

POESÍA TRADICIONAL DE JAPÓN ANTE EL MUNDO HISPÁNICO*

NORIO SHIMIZU

Universidad Sofía - Tokio

RESUMEN

Este trabajo ofrece, en primer lugar, un breve panorama histórico de la poesía japonesa. En segundo lugar, se señalan algunas similitudes entre la lírica tradicional japonesa y la hispánica. A continuación se considera en particular el caso del haiku y su repercusión en las letras españolas y latinoamericanas. Para ello se toma en cuenta principalmente la traducción de *Sendas de Oku* de Matsuo Basho (1644-1694) realizada por Octavio Paz con la colaboración de Eikichi Hayashiya. Finalmente se realiza un balance de la poesía japonesa moderna y contemporánea.

Palabras clave: Poesía japonesa, poesía española, lírica tradicional, haiku, Matsuo Basho.

ABSTRACT

This study offers, in the first place, a brief historical account of Japanese poetry. In the second place, some similarities between traditional Japanese and Hispanic poetry are pointed out. Then we consider particularly the case of haiku and its repercussion in Spanish and Latin American literature. For this purpose, we take into account mainly the translation of *Ways of Oku* (Matsuo Basho, 1644-1694), made by Octavio Paz with the help of Eikichi Hayashiya. Finally, we make a balance of modern and contemporary Japanese poetry.

Key words: Japanese poetry, Spanish poetry, traditional lyrics, haiku, Matsuo Basho.

Igual que Sancho Panza, soy muy torpe en cuanto a palabras protocolarias, pero como dice acertadamente don Quijote: “De la abundancia del corazón habla la lengua”. Permítanme unas palabras para dar testimonio de gratitud a las autoridades académicas de esta prestigiosa universidad y al Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón. Hasta hace un par de semanas, jamás me había imaginado que iba a tener el gran honor de hablar ante tan ilustres personalidades y estudiantes, no siendo yo más que un modesto estudioso de la literatura y filología

*Conferencia pronunciada el 1 de marzo de 2005 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

hispanica. Yo quisiera pedirles a Vds. paciencia y sobre todo mucha y benévola imaginación respecto de lo que voy a exponer atrevidamente con mi rudimentario español.

Hoy vamos a intentar hablar del mundo poético japonés, el género evidentemente más arriesgado debido al problema de la traducción. De manera que nos es absolutamente imprescindible hacer unas reflexiones previas sobre los problemas de la traducción, o mejor dicho, los problemas inherentes al hecho de traducir. En castellano, las palabras como “traducción” y “traducir” empezaron a usarse a mediados del siglo XV, esto es, muy posteriormente a las actividades traductorales de la plena Edad Media. “Traducir” es, etimológicamente, conducir una materia viva de una orilla a la otra, o al territorio lingüístico de otro pueblo, y el “traductor”, o mejor “trans-ductor”, es la persona que lleva a cabo este acto al servicio del otro pueblo ajeno a la lengua de partida.

Se ha hablado y discutido mucho, como todos Vds. saben, sobre la imposibilidad de traducir obras literarias, y de manera particular se ha recalcado la intraducibilidad de la poesía. Según estas tesis negativas, los pobres traductores tienen que conformarse con transmitir parcialmente el argumento de las obras literarias o artísticas. Evidentemente, si una traducción no pasase de ser un mero argumento de la obra determinada, el resultado de la traducción ya no sería una obra artística, y por consiguiente, estaría incapacitada para transmitir un disfrute estético de la obra original a los lectores. Así la traducción se convierte en un foco de múltiples críticas; que si manipulación, que si destrucción, que si delito, etc.

Se dice que un poema, por ejemplo, es una obra ya perfectamente acabada y no se puede repetir el mismo contenido acudiendo a otras formas, y menos, utilizando una lengua ajena a la original, es decir, es imposible dar una nueva forma estética a lo que ya la tiene.

En los casos en que se opera desde el significante, el ritmo, la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fonética de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis, el traductor tendrá que tratar de buscar desesperadamente, en cierto sentido, otros recursos poéticos *mutatis mutandis*, si es que los hay, para suplir o compensar de alguna manera esa traducción a la que teóricamente se aspira.

Pensemos en un hecho fundamental. Hemos de reconocer, queramos o no, que en la discusión ontológica en torno a la traducción poética, si optamos por una actitud absolutamente negativa, caemos casi en una seria contradicción. Si no hubiese habido traducciones poéticas, buenas o malas, ¡cuán pobre sería el mundo poético, o el mundo literario en general, de cada país! Insisto: queramos o no, directa o indirectamente, estamos empapados de las múltiples traducciones y las asimilamos a nuestra manera para seguir expresando, consciente o inconscientemente, nuestros pensamientos y sentimientos.

Se señala, como indicábamos, el carácter “formalmente acabado” de las obras literarias, de manera particular, las poéticas. En una palabra se trata del problema de la “univocidad del sentido”. El poeta Luis Rosales decía con todo acierto, “[...] un poema es, antes que nada, un organismo vivo, un sistema total de rela-

ciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo modifica en su totalidad”.

Se suele insistir, muchas veces con pedantería, que la poesía hay que leerla en el original. Sería ideal. Sin embargo, al leerla en el original, ¿no estamos también traduciéndola, como decíamos, de alguna manera, a nuestro propio lenguaje? Además, el texto original, en el caso de las obras artísticas, ¿es absolutamente sólido? Una escritura original, sin ser traducida a otro idioma, puede proporcionar múltiples valoraciones o evaluaciones justificables. Mi admirado amigo Mario Vargas Llosa decía “Escribir es desdoblarse, ocultarse, multiplicarse”. Esto, a mi juicio, nos proporciona paradójicamente la deseable posibilidad de traducir.

Hemos observado algunos problemas difíciles de solucionar en la traducción, sobre todo de dos lenguas totalmente distantes. El japonés ortodoxo o tradicional, como el chino, se escribe verticalmente, y de derecha a izquierda. Sin embargo, traducir del español al japonés o viceversa no significa simplemente ordenar lo horizontalmente escrito en renglones verticales, claro está. La tarea metafórica, teóricamente hablando, consiste, más bien, en buscar lo equivalente o correspondiente en el eje o en la dimensión vertical lo expresado a nivel horizontal.

