

EL HAIKU EN ANTONIO MACHADO

Ricardo de la Fuente Ballesteros
Universidad de Valladolid

1. Introducción

Para nadie es un secreto que en la poesía de Antonio Machado podemos encontrar reflejos muy claros del haiku japonés, por ello no podemos extrañarnos de que Enrique Díez-Canedo, al reseñar *Nuevas Canciones*, titulase su artículo “Antonio Machado, poeta japonés”¹.

Las relaciones entre la literatura española y esta forma japonesa, que durante muchos años permanecieron sin interesar al estudioso, han recibido un nuevo impulso clarificador desde hace algunos años. Así, debemos citar los trabajos de Octavio Paz², Ceide-Echevarría³, Rodríguez Izquierdo⁴, L. A. de Villena⁵, Yong-Tae Min⁶, Aullón de Haro⁷, Rubio Jiménez⁸ y algún otro⁹ que han replanteado la cuestión.

Este renovado interés ha surgido, pensamos, por las traducciones recientes que se están llevando a cabo de clásicos japoneses y la moda que parece aureolar en estos días a este lejano país asiático¹⁰.

Nuestra aportación al estudiar las conexiones entre el haiku y Machado va a consistir en revisar una serie de ejemplos —no todos, por supuesto, dados los estrictos límites de espacio que nos imponemos— y comentarlos, poniendo de manifiesto la sujeción o desviación respecto al paradigma, y su significación.

2. El haiku japonés

Como es lógico, dadas las diferencias entre las lenguas española y japonesa, así como la cultura, en principio no debemos esperar que la mimetización o integración del haiku por parte de un poeta español reproduzca el modelo original. Pero veamos qué rasgos caracterizan este subgénero:

1. Son composiciones compuestas por tres versos que suman 17 sílabas: 5-7-5.
2. El poema contiene una referencia a la estación (*kigo*) en la que se desarrolla el acontecimiento.
3. Son poemas que se basan en la imagen o referencia de un suceso de carácter

particular y que se siente como actual. Dicho de otro modo, el poeta transmite sus emociones al lector ante algo que le impresiona de alguna forma¹¹.

El haiku es, así, un poema quintaesenciado en el que nada sobra, pues no hay espacio para especificaciones. Se eliminan los nexos y palabras medianeras, y el conjunto resultante está lleno de sugerencias.

Otros elementos técnico-expresivos que pueden aparecer son la llamada “comparación interna” y el *kireji*.

Veamos un ejemplo de lo primero a través de este haiku de Yosa:

Buson
Mínishimuya
Nakitsuma no kushio
Neya ni fumu

Tropieza el pie
con el frío peine
de la mujer difunta¹².

Podemos interpretarlo como que estamos ante un viudo reciente que en la oscuridad del dormitorio pisa un peine que pertenecía a su mujer (está tan frío como el dolor que siente por su pérdida). La “comparación interna” se basa en la múltiple sugerencia que aporta “frío peine”, que no sólo se refiere a “mujer difunta”, sino el dolor del marido ante el recuerdo que surge de pronto.

Por lo que respecta al *kireji* es un tipo de palabra muy abundante en estos poemas. Literalmente, *kireji* es la “palabra que corta”, es decir, es un elemento que lo tenemos que traducir por una admiración o por algo que resalte la frase o palabra a la que se refiere —puntos suspensivos, punto o dos puntos que aislen la palabra o sintagma afectados.

Ya desde el origen del subgénero, las reglas apuntadas al principio podían ser subvertidas. Así nos encontramos con haikus que no guardan la medida (*ziamari*) o que no hacen referencia a ninguna estación (*mu-kigo*). Por supuesto que la comparación interna o el *kireji* no son elementos obligados.

