

REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA JAPONESA AL CASTELLANO

Montse Watkins

¿Cómo traducir una obra japonesa al castellano con el mejor resultado posible? Esta es una pregunta que nos hemos planteado innumerables veces los hispanohablantes dedicados a la traducción literaria. Mientras que en inglés y otros idiomas existe una larga tradición en este campo, que data del comienzo de la Era Meiji (1868-1912), además de abundante bibliografía y textos de referencia, los pocos hispanohablantes que nos embarcamos en esta tarea nos encontramos con muy pocos precedentes que nos sirvan como orientación a la hora de tomar las constantes decisiones necesarias para hacer un trabajo de calidad.

Es de sobra conocido que son muy pocos los traductores literarios que pueden vivir sólo de este trabajo. Desde luego, hay casos en que una editorial encarga la traducción de una obra, esperando que se venda bien; sin embargo, esto ocurre muy raramente con las obras japonesas: por lo general, las traducciones se hacen por vocación; el traductor trabaja con la ilusión de comunicar algo nuevo, una faceta de una cultura muy poco conocida para el lector hispanohablante, y no ahorrará tiempo ni esfuerzos para conseguir la máxima perfección de la que es capaz y que da auténtico sentido a su vida.

Esta es una satisfacción que no paga el dinero. Creo que la sensación podría compararse a la que sintió Toson Shimazaki (1872-1943) cuando publicó en 1906 por su cuenta la primera edición de mil ejemplares de “El precepto roto” (*Hakai*) y, cargándolos en una carretilla, salió a venderlos por las librerías del barrio de Kanda (Tokio), consiguiendo enseguida un gran éxito de crítica y agotando cinco ediciones en sólo un año. Sin embargo, esta gran novela había costado la vida por desnutrición a tres de sus hijos en los dos años que tardó en escribirla.

Espero que quienes nos dedicamos a esta tarea no debamos llegar a tales extremos. Sin embargo, nuestros esfuerzos se encuentran con un obstáculo adicional: la falta de criterio de las editoriales españolas que publican traducciones al castellano de obras japonesas del inglés u otros idiomas, debido a su menor coste. Quizá sea una herencia de los cuarenta años de aislamiento cultural de la España de posguerra. Sin embargo, los tiempos cambian. Los lectores más exigentes,

que han tenido contacto con otras culturas y adquirieron más nivel que generaciones previas, ya no se conforman con expresiones ambiguas que no especifican de dónde salió ese trabajo. Creo que en lugar de poner “traducido por fulano”, lo más honrado sería poner “traducción del inglés de fulano”. De este modo, el lector ya es consciente de tener en sus manos un texto que puede haber perdido mucho de su sabor original, y en algunas ocasiones incluso estar adornado por errores de peso.

Citando un breve ejemplo, había desistido de traducir “El dragón” (*Ryu*), de Ryunosuke Akutagawa, por existir ya una versión en castellano. Cuando decidí echarle una ojeada, en el primer párrafo cambié de opinión y decidí traducirlo. ¿Por qué? Se lo transcribo a continuación: “— ¡Aaah...! Al despertar de la siesta parece que hoy también hace un calor insoportable — dijo Uji Takakuni — Ni siquiera sopla una brisa que haga oscilar las flores del glicino enredado en la rama del pino. Incluso el sonido **del manantial**, que siempre me refresca mezclado con el canto de las cigarras, parece, al contrario, aumentar el horrible bochorno. Bueno, bueno, haré que los mozos me abaniquen”. En la versión que había leído, en lugar “**del manantial**”, el traductor había puesto “**la primavera**”, a todas luces del inglés “*spring*”. Y lo dejó así tal cual, sin pestañear ni extrañarse de que en plenísimo bochorno estival le llegase el sonido de la primavera. Más de un lector debió pensar que los autores japoneses tenían una imaginación de lo más enrevesada...

Para las editoriales acomodadas a la solución fácil, es mucho más atractivo pagar, y no mucho, a alguien que les traduce un libro en una semana o dos que el trabajo costoso de los traductores del original. Salvo honrosas excepciones, se niegan a publicarlo. En este sentido, pienso que es necesario que España y otros países latinos se den cuenta del valor de ofrecer al lector traducciones de calidad que permitan apreciar en toda su riqueza de matices las obras de la literatura japonesa, y no ir siempre a la cola de otros idiomas.