Reconozcamos que lo que busca un traductor no es un imposible doble del texto original, ni puede ser sucedáneo del original, como advertía Borges, sino cuando más, un estímulo para acercar al lector a éste.

Los lectores concienzudos no persiguen los elementos exóticos en el mundo creado por los poetas extranjeros. Intuyen que pueden hacer suya la visión del otro o de los otros. Así sienten la necesidad de penetrar hasta el mismísimo fondo de ese mundo aparentemente ajeno al suyo y hacer a la vez exploraciones de ese mundo ya conquistadamente suyo.

Después de estas reflexiones previas, vamos a entrar de lleno en la poesía japonesa. Cronológicamente el primer corpus de la poesía lírica del Japón se llama *Manyo-shu*: se trata de una ingente antología, completada hacia el año 760. El título puede significar “Colección de diez mil hojas”. ¿Quién fue el recopilador de esta obra tan gigantesca? La crítica está dividida con respecto a esta pregunta. La verdad es que esta obra no contiene diez mil poemas, sino unos 4500. Y muchos de estos poemas, más de cuatro mil, tienen la forma de *waka*; el *waka* quiere decir, traduciendo literalmente “canción japonesa” y consta de 31 sílabas (5, 7, 5, 7 y 7 sílabas). Los tres primeros versos de 5-7-5 forman la estrofa de encabezamiento y los dos últimos versos de 7-7, la estrofa de terminación, presentando muchas veces las dos estrofas un contraste visible con efectos de gran sensibilidad poética para los lectores u oyentes. Esto de componer un *waka* se convirtió en la actividad más prestigiosa y al mismo tiempo más cotidiana a partir de fines del siglo IX y en esa época en Japón empiezan los concursos de poemas.

La condición social de los poetas reunidos es muy diversa: emperadores o emperatrices, altos funcionarios, soldados, monjes y damas de la corte. Después el *waka* se extendió a toda la sociedad japonesa, independientemente del rango social.

Volvamos al *Manyo-shu*. De poesías de amor y de diálogos refinados está llena esta obra en cuyas páginas brillan expresiones de delicado sentimiento con

que la nobleza de aquella época manifestaba sus pensamientos; el placer y el abatimiento; la belleza natural y la desilusión. Esta época de esplendor merece ser llamada la Edad de Oro de la poesía japonesa por haber fecundado una obra tan grandiosa como lo es sin duda el *Manyo-shu*.

En un tiempo limitado como el que tenemos hoy, no voy a poder ofrecerles más que algunos poemas significativos de esta obra gigantesca. Y les ofreceré sólo algunos ejemplos procurando no molestarlos con mis comentarios para que Vds. mismos puedan saborear el mundo poético de *Manyo-shu*. Como en el mundo occidental, en Japón también se daba una suerte de amor cortés y se intercambiaban poemas amorosos. He aquí un ejemplo: una mujer espera a su amante no tanto con celos sino más bien con melancolía. Y le envía un poema diciendo,

“En la soledad de mi corazón / Siento como si fuera a desvanecerme, / Como se desvanece la pálida gota de rocío / Sobre el césped de mi jardín, / Mientras se juntan las sombras del atardecer”.

A lo cual contesta su amante con otro poema:

“Sobre la balsa del río Saho, / Donde lloran los pájaros del agua, / ¿Cuándo podré llegar a ti, / Cruzando a caballo / Los bajíos de cristalina claridad?”.

Otros dos poemas de amor compuestos por mujeres:

“La chicharra canta / sólo en su estación; / yo por ti lloro, de lo que te añoro, / sin intermisión”.

“Rocío de montaña/ quisiera ser: / ese rocío en que / te empapaste / esperándome a mí”.

Ahora otro poema de amor, de amor feliz e impaciente:

“Si de verte en sueños / ya no cabe más / lo que te quiero, / ¿qué será si logro / verte de verdad?”.

Esta forma poética de *waka* no sólo se iba recopilando dentro de las antologías propiamente dichas como puede ser *Manyo-shu*, sino también se iba introduciendo o dispersando en obras de prosa. Nos limitaremos a un ejemplo de un samurai, dispuesto ya a morir con dignidad:

“Sorprendido por la oscuridad / me refugiaré bajo / las ramas de un árbol. / Sólo las flores me acogen esta noche”.

En el *Manyo-shu* por supuesto que hay muchísimos poemas dedicados al paisaje, de manera particular al monte Fuji. Uno de los más representativos se debe a Yamabe no Akahito. La idea es ésta:

“Al pasar miré / la playa de Tago; / puro blancor / en el pico del Fuji / estaba nevado”.

Francamente, como Vds. ven, la idea no es profunda, pero las canciones o melodías pueden añadirle belleza y expresividad, porque como ya les había dicho *waka* significaba “canción japonesa”.

No voy a ocuparme detenidamente de los problemas cronológicos y técnicos de estas antologías de *waka*, simplemente trataré de explicarles brevemente algu-

nas ideas recurrentes de estas canciones. El poeta Kino-Tsurayuki, fallecido en el año 945, lo explica prácticamente en forma de poesía en el prólogo de otro poemario suyo (titulado *Kokin-shu*) posterior a *Manyo-shu*: “La canción japonesa, sirviéndose del corazón humano como semilla, se iba convirtiendo en miles y millones de hojas de la lengua”.

La explicación de Tsurayuki es bastante convincente, pero nos queda una interrogación importante. ¿Qué es el *corazón humano* que sirve de semilla de la canción japonesa? Nos da una respuesta preciosa y precisa otro poeta de importancia capital. Se llama Ikkyu-Sojun (1394-1481) y dice así en un *waka*:

“¿Qué es el corazón? El viento a través de los pinos, dibujado en una acuarela=*sumie*”.
(El *sumie* es una acuarela dibujada con tinta china de color negro).

Como ven, en la poesía japonesa, el viento puede tener el color de los pinos y puede expresar hasta el corazón. Y no sólo eso, además ese color del viento puede ir cambiándose sin ningún problema. Puede que esto nos recuerde el “verde viento” lorquiano. Como veremos a continuación, un haiku de Basho dice:

Viento de otoño
más blanco que las piedras
de Monte Piedras.