3. El Haiku y A. Machado

La poesía y el arte japonés entran en relación con Europa, aparte de los esporádicos contactos anteriores, en el siglo XIX a través del *Parnasse Contemporaine* primero y de los impresionistas más tarde. Su utilización como elemento exótico en los Gautier, Mallarmé, Verlaine, Maupassant, los Goncourt, Renan, Manet, Degas, Gauguin, Whistler, etc., es algo ya conocido¹³. Este canal será el utilizado también por nuestros modernistas. Y éste sería, en principio, el primer contacto de Machado. Octavio Paz¹⁴ ha repetido que fue el mejicano Tablada el verdadero introductor del género en España, sobre todo porque estuvo entre nosotros en torno a los años 20 y obtuvo amplio eco entre los escritores del momento. Pero tenemos que tener en cuenta cómo ya en 1907, fecha de la segunda edición de

Soledades (*Soledades. Galerías y Otros poemas*), hay ejemplos haikuistas de Machado¹⁵.

No creemos que Tablada fuese el introductor del haiku en España, más bien nos inclinamos a pensar en otros autores que a partir, o alrededor, de 1900 tuvieron curiosidad por esta forma poética. En la década de los 20¹⁶ hay un renovado auge o moda del japonismo, que se repetirá después de la Segunda Guerra Mundial —especialmente en Estados Unidos— y que hoy, como anteriormente mencionamos, se está reproduciendo. Estos autores a los que nos referimos fueron: Gómez Carrillo, Enrique Díez-Canedo y el propio Machado.

Enrique Gómez Carrillo tiene una serie de libros y artículos sobre Japón; recordemos sólo algunos: *El alma japonesa*, *El japon heroico y galante*, *Literaturas exóticas...* y en particular “El sentimiento poético japonés”, publicado en *El Nuevo Mercurio*, efímera revista conectada al modernismo y que él dirigió¹⁷. Gómez Carrillo era amigo de Manuel y Antonio Machado, los vemos juntos en París en el primer viaje de Antonio en 1899, y otra vez en la primavera de 1902, fecha en la que “Gómez Carrillo, encargado interino del consulado de Guatemala en París, ha ofrecido a Antonio el puesto de canciller. No ocupará este cargo mucho tiempo; un buen día, el cónsul, irritado por la descuidada compostura de su canciller, lo pone literalmente en la calle”¹⁸. Es decir, las relaciones con este escritor guatemalteco fueron muy estrechas, e incluso se mantuvieron después de este incidente con Manuel Machado —éste colaboró en *El Nuevo Mercurio*—. Pero, volvamos a las ideas sobre la poesía japonesa que tenía este escritor centroamericano y que seguramente eran conocidas por Machado. En el artículo anteriormente citado comparará el haiku con los cantares populares españoles, señalando cómo al poeta japonés lo que interesa es “sugerir o evocar mucho con pocas palabras”. Ambos conceptos, acordes con lo que es la poética machadiana. Por otro lado, Gómez Carrillo era corresponsal de *El Liberal* en París en estos años, lo que no deja de tener su importancia, dado que las traducciones francesas de poemas japoneses van a ser la fuente directa que utilizarán los escritores españoles que se asomen a este tipo de poemilla. Así la *Anthologie de la littérature japonais*¹⁹ de Michel Revon, *Les haikai de Kikakon* traducidos por Kuni Matsuo y Stenilber-Oberlin²⁰, o también, por qué no, los trabajos anteriores de C. E. Maître o Julián Vocance²¹. Como dice Etiemble: “Impossible (...) de comprendre la diffusion du haiku en Europe si l'on ne sait pas ce qui s'est passé en France de 1905 à 1920-1925.”²²

Por lo que se refiere a E. Díez-Canedo, el crítico de *El Sol* era un hombre siempre atento a cualquier novedad literaria, y ya en 1906, en *Versos de las horas* nos ofrece una “Japonería” basada en un poema de Murasaki que había sido traducido al francés por Judith Gautier. También en el año 1907, en su libro *Del cercado ajeno*, adapta un haiku de Arakida Moritake:

¿Otra vez en el tallo se posa
la flor desprendida? ¡Virtud milagrosa!
Pero no es una flor: es una mariposa.

