua inglesa. Su corazón es el tema, incluso el tono. En el soneto, la métrica se rehace, pero el tema amoroso suele persistir; en la elegía se rehace la métrica y evoluciona el contenido, pero queda el tono; el epitafio es muy libre, pero

el muerto, el tema, sobrevive. Y al haiku, en el Japón, lo definen sobre todo la métrica y un muerto, un muerto muy vivo que es la tradición tanto formal como temática, que sobrevive incluso cuando se trata de diverger, de romper con el canon.

Por definición, las *tannkas* de Carles Riba¹² no aspiran, naturalmente, a la condición de haikus, pero se desmarcan igualmente de sus hipotéticos orígenes orientales. En las "Notes"¹³ de 1938 a su primera serie de *tannkas* (*Tannkas de les quatre estacions*), es muy explícito ya de buen principio:

Crec haver d'advertir, no precisament als coneixedors que existeixen entre nosaltres, sinó als temibles semiprofans, que no he intentat en aquests epigrames cap transposició ni interpretació de temes o figures de la lírica japonesa. [...] Si després de vacilar molt, doncs, denomino *tannkas* els meus epigrames, és pensant en el que estrictament designa el nom exòtic: un àmbit de 31 síl.labes en una determinada i molt avinent distribució.

En una carta a Màrius Torres del mismo 1938¹⁴, Riba reconoce que ha hojeado gramáticas y diccionarios japoneses y que ha descifrado algún poema de Bashoo y de Chiio, poetisa discípula de Bashoo, pero insiste, basándose en una supuesta fatalidad que separa las lenguas o las tradiciones japonesa y occidental o más concretamente catalana, en su desmarque de la lírica japonesa:

Però tot plegat ha estat per a convèncer-me, més ben dit, per afirmar-me en la convicció que qualsevol intent d'imitació seria estúpid. La nostra frase és explicada, desenrotllada, complexa; la japonesa més aviat implicada i closa, arriba a ésser una juxtaposició de petites interjeccions impressionístiques, o de petites impressions interjectives, com vulgui; amb tota la intensitat i vaguetat que pugui comportar la més pura economia poètica.

-
12. Carles Riba (1946), *Tannkas de les quatre estacions (1936-1938) i Tannkas del retorn (1943-1946)*, en *Del joc i del foc*. Barcelona: Editorial Selecta. La *Revista de Catalunya* ya había publicado 15 *tannkas* en 1938 y también antes de 1946 se había hecho una edición privada de 20 *tannkas*. Las *tannkas* citadas son la XXV y la XXXVI del primer pliego.
 13. Citamos la edición de *Del joc i del foc* de Editorial Empúries, Barcelona, 1984, p. 51. Este fragmento de las "Notes" ya apareció en 1938 en la *Revista de Catalunya*.
 14. Màrius Torres (1964), *Poesies*, apéndice a la cuarta edición. Barcelona: Ariel, pp. 246-248. El fragmento que citamos a continuación se encuentra en las pp. 246-247.

De hecho, la gran aportación de Riba a los géneros de la tanka y del haiku catalanes se circunscribe al ámbito de la métrica, ya que, en lo que se refiere al haiku, impone a la tradición posterior el esquema de tres versos llanos de 5, 7 y 5 sílabas, contando la última átona, criterio extraño a la métrica habitual catalana, que cuenta las sílabas sólo hasta la última tónica. A propósito de este esquema métrico escribe Riba en sus "Notes" a las *Tannkas de les quatre estacions*¹⁵:

I no excusa el meu error [una tanka que no se ajusta a su rígido esquema métrico] el fet que el comparteixin amb mi tants d'autors que s'han exercit en l'hai-kai (reducció, com és sabut, de la tannka a la seva primera meitat) sense prendre's ni tan sols la feina de comptar 17 síl.labes.

En sus *tannkas*, el poeta se dirige a menudo a una mujer, a quien de alguna manera también retrata, como Junoy, y a quien, además, con una construcción sintácticamente fluida, dedica imágenes y reflexiones. Veamos un ejemplo:

Tota la vida
et veuré com sorgires
de tu mateixa,
nua i nova com l'alba
i vera com un somni.

En otros poemas, Riba descarta la temática amorosa y se muestra combativo, opción aún más alejada de nuestros puntos de referencia orientales:

Tristes banderes
del crepuscle! Contra elles
sóc porpra viva.
Seré un cor dins la fosca;
porpra de nou amb l'alba.