Tenemos otra explicación interesante del “corazón”. Es de Motoori Norinaga, filósofo y gran poeta del siglo XVIII. Dice así: “Si preguntas qué es el corazón japonés: flores de cerezos en la montaña que dan su fragancia a la luz de la mañana”. Por cierto, en la poesía tradicional japonesa, cuando se menciona “flor”, se sobreentiende que es la del “cerezo”. Tal es la importancia que tiene esta flor.

Para terminar de hablar del *waka*, citaremos un ejemplo de una poetisa del siglo IX. La tradición o la leyenda dice que ha sido y es la mujer más hermosa en toda la historia de Japón. La poetisa, llamada Ono no Komachi, recuerda su juventud e infunde a su composición un profundo sentido de melancolía y canta así:

Las flores se marchitaron, / Se desvaneció su color, / Mientras sin sentido / Pasé mis días en este mundo / Y caían las largas lluvias.

Hasta aquí hemos hecho un bosquejo brevísimo del *waka*. ¿No podríamos acaso comparar el *waka* con el romance? Pues lo vamos brevemente a ver a continuación. No creo que haga falta explicarles a Vds. detenidamente lo que es romance. Los romances son la forma literaria que más perdura en España como el *waka* en Japón. Los mismos poetas del siglo XX continúan haciéndolos igual que los hacían los de los siglos XVI y XVII. Pero el Romancero que nos interesa ahora es aún mucho más antiguo. Sus raíces se hallan envueltas en la gran oscuridad de la Edad Media; una parte de él viene a empalmar, continuándolos y reproduciendo sus temas, con los antiguos cantares de gesta como el *Cantar de Mío Cid*. Es indudable que en el siglo XV ya existían, pero lo más probable es que, en el siglo XIV el género estuviera ya en formación avanzada.

La definición más sencilla del romance podría ser “composición poética de origen anónimo-popular, genuinamente española, que presenta, en versos de ocho

silabas, rimando en asonante los pares, temas narrativos procedentes de los cantares de gesta, o que expresa sentimientos de índole lírica”. Hay varias características importantes en el romance o el romancero.

En primer lugar, su carácter popular. Un romance original se va modificando por múltiples aficionados dependiendo de su gusto. Así, nacen múltiples variantes del mismo romance. Se da el fenómeno de la participación de la colectividad en la obra individual, rehaciéndola y retocándola. No sólo el autor se identifica con su público y muchas veces se pierde anónimo entre la multitud, sino que también los lectores se entremeten en la obra del autor. En la obra de arte verdaderamente popular el lector no considera la belleza como expresión estática, lograda por el desvelado esfuerzo de su autor. Es belleza palpitante que se conmueve y siente el calor emocional de quien la contempla.

Si comparamos el *waka* comparando con las características del romance que acabamos de ver, hay una diferencia notable y al mismo tiempo un parentesco. La diferencia es ésta: mientras que el *waka* tuvo su origen en la nobleza o en la gente educada, aunque después se propagó a la gente de la calle, el romance desde el primer momento tuvo carácter popular, aunque después empezaron a cultivarlo la nobleza y los escritores propiamente dichos. A pesar de esta diferencia del vector en su trayectoria histórica, el romance es “la columna vertebral de la historia de la poesía española” (José María Valverde). Lo es también, sin lugar a dudas, el *waka*. Ambos géneros siguen cultivándose y disfrutándose sin distinción alguna del rango social.

Ahora bien, teniendo en cuenta la “refundición” o “arrepentimiento” en el romance, hay un fenómeno curioso por parte del *waka* japonés. Es lo que se llama *honka-tori*, que significa literalmente “sacar o robar de la canción original” o “pedir prestado del poema original”. El procedimiento es el siguiente: un poeta pide intencionadamente prestadas unas palabras de un *waka* original y con esos elementos compone o desarrolla un nuevo *waka*. Esto se practicaba con bastante frecuencia, a veces como mero juego y otras veces con seriedad profesional.

La otra nota característica del romance es su rasgo fragmentario. Muchos romances empiezan describiendo, de repente, la situación actual en la que se encuentra el protagonista y terminan, otra vez de repente, en el momento de la tensión o del clímax.

Lo importante es que la sensibilidad española no haya conservado la forma original y completa y ha preferido la forma truncada o fragmentaria. Cada lector u oyente, sin saber el desenlace del romance, se ve obligado a dejarse llevar por toda la creatividad de su imaginación. Don Ramón Menéndez Pidal llamó esta retórica del romance “saber callar a tiempo”.

Pero esta característica de “callar a tiempo”, ¿es realmente tan española como dice don Ramón y se trata de una táctica exclusivamente española o se trata exclusivamente del gusto estético del pueblo hispánico? Después del recorrido que hemos hecho hasta ahora ya sabemos que no se puede afirmar tan tajantemente. El gusto por “saber callar a tiempo” es tan hispánico como japonés. Y de hecho un destacado ensayista japonés de la Edad Media, Kino Tsurayuki, que ya hemos

mencionado anteriormente, dice “En todas las cosas, cualesquiera que sean, la uniformidad es indeseable. Dejar algo incompleto lo hace interesante y nos da la impresión de que hay lugar para que crezca”.

Con respecto al carácter fragmentario o condensado de la poesía tradicional japonesa, otra forma mucho más contundente es, como Vds. saben muy bien, el “Haiku”. Hasta ahora he venido hablando del *waka* y no del *haiku*. Ha sido totalmente necesario, porque precisamente el maestro más importante de haiku, Basho, dice en una ocasión: “*Haiku* es también una especie de *waka*; deberías hacer cada verso con refinamiento”. Se trata de los versos de 5-7-5 sílabas, en total de 17 sílabas, frente al *waka* de 5-7-5-7-7 sílabas, en total de 31 sílabas. Se considera que el origen del *haiku* es el *renga* (término que no aparece en japonés hasta el año 1127) de la Edad Media. El *renga* consiste en lo siguiente: el primer poeta compone versos de encabezamiento (5-7-5 sílabas) y después el siguiente compone versos intermedios de 7 y 7 sílabas, a continuación el siguiente compone otra vez versos de 5-7-5 sílabas. O sea que se trata de un encadenamiento de versos de 17 y de 14 sílabas, y así sucesivamente en principio hasta 100 versos. El *haiku* nació de esta elaboración, aunque hasta la aparición del maestro Shiki Masaoka en el siglo XIX, no se llamaba *haiku* sino *haikai*.