Así llegamos a Machado, compañero de viaje de estos otros poetas y que sólo en una ocasión citará directamente el nombre de un poeta japonés, pero que de seguro ya en las fechas de *Soledades* habría leído más de un poema traducido al

francés y habría hablado sobre los “epigramas líricos del Japón”. Una poesía que a él le va interesar por los caracteres antes señalados de “poder de sugestión” y similitud con los cantares patrimoniales andaluces.

El primer ejemplo que vamos a considerar es el siguiente de *Soledades*:

Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
entre metal y madera,
que es la canción estival²³.

En este ejemplo tenemos un propio poema japonés. Es más, recuerda extraordinariamente a uno de Bashô que podríamos traducir literalmente:

Silencio.
El canto de la cigarra
taladra la roca²⁴.

Las diferencias saltan a la vista. Sin buscar mayores profundidades el poema japonés se puede interpretar como sigue: en el atardecer de un día de verano se destaca, sobre el silencio que llena la escena, el insistente canto de la cigarra. Este insecto nos indica que estamos en verano (*kigo*) y “silencio” está enfatizado por una partícula de *kireji* (*ya*). Frente a esta simplicidad, Machado, en esta ocasión, se excede verbalmente al querer reiterarnos la sensación de monotonía que produce el canto de la cigarra: “monorritmo jovial”, “metal y madera”, “sempiterna tijera”. De la misma manera “cigarra” ya connota verano, por lo que “canción estival” es redundancia.

Las siguientes muestras son de *Galerías* (VI), y ya por su agrupación en estrofas de tres versos quieren parecerse más a un haiku:

¡Y esos niños en hilera,
llevando el sol de la tarde
en sus velitas de cera...!
¡De amarillo calabaza,
en el azul, cómo sube
la luna sobre la plaza! (*O.C.*, pág. 710).

Ambas composiciones, por su carácter admirativo, equivadrían a un haiku con *kireji* (la explicación paralela es que se trata de una canción). El primero habría que entenderlo como: niños en procesión durante el crepúsculo y con una vela en la mano; o mejor, los niños van andando en procesión durante la caída del sol de un día de verano, “velitas de cera” serían la cara de los niños, que al poeta le parecen de cera porque el sol es todavía muy fuerte (esta interpretación nos llevaría a considerar el haiku como de comparación interna).

Por lo que respecta al segundo caso, puede considerarse un haiku descriptivo, pictórico, en el que se hace referencia a una luna de verano (“amarillo calabaza”) que va dominando la escena hasta colocarse sobre la plaza.

Frente a estos dos ejemplos de economía, sobriedad, concisión expresiva y capacidad de sugerencia, el próximo poema perteneciente a *Galerías* (XVI) es redundante²⁵:

La blanca cigüeña,
como un garabato,
tranquila y disforme, ¡tan disparatada!,
sobre el campanario (*O.C.*, pág. 716).

(Desde esta perspectiva, o sobra “como un garabato” o el elemento enfático “¡tan disparatada!”. De igual manera, “disforme”, aunque “tranquila” aporta un nuevo rasgo significativo.)

En *Nuevas Canciones*, los poemas de raigambre nipona, a la par que se multiplican, se hacen particularmente evidentes. Extractamos ahora de *Hacia la tierra baja*, en la sección IV, unos versos que ya han sido comentados²⁶:

Cuando llegemos al puerto,
niña, verás
un abanico de nácar
que brilla sobre la mar.

A una japonesa
le dijo Sokán:
Con la blanca luna
te abanicarás,
con la blanca luna,
a orillas del mar (*O.C.*, pág. 1.067).

Son dos versiones de un mismo poema de Sokán que traduce O. Paz con su habitual maestría: “Luna de estío: / si le pones un mango / ¡un abanico!”, y al que Machado tuvo acceso a través de la traducción contemporánea de Revon.

Tenemos aquí, de nuevo, un exceso de explicación que estropea la sugerencia del original, pero que se mantiene en la primera de las dos versiones.