Salvador Espriu publicó en 1967 en una revista *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*¹⁶, un pliego de poemas que si nos atenemos a la métrica son, claramente, haikus, aunque hay que decir en descargo del autor que en ningún momento reivindica esa denominación. Alguno de ellos parece un auténtico haiku, como por ejemplo:

15. *Op. cit.*, p. 53. Este fragmento es original de la edición de 1946.

16. *Qüestions de vida cristiana*, 37, Barcelona, 1967.

--Amb eterns límits
topa l'afany inútil
de la formiga.

Pero pronto se deshace el entuerto. El poeta encadena repetidas veces varios haikus (haikus en sentido métrico) y sigue unos hilos morales que divergen de nuevo de la tradición japonesa. Basta reproducir las cuentas siguientes del rosario de Espriu en el bloque de haikus cuyo exordio acabamos de citar:

Sobre l'argila
freda l'obscura força
s'arrossegava.

Quan vull, aixeco
aquest taló benigne,
per trepitjar-la.

Que la perdoni,
car m'anomena Altíssim?
Ara l'esclafó.

Aplasta a la hormiga citada en el haiku que en principio considerábamos auténtico, y aunque el poeta tiene a veces una gran habilidad para conservar la ingenuidad superficial del haiku japonés, la trama moral que constatábamos, muy poco contemplativa o inmediata, sino contrariamente, compleja y abstracta, y el hecho de que los cuarenta poemas del pliego formen una unidad, una unidad muy diversa de la inherente a la estructura del *renga* japonés (tankas o haikus en sucesión, pero de diferentes autores), nos vuelve a distanciar de la práctica canónica del haiku oriental.

Finalmente, consideremos los *Haikús d'Arinsal* de Agustí Bartra, libro publicado en 1982¹⁷. A veces encadena más de un haiku en una composición sincopadamente más larga, pero de manera poco frecuente. Alguno de sus haikus aislados parece verdaderamente oriental:

Alguna cosa
plora a l'herba mullada.
Enyor de cérvols.

Otros, sin embargo, parecen alejarse con rotundidad:

17. Agustí Bartra (1982), *Haikús d'Arinsal*. Andorra La Vella: Editorial Serra Airosa. Los haikus transcritos se hallan en las pp. 23, 51 y 65.

L'aire m'habita:
dono vida a la imatge
de la nostàlgia.

L'hora em decanta
a tocar un tors de bronze
amb mà de llana.

El prologuista del libro, Anton Carrera, sugiere que el ciervo «simbolitza l'inassolible, el somni; aquella part d'un mateix inútilment perseguida» y el aire «l'atmosfera palpable, sense cap mena d'atribut, la paraula pura»¹⁸. Aunque con el tercer haiku citado, para el que Carrera no da ninguna clave, podríamos hacer una lectura quizás ingenua y suponer por ejemplo que la edad obliga al poeta a tocar el torso de bronce de una estatua o, más improbablemente, algún torso bronceado, con la mano enfundada en un guante de lana, algo menos etéreo y más «oriental», por decirlo así, que el cosmos que nos sugiere el prólogo, a pesar pues de un cierto tono por así decirlo sintéticamente bucólico de los poemas, Bartra construye su Arinsal poético (Arinsal da nombre a un valle andorrano) del mismo modo, salvando las distancias, que Espriu construye su pequeño poemario, es decir, de espaldas a la tradición oriental, sólo que probablemente Bartra conocía buenas traducciones de auténticos haikus japoneses, y si a eso unimos que describe poéticamente un lugar o su experiencia en un lugar lleno de naturaleza casi virgen, sus composiciones, una por una, destilan un cierto tono más acorde a lo que conocemos los occidentales de, por ejemplo, Bashoo.

De alguna manera, hemos visto que nuestros poetas, que hasta muy recientemente y aun sin grandes derroches no han acometido la tarea de traducir los haikus originales japoneses, algo que dejan para otros idiomas (en castellano han aparecido no hace mucho bastantes traducciones muy dignas), hacen suyo un género aparentemente fácil sin otra preocupación, y aún tardía, que la métrica, que primero se aplica de modo muy laxo y luego ateniéndose a las rigurosas constricciones fijadas por Carles Riba, pero en ningún caso buscando el espíritu que subyace en las composiciones orientales. Y somos ásperos con nuestra tradición no porque no reconozcamos el mérito poético de nuestros artistas, sino porque han

18. En *Haikús d'Arinsal*, op. cit., pp. 7-12.

contribuido a traicionar una tradición, la tradición del haiku japonés, que apenas asoma detrás de la fértil tradición autóctona catalana.