Quizá les suene bien a los hispanos la forma de *haiku* por la tradición anti-quísima de la “seguidilla”. La seguidilla, que se puede remontar hasta la Edad Media española, consta de siete versos, hechos para el canto. Los cuatro primeros forman la copla y los tres siguientes el estribillo. Los versos 1, 3 y 6 son heptasílabos, y los 2, 4, 5, pentasílabos.

Además conocemos la existencia antigua de la seguidilla llamada “simple”, esto es, 7-5-7-5, que nos recuerda la medida 5-7-5 del *haiku*. Aun así, la mayoría de los poetas hispanoparlantes modernos y contemporáneos han optado por el *haiku* y no por la seguidilla simple. ¿Por qué? La razón es, para mí, bastante comprensible. La seguidilla es de carácter popular y su finalidad es ser cantada y hasta puede que se una al baile, mientras que el *haiku* pone más énfasis en el aspecto estático de la mente humana, aunque esto no quita, como veremos después, que haya muchos *haikus* un tanto jocosos.

Quizá se podría pensar en otro motivo por el cual los latinoamericanos optan por el *haiku*. Se trata de su gran apego a la naturaleza, como en el caso de *haiku*. El gran poeta chileno Gonzalo Rojas afirma lo siguiente:

Hay una manía en estos países iberoamericanos, de México hacia abajo, de que la poesía tiene que amarrarse necesariamente a lo natural, a lo que es sano. Esto se debe a que el trauma primario de lo natural lo llegamos a sentir todos en un momento dado. Y ¿a qué llamo yo este trauma primario? Pues, a este amarre a la tierra, a esta zona infinita, andina y oceánica que es América.

Veamos una muestra de esto y tomemos como un mero ejemplo la “piedra”. Dice Neruda en su *Oda a la piedra*:

América,
boca

de piedra muda,
aún hablas con tu lengua perdida,
aún hablarás, solemne,
con nueva
voz
de piedra.

Y no es de extrañar que haya muchísimas más referencias poéticas a la piedra en el caso de este poeta telúrico.

El poeta boliviano contemporáneo Pedro Shimose dice por otra parte:

Yo junto a la piedra,
espero.
[...]
Piedra pobre en el mundo.
Sola.

Y un *haiku* de una poetisa japonesa dice:

Noche de luna,
sale el grillo
y canta en la piedra.

Vuelvo a insistir en que esto no es más que un ejemplo.

Como todos Vds. saben muy bien, los modernistas capitaneados por Rubén Darío o Amado Nervo se ocuparon intensamente de los temas orientales. Y da la casualidad de que al comienzo del siglo pasado, en Francia sobre todo, iban apareciendo bastantes traducciones y antologías de poesía tradicional japonesa, *haikus*, y surge una serie de poetas de habla castellana que escriben poemas marcadamente influenciados por estos *haikus*.

Se sabe que una mestiza cubano-japonesa, María Cay, inspiró a los poetas modernistas Julián del Casal, cubano, y a Rubén Darío. Al unísono, en 1891, José Martí y Julián del Casal iniciaron el japonismo en las letras de Hispanoamérica. Mientras en Martí era una simple referencia, en Julián del Casal el japonismo alcanzó rango temático. Dice Julián del Casal:

¡Cuán seductora estabas! No más bella
surgió la Emperatriz de los nipones
en las pagodas de la santa Kioto
o en la fiesta brillante de las flores!

En esta misma sintonía, Rubén Darío escribirá, en 1894, su poema “Divagación”, donde se lee:

Ámame japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales: tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones,
que aún ignorase en la sagrada Kioto,
en su labrado camarín de plata

Hay otros escritores influenciados por el exotismo oriental: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Salvador Espriu (gran poeta catalán), Enrique Gómez Carrillo (guatemalteco), Efrén Rebolledo (mexicano), Francisco A. Loayza (peruano) y sobre todo, el gran poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) que tan sabiamente introdujo el *haiku* en Hispanoamérica. Más recientemente tenemos ejemplos como Alberto Guillén (peruano), Jorge Carrera Andrade (ecuatoriano), Francisco Monterde (mexicano), Jaime Torres Bodet (id.), José Gorostiza (id.), Xavier Villaurrutia (id.), Leopoldo Lugones (argentino), Orlando González Esteva (cubano, un excelente traductor de *haiku*, por cierto), Borges y Octavio Paz, nada menos.

Sé indirectamente que hay otros muchos poetas latinoamericanos que hoy están cultivando el *haiku* con unas cosechas muy meritorias. Confieso desde mi ignorancia total que he venido esta vez a Latinoamérica para aprender de esos poetas latinoamericanos de *haiku*.

No sólo eso: Japón acoge hoy en día a más de 330 mil personas procedentes de América Latina. Con motivo de la visita del año 2004 a Latinoamérica, el Primer Ministro japonés Koizumi dijo lo siguiente en Sao Paulo: “debemos crear oportunidades para que la juventud, en cuyas manos está depositado el futuro, tenga la oportunidad de respetar, comprender y aprender directamente acerca de la historia, la cultura, la sociedad y los valores mutuos. En este sentido el gobierno japonés planea invitar a unos 4 mil jóvenes latinoamericanos incluyendo estudiantes a nuestro país en un período de 5 años venideros”. En relación con estas palabras del Primer Ministro, yo personalmente estoy soñando con otra posibilidad: esos latinoamericanos que vengan a Japón tendrán una gran posibilidad de profundizar ya directamente en el mundo poético de *haiku* y desarrollar, aunque no sea profesionalmente, sus creaciones de *haiku*, y así transmitir las no sólo a sus compatriotas sino también a los japoneses. Así se llevará a cabo una magnífica y verdadera comprensión creadora y mutua.