Por lo que mis colaboradores y yo hemos observado, nadie parece valorar mucho la tarea de traducir del japonés al castellano. Incluso en círculos académicos restan importancia al asunto diciendo que “hay muchos traductores” y hay quienes tildan de insignificante la diferencia entre traducir del inglés o el alemán al castellano que del japonés al mismo idioma. Por otra parte, es sorprendente en extremo que en Japón se considere una especie de mancha en el curriculum que una persona dedicada a la enseñanza universitaria traduzca literatura. ¿Cómo es posible? Me gustaría que alguien me ofreciera una explicación lógica a esta actitud. Se supone que una persona dedicada a la enseñanza universitaria de, por ejemplo, lengua castellana, y que ha estudiado a fondo la cultura y el idioma japonés debería ser la más capacitada; y que otros profesores elogiaran y apoyasen esta

vocación. Para comparar un poco con otros países, he notado que en Estados Unidos ocurre exactamente lo contrario. Vean si no la antología de ficción histórica de Ogai Mori, publicada por University of Hawaii Press: todos los traductores están estrechamente vinculados a la docencia universitaria. Hasta ahora, esto me había parecido lo más lógico; pero ya veo que esos criterios no rigen en todas partes.

El traductor literario debe tener “capacidad, vocación y sensibilidad”. Si estas cualidades son necesarias para la traducción de cualquier lengua, cuánto más para la traducción del japonés al castellano, de la que son capaces muy pocas personas. Por lo que he visto en los últimos diez años, los traductores competentes y serios de literatura japonesa al castellano pueden contarse con los dedos de ambas manos, y quizá sobren algunos.

Como referencia al enorme valor de la traducción, quisiera transcribirlas unas breves citas del libro “La lengua y el hombre”, del lingüista sueco Bertil Malmberg:

“Cada lengua es un prisma para ver el mundo, es decir, cada cultura y pueblo va configurando su lengua a través de su percepción del mundo. Humboldt opinaba que las diferencias entre los sistemas lingüísticos dependían principalmente de las distintas concepciones del mundo perceptibles en los diversos pueblos; para él, la lengua no reflejaba el objeto tal como es, sino “la imagen que éste deja en el alma”..... Según esta teoría, cuanto más diferente es la cultura entre los pueblos, tanto más diferente es su lengua y, por tanto, más dificultades aparecerán en el momento de la traducción. Es decir, Occidente resulta, en muchos aspectos, una unidad desde el punto de vista cultural y de la estructura social. La educación occidental se ha construido sobre bases grecolatinas. Todo nuestro léxico científico y, en general, filosófico y espiritual está tomado de las lenguas clásicas..... Las coincidencias que existen entre las lenguas europeas no se limitan sólo al vocabulario. Volvemos a encontrar identidades en la misma estructura de la lengua, en el sistema semántico, en la traducción literaria. Por tal razón, no hay mayores problemas de traducción entre el inglés y el sueco o el holandés y el español..... Sin embargo, las dificultades aumentan considerablemente cuando se trata de traducir de una lengua (asiática) como el japonés a una lengua (europea) tan distinta como el español. Pero, desde cierto punto de vista, cabe sostener que cuanto más distinta es una lengua de la materna, tanto más útil resulta como medio de entrenamiento intelectual y de ampliación del horizonte espiritual.... Es decir, el estudio (y traducción) — también añadiría lectura de obras — de lenguas extranjeras proporciona el beneficio incuestionable del contacto directo, oral o escrito, con otros pueblos. Pero la mayor

ventaja de su estudio es mucho más profunda: se trata de un excepcional medio de transfusión intelectual. El unilingüismo impide ver lo valioso que hay en los demás y crea fácilmente una fe ciega en la propia superioridad, peligro que puede ser mortal, a la larga, para toda forma de actividad científica, artística o intelectual en general.

En resumen, si los trabajos literarios reflejan en su aspecto más íntimo el alma de un pueblo, además de la individual de cada autor, el traductor que se precie se encuentra ante un notable desafío para transmitir fielmente todo el contenido a través de las fronteras lingüísticas y culturales. Para eso, un buen traductor no sólo debe conocer lo mejor posible el idioma, para evitar errores comunes de traducción, sino también haber estudiado a fondo la cultura y las costumbres japonesas para ser capaz de “leer entre líneas” y captar acertadamente el sentido de las palabras en el contexto cultural japonés, de modo que él mismo sirva de “filtro” para que las personas que nunca han vivido en Japón puedan imaginarse sin problemas las situaciones o descripciones que aparecen en la obra.