Otra serie de haikus que nos podemos detener a considerar son estos de *Canciones de las Tierras Altas*:

I

Por la sierra blanca...
la nieve menuda
y el viento de cara.

Por entre los pinos...
con la blanca nieve
se borra el camino.

Recio viento sopla
de Urbión a Moncayo.
¡Páramos de Soria!

II

Ya habrá cigüeñas al sol,
mirando la tarde roja,
entre Moncayo y Urbión (*O.C.*, pág. 1.072).

Son cuatro haikus descriptivos de invierno. Simples imágenes con un toque emotivo, como en el tercer ejemplo (“¡Páramos de Soria!”). La última estrofa es la actualización de un recuerdo —recurrente en la obra machadiana—, donde “cigüeña” funciona como anticipo de la primavera.

Similar es:

Es la parda encina
y el yermo de piedra.
Cuando el sol tramonta,
el río despierta.

¡Oh montes lejanos
de malva y violeta!
En el aire en sombra
sólo el río suena.

¡Luna amoratada
de una tarde vieja,
en un campo frío,
más luna que tierra!

(*O.C.*, pág. 1.073).

De esta serie sólo nos interesa la última estrofa, que es la que enmarca el paisaje en su contexto temporal preciso: el invierno. El poeta nos lo hace saber por la luna de invierno a la que adjetiva de “amoratada”. Por si hubiese dudas habla de “campo frío” y “tarde vieja”. Todo ello con valor afectivo.

La primera estrofa de “Iris de la noche”, publicada por vez primera en *La Pluma* —revista caracterizada por su japonismo²⁷— y más tarde editada con significativas variantes en las *Obras Completas*, dice:

Hacia Madrid, un noche,
va el tren por el Guadarrama,
bajo un arco-iris
de luna y agua.
¡Oh luna de abril serena
que empuja las nubes blancas!

Como podemos comprobar se trata de un haiku descriptivo que vuelve a evidenciar una verdadera obsesión de Machado por asociar a un momento determinado, a una estación, sus vivencias o memorias. En este caso es “luna de abril” (con valor de *kireji*), que en él funciona con una connotación determinada, en esta ocasión “serena”. Es igual que en la poesía japonesa, donde cada luna, viento o lluvia generan en el lector un estado concreto de conciencia.

De igual manera:

En el aire claro
¡los alamillos del soto,
sin hojas, lirás de marzo! (*O.C.*, pág. 1.075).

Los ejemplos se podrían multiplicar, pero optamos por seleccionar estos de *Canciones* (VII):

II

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

IV

La primavera ha venido.
¡Aleluyas blancas
de los zarzales floridos!

V

¡Luna llena, luna llena,
tan oronda, tan redonda
en esta noche serena
de marzo, panal de luz
que labran abejas blancas!

(*O.C.*, págs. 1.077-8).

El primero se basa en tres imágenes en esticomitia —técnica muy usada por Díez-Canedo o A. Espina en sus haikais, porque entienden el haikai como acumulación de metáforas—. El último verso hay que interpretarlo con valor de *kireji*, a pesar de que gráficamente no aparezcan las admiraciones, pues ya comentamos que es suficiente con aislar o enfatizar el verso de alguna forma; en este caso por medio de un punto. “Jazmines” tiene valor de *kigo*, en este caso verano.

El segundo poema manifiesta la alegría del poeta por la llegada de la primavera, objetivada en los zarzales floridos.

El último de los casos, nos quiere sugerir la redondez de la luna de primavera por medio de la repetición, ya sea de sintagma o de la *ó* de “oronda” y “redonda” —también “noche”—, con metáfora final incluida. Por cierto que, también, a

pesar de su brevedad, el haiku clásico permite la repetición como recurso intensificativo. Veamos este haiku de Issa:

Oboro oboro
fumeba mizu nari
mayoimichi

Luna de primavera.
Pisar agua es
camino equivocado.