Pues bien, volvamos a tomar el hilo de lo que íbamos diciendo. En el libro *Atlas* (1984) Borges escribe “De la salvación por las obras”, un relato fantástico sobre la invención del *haiku*, atribuido a los dioses que se compadecen de la humanidad. No puede haber mejor homenaje al poema japonés *haiku*. Borges, aparte de seis *wakas* incluidas en *El oro de los tigres*, en su obra *La cifra*, dedicada a María Kodama (1981), compuso 17 *haikus* (número mágico de 5-7-5) y dice por ejemplo: “Bajo el alero / el espejo no copia / más que la luna” o “La vieja mano / sigue trazando versos / para el olvido”. Por cierto, el anteriormente citado poeta peruano Alberto Guillén define el *haiku* o *haikai* de la siguiente manera:

El jai-kai es un pensamiento
que ensaya plumas,
como un pájaro en el viento.

El jai-kai es nube
que fue agua y nieve
y ahora sube.

Sería totalmente absurdo imitar en español, en sentido estricto, la forma poética del *haiku*, que consta en total de 17 sílabas que permite el sistema lingüístico del japonés. Lo que sí se podría hacer por parte de la lengua española es profundizar en este mundo poético oriental expresado en forma extremadamente breve y tratar de adquirir la densidad lírica en la propia lengua y así ensanchar sus posibilidades expresivas.

En este sentido, Luis Cernuda ha captado o ha intuido con bastante acierto la preceptiva del *haiku* en el siguiente poema:

Junto al agua negra
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.

Mario Benedetti, en su reciente libro de poesía *Rincón de haikus* (1999) dice con todo acierto: “es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imágenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a los tópicos japoneses sino a mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía”. Y así siguiendo su poética inspirada por *haiku*, compuso más de 200 *haikus* entre los cuales dice, por ejemplo: “Suenan una flauta / en la noche despierta / y yo en mi nube”.

Ahora vamos a remontarnos al *haiku* clásico. Vds. mismos pueden saborear la belleza extraordinaria del mundo del *haiku* gracias a la traducción magistral de Octavio Paz realizada con plena colaboración de Eikichi Hayashiya. La traducción a la que me refiero es *Sendas de Oku* de Matsuo Basho (1644-1694).

Antes que nada veamos la concepción de la vida y del mundo de este gran maestro. Al comienzo de *Sendas de Oku* relata de esta manera:

“Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje. Entre los antiguos, muchos murieron en plena ruta. A mí mismo, desde hace mucho, como girón de nube arrastrado por el viento, me turbaban pensamientos de vagabundo”.

Bajo este concepto que entiende como algo fugaz la vida y el mundo, el poeta va fijándose en cosas diminutas y cotidianas. Así nació el *haiku* más popular y tantas veces citado; primero leo en japonés: *Furuike ya kawazu tobitomu mizuno oto*.

Valle-Inclán lo tradujo casi esperpénticamente: “El espejo de la fontana / al zambullirse de la rana / ¡hace zas!”.

La traducción de O. Paz: “Un viejo estanque: / salta una rana. ¡zas! / chapaleteo”. Veamos dos traducciones más: “Un viejo estanque; / al zambullirse una rana, / ruido del agua” (Fernando Rodríguez-Izquierdo), “Un viejo estanque, / se zambulle una rana, / ruido del agua” (Antonio Cabezas).

Tenemos que darnos cuenta de que en este *haiku* hay dos paradojas, o mejor, dos negaciones. En primer lugar, la palabra *kawazu*. En japonés tenemos dos palabras que corresponden a rana. Vds. me dirán que el español también: rana y sapo. No, no, no va la cosa por ahí. No sé cómo explicarles a Vds., pero lo cier-

to es que cuando en japonés decimos *kawazu* curiosamente no se nos viene a la mente la cara “atontada” si quieren de una rana, es decir, la palabra *kawazu* afirma la existencia de una rana pero niega la imagen real de una rana. Esta es la primera paradoja. Segunda paradoja es el ruido del agua. Cuando se nos dice a los japoneses *mizunooto*, o sea “ruido del agua”, no oímos nada de ese ruido, sino oímos, digamos, el eco del silencio que sugiere la armonía con las diminutas olas del agua del estanque. En este sentido, sería mejor traducir incluso “eco del agua” en lugar de “ruido del agua”. De todas formas, el ruido del agua es la negación de ese ruido y es la afirmación del silencio inmediatamente posterior. Esta es la segunda paradoja.

El *haiku*, en su mayoría, está lleno de este tipo de paradojas. De manera que hay que agudizar nuestra sensibilidad para captarlas. Por cierto, les voy a contar una anécdota. Cuando se tradujo a varios idiomas extranjeros este *haiku*, todos los traductores, excepto el ruso, tradujeron la palabra “rana” en forma plural: ranas. Eso destruye por completo la poesía, sencillamente porque si varias ranas se zambullen al mismo tiempo en un estanque, inevitablemente la persona que contempla la escena tiene que oír esos ruidos absolutamente en contra de la estética del silencio que acabo de mencionar.

Las ranas (en plural) aparecen en el *Libro de Buen Amor* de Arcipreste de Hita, extenso poemario de la Edad Media española. Se nos dice así:

Las ranas en un lago	cantavan e jugavan.
cosa non les nuzía,	bien solteras andaban;
(...)	
embióles don Júpiter	una viga lagar,
la mayor que él pudo:	cayó en esse lugar.
El grand golpe del fuste	fizo ranas callar.

(vv.199a-200c)

Como ven Vds. nosotros los lectores vemos aquí la imagen de las ranas y nos enteramos de que esas ranas cantaban tranquilamente hasta que un golpe les hizo callar. ¡Cuán lejos está esta situación dinámica del *Libro de Buen Amor* de la situación absolutamente silenciosa y estática de Basho!

Otro ejemplo más sencillo y extremo de Basho:

“Sobre la rama seca/ un cuervo se ha posado; / tarde de otoño”.

Aquí el poeta no nos dice nada. Se limita a describir una escena corriente de otoño. Nos explica el sujeto: un cuervo. Nos dice dónde: una rama seca y marchita. Nos dice cuándo: atardecer de otoño. Es decir, nos presenta el triángulo de objeto-lugar-tiempo, nada más y con una intercalación del sonido “k”: *kareeda ni karasuno tomarikeri aki no kure*. Así, este *haiku* no lleva ningún mensaje a nivel práctico, pero sí un mensaje poético con un “significado” respaldado armoniosamente por un “significante”. Nos recuerda inevitablemente aquel inmortal “un no sé qué que quedan balbuciendo” del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

Aquel gran novelista y ensayista español Azorín dijo que la elegancia era la sencillez. Pero evidentemente la sencillez, de manera en particular en el caso del

haiku, no es, de ninguna manera, simpleza. Si el *haiku* fuese realmente tan ingenuo y simple, no le atraería a tanta gente de alto nivel intelectual.