El traductor descodifica en la lengua original para volver a codificar en la lengua terminal, en nuestro caso el japonés y español, respectivamente. De su habilidad de mediación entre una cultura y la otra (incluidas las ideologías, sistemas morales, estructuras sociales, costumbres, formas de percibir la realidad, mitos, etc.), y de la transferencia fiel de todo el significado, dependerá que el lector hispanohablante recupere hasta la última gota la esencia de la obra hasta el punto de tener la sensación de estar leyendo en la lengua original y no una traducción. O sea, que los lectores de la lengua terminal, es decir los hispanohablantes, reciban la misma impresión que el original produce en los lectores japoneses.

¿Cómo conseguirlo? A partir de ahora quisiera plantear algunos de los aspectos prácticos de la traducción del japonés al castellano con los que mis colaboradores y yo misma nos hemos encontrado trabajando en obras clásicas de la literatura japonesa.

En términos generales, existen diversos tipos de dificultades: las relativas a costumbres, juegos y aspectos tradicionales, las relacionadas con las características o estilo del autor, así como la opción entre usar la palabra japonesa o traducirla al castellano, la cantidad y contenido de las notas de pie de página, el sonido de las palabras, las onomatopeyas y las poesías intercaladas en el texto y, por último, la interpretación, incluida la ausencia de género y número, y estructura de los párrafos.

1. Costumbres, juegos y aspectos tradicionales

Incluso los traductores muy familiarizados con la cultura nipona a través del estudio y una larga estancia en Japón, al traducir obras de la Era Meiji o ambientadas en zonas rurales, ocasionalmente se encuentran con problemas de interpretación que ni los japoneses pueden comprender, debido a que son costumbres locales o desaparecidas mucho tiempo atrás.

Por ejemplo, en “El precepto roto” (*Hakai*), Toson Shimazaki, (pág. 113), aparece el siguiente párrafo: “*Como el tío era apegado a las costumbres antiguas, colocó sobre la tapa del ataúd un sombrero de bambú trenzado, unas sandalias de paja, una cantimplora hecha con un tallo de bambú, y un cuchillo para protegerlo contra los malos espíritus en su viaje al más allá*”.

En el original ponía “**take no rin**”, pero nadie sabía de qué se trataba. Por fin, un estudioso de la historia popular y las costumbres me explicó cómo era el objeto, y pensé que con esta descripción de la cantimplora de bambú el lector podía hacerse una idea lo más aproximada posible de esa antigua costumbre de la provincia de Nagano.

Otro problema al traducir son los antiguos juegos de niños. Por ejemplo, en “Los osos del monte Nametoko” (*Nametokoyama no kuma*) de “Historias mágicas” (*Miyazawa kenji no tanpenshu*), Kenji Miyazawa, (pág. 123), aparece un juego llamado **fujitsuki**, al que se jugaba con tallos de mijo. Ahora ya nadie juega a estas cosas, por lo que tuve que llamar al Museo de Kenji Miyazawa, en Hanamaki, por si alguien me podía explicar de qué se trataba. La explicación era la siguiente: “Juego consistente en sostener un puñado de tallos en la mano, tirarlos al suelo y ver cuántos se han amontonado en una forma decidida de antemano; por ejemplo, un triángulo. El que consigue mayor cantidad, gana”.

Como he mencionado un poco más arriba, es muy valioso para el traductor haber vivido en estrecho contacto con la sociedad japonesa; en caso contrario, existen pequeños detalles de las costumbres cotidianas que se le escapan sin remedio, por elevado que sea su conocimiento de la lengua. Difícilmente se le ocurrirá al traductor que lo que en japonés se llama “**ni kai**” (traducido literalmente, el segundo piso), en castellano es, en realidad, el **primer piso**. Otro ejemplo sería la noción de la hora: para un japonés, **gogo** (traducible al castellano por “la tarde”) se entiende después del almuerzo, entre la una y las tres, mientras que para un español la tarde se prolongaría hasta eso de las seis.

También las frases hechas, a veces un poco contradictorias, pueden ser un rompecabezas

para quien no está familiarizado con la vida en Japón. Cierta amigo español discute con su amigo japonés por qué cada vez que le invita a su casa le dice **oagari kudasai** (traducido literalmente como “sube”) si, en realidad, las escaleras de entrada son de bajada. También las fórmulas de cortesía, comenzando por las más simples de **itadakimasu o gochisosama deshita** y **nani mo arimasen ga, takusan tabete kudasai** son a veces un problema: en ocasiones se pueden esquivar, pero en otras, por el contexto, se tienen que traducir o, por lo menos, se debe hallar un equivalente que surja el mismo efecto y así sea posible transmitir estas expresiones contradictorias tan frecuentes en la lengua japonesa.