4. Conclusión

Hemos visto una serie de ejemplos que, a nuestro entender, demuestran la presencia del haiku en Machado. También se dijo, al hilo de la explicación, cómo el poeta andaluz no siempre supo captar la esencia de este tipo de poesía, que en sus manos se desvirtuaba al especificar en demasía, al desvelar el contenido a base de verbalismo (ya Octavio Paz lo dejó en claro). Tropieza también Machado, como no deja de expresar Aullón, en la profusión de conectores, propia de su poesía, ajena al espíritu del haiku japonés, y que perjudica, frecuentemente, la capacidad productora de sentidos que debe ser un poema.

Se expuso también en esbozo la recepción del haiku en Europa y España, considerando que Gómez Carrillo, Díez-Canedo y el mismo Machado son buenos exponentes de la introducción del género en nuestro país, atreviéndonos a filiar un interés machadiano en el tema a través del escritor guatemalteco, y al ambiente de fervoroso japonismo existente en París durante los años en que él lo visita. Pero, si bien externamente podemos seguir la relación de Machado y el haiku, ¿qué íntima razón puede ligar su escritura a esta forma? Para ello no nos queda otro camino que interseccionar los caracteres antes apuntados de lo que es el género nipón y la poética mantenida por Machado a través de su obra.

Como afirma Zubiría: “Para nosotros es el tiempo, la angustia temporal, eje y raíz de todas sus preocupaciones [de Machado], tanto en lo poético como en lo filosófico.”²⁸ La obsesión por la temporalidad (“la poesía es palabra en el tiempo”) es lo que le acerca al haiku, que es poesía del instante y poesía que se enraíza en un suceso particular. De ahí que la regla que pide que el haiku se desarrolle en una estación concreta sea respondida por Machado constantemente. Siguiendo, de nuevo, a Zubiría: “Machado no solamente ve el tiempo en las cosas, sino que, además, ve las cosas en el tiempo (...) Porque, en efecto, casi no hay objeto de su mundo exterior que no aparezca claramente delimitado en el tiempo, situado en los tres grandes momentos del devenir temporal, o sea, cada cosa con su presente, su pasado y su futuro, cuando no se la encuadra en el ciclo de las cuatro estaciones o se la ve bajo la doble perspectiva del día y de la noche.”²⁹

Este concepto de temporalidad en Machado es un débito de las enseñanzas de Bergson, como ya fue estudiado por López Morillas y otros³⁰, que podemos parafrasearlas como sigue: el pensamiento lógico es capaz de llegar a las esencias de las cosas, pero no logra aprehender el constante devenir del existir concreto, de esto

sólo se puede encargar la intuición. De aquí se sigue que existe una dicotomía entre “esencialidad” y “temporalidad”, base de la poética machadiana, con sus correspondientes rechazos de la lírica barroca o de la de sus contemporáneos los vanguardistas y escritores del 27, a los que achaca su tendencia hacia el concepto y su impasibilidad. Para el autor de *Campos de Castilla* no hay lírica que no sea sentimental. Como dice Sánchez Barbudo³¹, “temporalidad es emotividad”. Estas ideas están también cerca del simbolismo (“el paisaje es un estado de ánimo”), corriente conocida por Machado durante su primer viaje a París y que en sí tiene los gérmenes del haikuismo.

El anti-intelectualista Machado se nos presenta abismado ante la nada, a la que trata de vencer por medio de la proyección del ser de las cosas a través del instante, según lo capta su intuición. El cantar del poeta, desde la particular visión de lo efímero, nos recuerdan estas palabras del bonzo Yoshida Kenko, que resumen la cosmovisión japonesa: “Si nunca desaparecieran las gotas de rocío en Adashino, se mantuviera siempre inmóvil el humo de la colina de Toribe y viviésemos eternamente, sin cambiar, ¿nos podría conmovier el encanto frágil de las cosas? Las cosas son bellas porque son frágiles e inconsistentes.”

“La efímera no llega a ver la noche del día en que nació. ¿No muere la cigarra del estío sin conocer la primavera y el otoño?”