Pues bien, parece que nos hemos entretenido demasiado en el análisis, aunque sí podríamos seguir hablando de todo esto interminablemente. Pero no quiero cansarlos más, pasemos a ver algunos ejemplos representativos de *haiku*.

Un ejemplo típico de Basho a quien tanto le gusta aquel tipo de silencio paradjico:

“Todo en calma. / Penetra en las rocas / la voz de la cigarra”.

Otras traducciones dicen:

“Serenidad. / Chirriós de chicharras / emapapan rocas
Infiltran rocas / de melancolía chirriós / de chicharra.
Melancolía. / Chirriós de chicharras / infiltran rocas”.

Podríamos, quizá, ver aquí un cierto paralelismo con un pasaje de un poema de Guillermo Carnero, una de las voces poéticas más lúcidas de la España actual. Dice él en su último libro de poemas *Verano inglés*:

“Después de fracasar con tanto empeño
al fin hasta tus manos he venido
como quien nunca supo del olor de la tierra
en un jardín mojado por la lluvia
ni oyó hincarse en la roca la paz del arcoiris,
acorde de las gamas del gozo de la vista,
silencio en la fragancia de los tibios colores
donde no cabe instante sin milagro”.

Evidentemente aquí el poeta español está hablando de la penetración de la paz silenciosa del arcoiris en la inquebrantable roca, y el poeta japonés está “describiendo”, si quieren, la imagen de la penetración de la voz de la cigarra en la, de suyo, impenetrable roca. Lo que yo quisiera resaltar es que la imagen poética de Basho no es exclusiva de la poesía tradicional del Japón. En este sentido, es a veces peligroso hablar de manera excluyente de las imágenes típicas de cada literatura. Don Miguel de Unamuno tuvo un gran acierto al referirse al estilo de *haiku* como “disociación” más que “composición”, pero hay que pensar que se trata de una “disociación” creadora y fruto de una concienzuda condensación poética.

Un ejemplo en el que habla Basho del atardecer de otoño:

“Por este camino / ni un hombre va; / tarde de otoño”.

A Basho le gusta mucho hablar de la voz de los pájaros y en un *haiku* dice:

“Un ruiseñor / que se posa en una rama, / la voz del pino”.

Aquí, la voz del ruiseñor se convierte, digamos, en la voz del pino, como el viento puede tener el color de los pinos, según lo habíamos observado antes. Se podría preguntar con un tono irónico qué es el pino, entonces. Un discípulo (llamado Doho Hattori) de Basho escribe un tratado importante sobre el *haiku*. El

tratado se titula *Sanzoshi* (tres fascículos) y habla precisamente de los pinos y nos dice: “Las cosas del pino, apréndelas del pino y las del bambú, del bambú”.

Ahora un ejemplo de Basho en que habla de los sueños medio borrosos debido a su grave enfermedad. Nos deja el siguiente “haiku” cuatro días antes del fallecimiento:

“Habiendo enfermado en el camino, / mis sueños / merodean por páramos yermos”.

Otro discípulo de Basho llamado Ueshima Onitsura (1661-1738) habla también de los sueños y dice así:

“Sueños sin rumbo; / en páramos quemados, / la voz del viento”.

Como en el caso del *waka*, hay, por supuesto, poetisas también. Citemos a una poetisa que se hizo famosa con unos poquísimos *haikus*. Se llama Chiyo, y es del siglo XVIII. El siguiente *haiku* es extremadamente ameno y humano. Habla de una flor llamada *asagao* muy corriente en el verano de Japón. Es una flor acampanillada y bella llamada “glorias de la mañana”.

“Capturado mi pozal / por la flor de *asagao*, / salgo a pedir agua”.

Veamos ahora unos de *haikus* de tono, por lo menos aparentemente, ligero:

“No te comas la avispa / que juega entre las flores, / gorrión amigo”. (Basho)

Este *haiku*, un tanto jocoso, es comparable con otro *haiku* de otro poeta importante, llamado (Kobayashi) Issa (1762-1826) y dice así:

“Gorrión niño:/ aparta de ahí, aparta.../ que pasa don caballo”.

Otra traducción del mismo *haiku*: “Ea, gorriones, / dejen libre el sendero, / ¡poptro a galope!”.

En este poeta moderno Issa abundan *haikus* humanamente jocosos y el poeta se fija con un cariño extremado no sólo en los pequeños bichos y pájaros indefensos sino incluso en una estatuilla de buda casi abandonada al lado del sendero:

Flaca rana,
no cejes;
aquí tienes a Issa.
¡No, no esa mosca!
Se retuerce las manos,
los pies, implora.
Vente a jugar conmigo,
gorrión sin padres.
No cabe duda:
donde hay hombres hay moscas.
Moscas y Budas.

“Buda del páramo: / La nariz le rezuma / hielo en carámbanos”.

Algunos de los *haikus* de Issa son bastante pictóricos e incluso nos dan una sensación cinematográfica. Por ejemplo:

“Con la nieve que se derrite / está el pueblo rebosante / de niños”.

“Ah, qué belleza. / Por la ventana rota, / río de estrellas”.

Ahora veamos unos ejemplos de Buson, siglo XVIII. Su importancia en la historia del *haiku* es capital junto con Basho.

“Flores rojas de ciruelo; / el sol poniente ataca / pinos y robles”.

“El mar en primavera / con su vaivén de olas / sin fin todo el día”.

“Lluvia de primavera; / juntos van conversando / impermeable y paraguas”.

Octavio Paz traduce de otra manera,

“Llovizna: plática / de la capa de paja / y la sombrilla”

Total que, al leer estos y otros muchísimos *haikus* que tratan absolutamente de todo, desde algo grandioso hasta algo insignificante y fugaz, viene a mi memoria inevitablemente aquella sentencia del dramaturgo latino del siglo II, Terencio, “Homo sum; humani nihil a me alienum puto” (Soy hombre y nada de lo humano me parece ajeno). Hemos de notar aquí que para los poetas del *haiku*, hasta los bichos aparentemente insignificantes son peculiares para el hombre en el sentido de que están reclamando muy modestamente su existencia a su manera ante los cinco sentidos del ser humano.