No hemos pretendido ser exhaustivos, ni mucho menos, y queda aún por realizar una tarea ingente de inventariado de haikus y tankas escritas en catalán y de posibles traducciones o adaptaciones que no hemos detectado¹⁹, pero no dejamos de reivindicar con énfasis que antes de apropiarse impunemente de la marca registrada, el lector y el poeta catalán busquen las fuentes.

-
19. Podemos añadir a los textos ya citados otros textos a modo de punta de iceberg: los haikus, aunque implícitamente, de Junoy (Kozue Kobayashi habla, en su caso y en el de Joan Salvat-Papasseit, en un magnífico artículo "La tanka catalana i la tanka japonesa", *Revista de Catalunya*, núm. 31, Barcelona, junio de 1989- del que se puede sacar aún mucho partido, de "epigramas semblants al haiku", publicados en diferentes libros y revistas a partir de 1920 (algunos poemas son originales en francés y en principio no atañen a nuestro estudio) y que aparecen reproducidos en la edición citada de *Quaderns Crema*; los "Hai-kais del ventall" de Alfons Maseras, publicados *El Ventall del Poeta*, año IV, Barcelona 1924; las "Tannkas" inéditas de Màrius Torres, en *op. cit.*, pp. 200-201; algunas composiciones de Josep Palau i Fabre de los años 40, agrupados, supuestos haikus y otro buen número de poemas, en *Poemes de l'Alquimista*, cuya sexta edición, "definitiva", publicó Edicions Proa, Barcelona, 1991; los *haikais* (formados por versos agudos) y las *tannkas* que Rosa Leveroni incluye en su libro *Presència i record*, publicado en 1952 y del que hemos consultado la edición ampliada de 1981 en Edicions 62, Barcelona, titulada *Poesia*, pp. 31-53; *Tannkas del somni*, de Francesc Galí, Barcelona, 1952; "Tannkas", de Albert Jané, en *El Pont*, 9, Barcelona, 1957, pp. 38-39; los haikus intercalados en las prosas (que recuerdan vagament el proceder de Bashoo) que componen dos libros de Francesc Prat, *El soldat rosa*, Eliseu Climent, Editor, Valencia, 1983, y *Larari*, bilingüe, Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona, 1986; el experimento de Feliu Formosa y Joan Casas en su libro *Amb efecte*, Editorial Empúries, Barcelona, 1987 (compuesto por 100 tankas escritas conjuntamente, se pasaron un poeta al otro cincuenta haikus y cada poeta concluyó con dos versos propios las tankas previstas); la sección "L'alba es demora" de Anton Carrera, con 20 tankas (el autor no reivindica tal denominación) en su libro *Tremp d'or*, Edicions 62, Barcelona, 1991, pp. 17-38; 12 haikus de Feliu Formosa (que tampoco reivindica la denominación) en su libro *Impasse*, EUMO Editorial i Cafè Central, Barcelona 1992, p. 21; *El llevant bufa a ponent*, de Miquel DescLOT (Pagès Editors, Lleida, 1992), libro de haikus y tankas en el que, sin reivindicar tampoco la denominación de haikus y tankas, el autor traduce de buen principio, dando fe de los autores, un haiku de Buson y otro de Bashoo; *Trastorn*, de Jordi Badiella, un librito con 24 haikus (el autor tampoco reivindica la denominación) de Cafè Central (núm. 62, Barcelona, 1995).

Miquel DescLOT publicó en una revista una selección de tankas y haikus de poetas japoneses traducidos al catalán ("Jardí de Somnis en Flor (De la lírica japonesa)", *Artilletres*, 3, Castellar del Vallès, abril de 1987) y más recientemente una amplia antología compuesta íntegramente por traducciones de tankas y haikus, *Per tot coixí les herbes* (Edicions Proa, Barcelona, 1995), que también subtítula "De la lírica japonesa"; de Eudald Puig y Josep Julià es la traducción del inglés de un cuaderno de Bashoo, *Cròniques d'un maletí fatigat pel viatge*, en la revista *Faig*, 27, Manresa, setiembre 1986, pp. 19-34; de Jordi Coca son las *Versions de Matsuo Basho*, Editorial Empúries, Barcelona, 1992, una antología de haikus sueltos de Bashoo; anteriormente, en el núm. 1 de la revista *Quart Creixent* (Olot, Invierno de 1980) había aparecido una "Traducció introductòria de 5 poemes hayku", traducción de 5 haikus de Tomizawa Kakio a cargo de Ricard Jordana y Junitxi Matsuura; y en el núm. 3 de la misma revista (Olot, Primavera de 1982) tres "Poemes tanka japonesos" de diferentes autores japoneses en traducción de Ricard Jordana.