“¡Qué suerte es poder vivir saboreando despacio y despreocupados sólo un año! Pero si uno se siente satisfecho y no se conforma con el paso de las horas, todo el tiempo, aunque viva mil años, le parecerá tan breve como una noche, como un sueño.”³² Las similares posiciones, las parecidas visiones del mundo que encarnan el haiku y la poética machadiana, además de los condicionantes externos ya reseñados, tuvieron que provocar que, en sus lecturas, el poeta sevillano incorporase, mimetizase, del modo que hemos expuesto, estas poesías japonesas conocidas a través de las traducciones francesas. Claro está que la similitud no lleva al calco, sino a la adaptación e incorporación. Así, no debemos obcecarnos ni en la medida de los versos ni en la distribución estrófica del poema japonés, que traduce tan bien la seguidilla — como observara Paz —, entre otras razones porque casi ningún influenciado lo va a respetar. Asimismo, como ya hemos repetido, lo que más pudo atraerle, al principio, fue la brevedad epigramática y la capacidad de sugereencia de estas composiciones, que será lo mismo que destaquen sus contemporáneos: así Moreno Villa en su reseña del libro de Couchoud (*Sages et Poètes d'Asie*) o las “Proposiciones sobre el Hai-Kai” de Espina³³.

NOTAS

1. Vid. E. DIEZ-CANEDO: *El Sol*, 20.VI.1923, p. 4.
2. Vid. los ensayos insertos en *Las peras del olmo*; Barcelona: Seix-Barral, 1971, y su edición de Matsuo Bashô, *Sendas de Oku* (en colaboración con Eikichi Hayashita); Barcelona: Seix-Barral, 1981 (1.ª ed. en 1957).
3. Vid. *El haikai en la lírica mexicana*; México: Andrea, 1967.
4. Vid. *El haiku japonés*; Madrid: Guadarrama-Fundación March, 1972.
5. Vid. "Del haiku, sus seducciones y tres poetas de lengua española"; en *Prohemio*, IV, 1-2, 1973, pp. 143-174.
6. Vid. "Haikus en la poesía de Octavio Paz"; en *CHA*, 343-345, 1979, pp. 698-707. Asimismo, "Lorca, poeta oriental"; en *CHA*, 358, 1980, pp. 143-174.
7. Vid. *El jaiku en España*; Madrid: Playor, 1985.
8. Vid. J. RUBIO JIMENEZ: "La difusión del haiku: Díez-Canedo y la revista *España*"; en *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII, 1987, pp. 83-100.
9. Cfr. L. BROWER: "The Japonese Haiku in Hispania Poetry"; en *Monumenta Nipponica*, 1-2, 1968; E. S. SPERATTI PIÑERO: "Valle-Inclán y un haiku"; en *NRFH*, I, 1958; M. CRAMER: "José Juan Tablada and the Haiku Tradition"; en *Romance Notes*, XVI, 2, 1975; J. A. JUSHIGIAN: "Ríos en la noche: fluyen los jardines: Orientalism in the Work of Octavio Paz"; en *Hispania*, 70, 4, dec. 1987; etc., y nuestra modesta aportación R. de la FUENTE: "El haiku en *La Pluma*"; en *Revista de Investigación. Colegio Universitario de Soria*, IX, 1, 1985.
10. Traducciones que debemos citar aquí, además de algunos *best-sellers* trasladados desde el inglés, pueden ser: A. CABEZAS, el más eminente y prolífico de nuestros yamatólogos, *Jaikus inmortales*; Madrid: Hiperión, 1983; asimismo, sus traducciones aparecidas también en Hiperión *Hombre lascivo y sin linaje* (1982) de Ihara Saikaku, *Un puñado de arena* (1976) de Takuboku, *Cantares de Ise* (1979), *Manioshu* (1980); o los muy buenos trabajos de RODRIGUEZ IZQUIERDO del libro de Saikaku (Madrid: Alfaguara, 1983) y de Justino RODRIGUEZ: *Tsurezuregusa. Ocurencias de un ocioso* (Madrid: Hiperión, 1986) de Yoshida Kenko. Por último queremos recordar nuestra traducción de Issa Kobayashi, *Cincuenta haikus*; Madrid: Hiperión, 1986.
11. Para este punto vid. entre otros: R. H. BLYTH: *Haiku*; Tokyo: Hokuseido, 1950-52, 4 vols.; IDEM: *A History of Haiku*; Tokyo: Hokuseido, 3.ª ed., 1968, 2 vols.; H. G. HENDERSON: *An Introduction to Haiku*; Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1958; D. KEENE: *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*; México: El Colegio de México, 1969; K. YASUDA: *The Japanese Haiku*; Tokyo: Ch. E. Tuttle C., 7.ª ed., 1985.
12. Las traducciones del japonés son nuestras.
13. Cfr. E. MINER: *The Japanese Tradition in British and American Literature*; Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1958.
14. Vid. O. PAZ: "Introducción" a *Sendas de Oku*, *op. cit.*, pp. 18 y ss.
15. Vid. P. AULLON DE HARO, *op. cit.*
16. Las revistas de estas fechas están llenas de haikais. La razón a la que es debido no es otra que el auge de las vanguardias, cuya poética se identifica con la del haiku. Cfr. los trabajos antes citados de J. RUBIO y R. de la FUENTE.
17. Vid. el n.º 4, abril, 1907.
18. Vid. B. SESE: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*; Madrid: Gredos, 1980, págs. 42-3 y 47. También P. BAROJA: *Desde la última vuelta del camino, Obras completas*; Madrid: Biblioteca Nueva, VII, 1949.
19. París, Delagrave, 1910.
20. París, G. Crè et Cie, 1927.
21. Para más información ver W. L. SCHWARTZ: "Japan in French Poetry" en *PMLA*, 40, 1925, págs. 435-449; e IDEM: *The Imaginative Interpretation of the far East in Modern French Literature, 1800-1925*; París: Champion, 1927.
22. "Sur une bibliographie du haiku dans les langues européens"; en *Comparative Literature Studies*; XI, 1, 1974, p. 12.
23. A partir de aquí no haremos nota cuando citemos un texto de Machado, pues seguimos las *Obras Completas* de Manuel y Antonio MACHADO, Madrid: Plenitud, 1947. Para este texto, *Soledades*, p. 662.