Ahora bien, quizá Vds. me pregunten ¿cómo se hace un *haiku*? Oigamos al gran maestro Basho, “Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa”.

Está bien, pero para mí es más interesante el siguiente consejo. El anteriormente citado tratado *Sanzoshi* nos dice lo siguiente y Vds. mismos, con este sabio consejo pueden hacerse poetas de *haiku*:

“El *haiku* o te sale o lo haces tú. Ir profundizando en el corazón de las cosas, ya es el *haiku*. Cuanto más profundices en el interior de las cosas el color de ese corazón se convierte en *haiku*. Y si no profundizas constantemente no te queda otro camino que inventarlo”.

¿No les parece a Vds. que esta sentencia coincide perfectamente con la máxima del romántico alemán Novalis? Dice Novalis “El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga”. Aquí hemos de advertir también que la poética de *haiku* coincide con lo que dijo Neruda cuando recibió el Premio Nobel en Estocolmo: “Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema; y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría”.

Se podrían hacer estudios teóricos y analíticos del *haiku* o de la poesía en general, y de hecho los hay muchísimos y excelentes, pero los *haikus* como tal no son la suma o la consumación de esas perspectivas teóricas, sencillamente porque la poesía es, como diría el agudísimo argentino Saúl Yurkievich hablando de Neruda, una “emanación de la naturaleza” y la naturaleza suele ser, como sabemos, algo muy espontáneo, caprichoso e incluso a veces peligroso.

De esta manera, bien a través del *waka* o bien a través del *haiku*, la literatura tradicional de Japón ha venido expresando o mejor, cantando, quizá inconscientemente, la identidad del pueblo japonés. Pero, ¡cuidado! En Japón no se solía cuestionar de manera clara la “identidad”, al menos hasta hace relativamente poco, tanto es así que se ha usado y se usa hoy también en japonés el anglicismo *identity* para expresar este concepto. Esto puede tener su explicación. En el Japón, concentrado en sí mismo al menos en su pasado, casi libre de invasiones exteriores, se suele pensar instintivamente que la identidad viene dada *a priori*.

En este aspecto dista mucho de España o de América Latina. El soliloquio, o como diría Unamuno, el monodílogo acerca de la identidad de España o de Latinoamérica ha sido una constante. Con la invasión visigoda o musulmana, España tuvo la necesidad de asimilar lo heterogéneo dentro de su propio terreno. La colonización americana supuso una complicadísima asimilación de lo heterogéneo, tanto para España como para Latinoamérica. Por supuesto que aquí no vamos a entrar en el problema político-histórico. Me limito a la literatura.

Por cierto, esta vez mi viaje a Latinoamérica me permite conocer directamente, aunque de manera inevitablemente superficial, cuatro países: Bolivia, Argentina, Uruguay y Chile. Y antes de salir de viaje, he repasado algo de la literatura de estos países y me di cuenta una vez más de que los grandes escritores latinoamericanos, siendo grandes patriotas de cada país, son al mismo tiempo grandes patriotas de América Latina, es decir, se trata de una visión totalizante de América Latina. Veamos tan sólo unos ejemplos.

Mi admirado y queridísimo amigo boliviano Pedro Shimose dice por ejemplo: “Bolivia con llagas y cenizas, / yo soy un boliviano que te ama como puede, / a golpes de vida y a punta de ternura; [...] / Bolivia, / se me hace un nudo en la garganta, / se me hielan las manos de señalar el alba”. Pero al mismo tiempo dice: “Cuando canto a mi patria, / canto a los pueblos de América Latina”. Con respecto a Argentina, no haría falta citar, por su excesiva obviedad, el caso de Borges o bien Ernesto Sábato, entre muchísimos más.

El uruguayo José Enrique Rodó, lamentablemente un gran desconocido en Japón, dice en su ensayo titulado precisamente *Ibero-América*: “Por las virtualidades de su situación geográfica y de sus fundamentos históricos, el Uruguay parece destinado a sellar la unidad ideal y la armonía política de esta América del Sur, escenario reservado, en el espacio y el tiempo para la plenitud del genio de una grande y única raza”.

Y Pablo Neruda dijo en una conferencia titulada *Algo sobre mi poesía y mi vida*: “Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios (latinoamericanos)”.

Evidentemente el Japón puede incluirse en el marco de la llamada Asia, o mejor del Extremo Oriente y hablar de su identidad en su doble marco como en el caso de América Latina, sin embargo, hemos de pensar en un hecho fundamental: la barrera lingüística, a diferencia de la gran comunidad lingüística de América Latina. A pesar del vertiginoso avance tecnológico de internet, etc., difícilmente podemos saber qué es lo que está pasando en la literatura coreana o china, por ejemplo.

Volviendo al tema que nos ocupa, en la literatura japonesa moderna, la presencia de Occidente, aceptada o rechazada, habría de convertirse en el sello distintivo; no podía ignorarse. La primera etapa de adaptación de la influencia occidental fue inevitablemente la imitación. Hubiera sido imposible que llevaran a cabo la revolución en la literatura japonesa sin traducir ni imitar.

El papel que jugaron los traductores de Japón fue decisivo para el desarrollo de la poesía moderna y contemporánea. Y la influencia occidental se acentuó más en 1905 cuando se tradujeron magistralmente al japonés los poetas parnasianos y simbolistas franceses. Las traducciones dieron a conocer las obras de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, que se convirtieron en seguida en favoritos de los intelectuales.

Lo notable es que en esas traducciones se solía conservar los metros tradicionales de cinco y siete sílabas, combinándolos a veces con formas nuevas, como por ejemplo en los versos de cinco, cinco, cinco, cinco y siete sílabas.

¿Hasta dónde quiso llegar la poesía moderna japonesa? Es una pregunta casi imposible de contestar en pocas palabras. Pero he aquí un ejemplo elocuente de las aspiraciones de un poeta moderno de Japón. Se trata de un poema de Kotaro Takamura (1883-1956). Este poeta escribió sobre su poesía, y, en cierto sentido, sobre toda la poesía japonesa moderna:

Mi poesía no es parte de la poesía occidental;
Las dos se rozan, como circunferencia sobre circunferencia,
Pero nunca coinciden exactamente...
Me apasiona el mundo de la poesía de Occidente
[...]
La poesía de Occidente es mi amada vecina
Pero el tránsito de mi poesía se mueve en un sendero diferente.

En cuanto a la poesía moderna o contemporánea de Japón, no crean Vds. que ha desaparecido el género tradicional del *waka* (*tanka*) o el *haiku*. Sigue habiendo poetas que cultivan ambos géneros sin ninguna barrera social, aun cuando hubo una influencia bastante marcada incluso del surrealismo europeo. No sabemos exactamente cuántas revistas de *haiku* hay hoy por hoy pero sabemos a ciencia cierta que hasta hace cerca de medio siglo había en Japón alrededor de cincuenta revistas mensuales dedicadas exclusivamente al *haiku* y la producción anual de *haiku* en Japón se calcula en una cifra que ronda el millón.

Para que Vds. vean que no pocos japoneses siguen cultivando la poesía tradicional sin barrera social, les voy a exponer un ejemplo de mi familia. Mi madre, fallecida ya hace años y sin carrera universitaria ni muchísimo menos, había empezado a trabajar el género del *waka* sin ningún maestro a los 40 años más o menos. En la última etapa de su vida seguía componiendo este tipo de poesía, e incluso después, cuando en la clínica entró en coma y estaba prácticamente inconsciente. Un día a las cuatro de la mañana de repente se despierta y pide un lápiz y una hoja a mi hermana que estaba a su lado. Trató de escribir un *waka*, pero no podía hacerlo ya por falta de fuerza física. Se resignó y le pidió a mi her-

mana que transcribiera lo que iba a escribir. Así dejó su último poema de despedida en el cual se acordaba de su marido, mi padre, muerto unos años antes. E inmediatamente después volvió a su inconsciencia falleciendo justo dos horas más tarde. El *waka* para ella no era un arte, sino la vida misma.

Ya el tiempo nos amenaza con sus implacables ganas. Hemos recorrido de manera inevitablemente muy apresurada e incompleta el desarrollo de la poesía tradicional de Japón comparándola atrevidamente con las literaturas hispánicas. En las ciencias humanísticas, la llamada “universalidad” no nos viene dada *a priori*, sino que es algo que tenemos que seguir buscando por nuestra parte con honradez, a pesar de la aparente diferencia entre el mundo hispánico y el Japón. Quizá se trate de algo que Antonio Machado y Octavio Paz llaman la “búsqueda de nuestra otredad”. En ese sentido, la literatura o la literatura “heterogénea” no está ahí quieta e inmóvil sino que tenemos que buscar la universalidad hasta encontrarla de verdad y ese esfuerzo hacia el encuentro puede ofrecernos unos frutos realmente inesperados y muy enriquecedores en todos los aspectos.

Un sabio bonzo budista, japonés, literato y filósofo a la vez, llamado Dogen, nacido justo el año 1200, nos dejó un consejo muy profundo referente precisamente a este encuentro y con esto quiero terminar la charla de hoy:

“Alcanzar la Iluminación del hombre.
Es como si la luna se reflejase en el agua.
No se moja la luna,
ni se enturbia el agua”.

Muchas gracias a todos por su atención.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ASOCIACIÓN PROMETEO DE POESÍA. 1991. *El estanque amanece*. Madrid: Altazor.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. 1985. *El jaiku en España*. Madrid: Playor.
- CABEZAS, Antonio. 1990. *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión.
- ED. DE A. CABEZAS. 1989. *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión, 2ª ed..
- CEIDE-ECHEVARRÍA, Gloria. 1967. *El haikai en la lírica mexicana*. México: Ediciones de Andrea.
- GONZÁLEZ VALLES, Jesús. 2000. *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos.
- HADMAN, Ty. 1987. *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*. México: Ed. Domés.
- HAYASHIYA, Eikichi. 2001. *Tradición poética y teatral del pueblo japonés*. Universidad de Salamanca.
- HOFFMANN, Yoel. 2000. *Poemas japoneses a la muerte*. Barcelona: DVD Ediciones.
- ISHIKAWA, Takuboku. 1976. *Un puñado de arena*, traducción de A. Cabezas. Madrid: Hiperión.
- KAMO NO CHOOMEI. 1998. *Un relato desde mi choza*. Traducción de J. C. Álvarez Crespo. Madrid: Hiperión.
- KOBAYASHI, Issa (ed. de O. González Esteva). 2003. *Hoja de viaje*. Valencia: Pre-Textos.
- KEENE, Donald. 1969. *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. El Colegio de México.

- LANZACO SALAFRANCA, Federico. 2003. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.
- MASAOKA, Shiki (edición de J. Rodríguez). 1996. *Cien jaikus*. Madrid: Hiperión.
- MATSUO, Basho. *Sendas de Oku*. Traducción de O. Paz y E. Hayashiya. Barcelona: Barral, 1970, 2ª ed. (otra traducción a cargo de Antonio Cabezas, Generalitat Valenciana, 1993).
- OOKA, Makoto. 1995. *Poemas*. Traducción de Y. Otsuki y M. Pastor. Madrid: Torremozas.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. 1994. *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión, 2ª ed..
- SAIGYO. 1989. *Espejo de la luna*. Traducción de J. Kozér. Madrid: Miraguano.
- SAKAI, Kazuya. 1968. *Japón: hacia una nueva literatura*. El Colegio de México.
- SANTOKA. 2002. *La poesía zen de Santoka (70 haikus esenciales)*. Traducción de V. Haya y H. Tsuji. Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Sur* (Revista), 1957, N° 249 (número dedicado a la literatura japonesa), Buenos Aires.
- TANABE, Atsuko. 1981. *El japonismo de José Juan Tablada*. UNAM.
- YOSA, Buson. 1992. *Selección de jaikus*. Varios traductores. Madrid: Hiperión.
- YOSHIDA, Kenko. 1986. *Tshurezuregusa*. Traducción de J. Rodríguez. Madrid: Hiperión.