24. La traducción de O. Paz es más hermosa y poética: “Tregua de vidrio: / el son de la cigarra / taldra rocas”, vid. Matsuo BASHO, *Sendas de Oku*, *op. cit.*, p. 87 y su explicación en pp. 122-4.
25. Así lo señala también Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 58.
26. Vid. E. DIEZ-CANEDO, *op. cit.*; O. PAZ: *Los signos en rotación y otros ensayos*; Madrid: Alianza, 1971, p. 238; y AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, p. 57.
27. Vid. *La Pluma*, IV, 32, 1923, p. 28. También los trabajos antes citados de J. RUBIO y R. de la FUENTE.
28. Vid. R. de ZUBIRIA: *La poesía de Antonio Machado*; Madrid: Gredos, 1955, p. 18.
29. *Ibidem*, pp. 48-9.
30. En general sobre la poética de Machado vid.: J. M. AGUIRRE: *Antonio Machado, poeta simbolista*; Madrid: Taurus, 1973; J. LOPEZ-MORILLAS: “Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía”, en R. GULLON y A. W. PHILLIPS: *Antonio Machado*; Madrid: Taurus, 1979, pp. 251-266; R. GULLON: *Las secretas galerías de Antonio Machado*; Madrid: Taurus, 1958; e IDEM: *Una poética para Antonio Machado*; Madrid: Espasa-Calpe, 1986; A. SANCHEZ BARBUDO: *El pensamiento de Antonio Machado*; Madrid: Guadarrama, 1974; etc.
31. Vid. *op. cit.*
32. Vid. la excelente traducción de J. Rodríguez de Y. Kenko, *op. cit.*, pp. 24-25.
33. Vid. respectivamente los números de *La Pluma* 1 y 6 de 1920.