Otro punto complicado son los prefijos y sufijos honoríficos: parece que fue a algún anglosajón que se le ocurrió muchos años atrás traducir el prefijo “**o**” como “honorable”, y así, **otosan** se convertía en **honorable padre**. Hasta ahí, queda un poco anticuado, pero es aceptable: Pero, ¿y el té? (**ocha**) ¿y los pastelillos (**okashi**) que lo acompañan? En lugar de tomar té con pastelillos, vamos a tomar **“honorable té con honorables pastelillos”**. Parece una cursilada absurda, ¿no? Está claro que no vamos bien por ese camino. En esta situación, sería partidaria de olvidarnos de los “**o**” porque su uso no representa ninguna cortesía que destaque y quepa resaltarse sobre el lenguaje utilizado corrientemente. Pero no está tan claro el sacar el honorífico de un nombre femenino, tal como se utilizaba antiguamente. Por ejemplo, en el relato “La linterna de peonía” (*Akuinen*), de Lafcadio Hearn, la protagonista de la historia se llama **O-tsuyu**. Podríamos eliminar el honorífico, pero en este caso tal vez daría la impresión de que el nombre había perdido su aura del Japón antiguo.

Por fin, quisiera mencionar el recurso utilizado por mi colaboradora Elena Gallego en la traducción de “El barco del río Takase” (*Takasebune*), Ogai Mori, (pág. 20). Lo que literalmente se hubiese traducido como **“la diferencia que hay entre nosotros es como la que hay entre una hilera y otra de un ábaco”**, lo tradujo con mucho acierto por **“la diferencia entre nosotros no se puede medir con la misma escala”**. La idea de la diferencia llega a la perfección al lector. Haberlo traducido literalmente hubiese obligado a poner una nota de pie de página explicando los valores de cada hilera del ábaco: unidad, decena, centena, etc. Cuando el lector la hubiese terminado de leer, tal vez ya no recordara ni el nombre de los protagonistas que viajaban en el barco.

2. Dificultad relacionada con el propio autor

Aparte de los autores previos a Meiji, creo que Kenji Miyazawa es un ejemplo típico de autor difícil de traducir. Usando este ejemplo, aprovecharé para explicar algunas de las diversas dificultades que son más acentuadas en sus cuentos, pero también comunes a otros autores. Además de ser de la región de Tohoku y usar en ocasiones su dialecto, a Kenji le gustaba inventar palabras; una de ellas sería **toritori** (el cogepájaros) de “Tren nocturno de la Vía Láctea” (*Ginga tetsudo no yoru*), y también objetos como **tenkirin no hashira** (la columna de los deseos), de la misma obra, cuya traducción tuve que reflexionar mucho, tras consultar con especialistas. Sólo comentar que hay docenas de libros sobre analistas de la obra de Kenji, que presentan teorías muy distintas sobre sus obras, y que son de valioso interés a la hora de interpretarlas y traducirlas. Otra dificultad de este autor es que en sus cuentos menciona muchos tipos de plantas, fuente de quebraderos de cabeza al traducir, porque no existe un diccionario bueno de plantas en japonés a castellano ni tampoco del japonés al inglés. ¿Cómo lo hago en mi caso? Primero busco el nombre en latín y después la traducción en castellano. A veces resulta bien, pero otras no porque son especies sólo japonesas. También hago lo mismo en el caso de animales, pongo el nombre en latín, seguido de una descripción simple. Veamos algunos ejemplos: un arbusto llamado **kuromoji**, aparecido en “Los osos del monte Nametoko” (*Nametokoyama no kuma*), (*Historias mágicas*, pág. 119). ¿Cómo puede el lector captar el ambiente que aporta mencionar esta planta? Lo resolví con la siguiente nota de pie de página: “*Lindera benzoin*, arbusto de pequeñas flores amarillas y fruto rojo, cuya corteza y hojas desprenden aroma a especias”. En el caso del **mejiro**, que sale en “El pájaro estrella” (*Yodaka no hoshi*), (*Historias mágicas*, pág. 29), si nos conformamos con poner el nombre latín *zosterops japonica*, ¿cómo va a poder imaginar el lector la delicada belleza del avecilla? Por lo menos, explicar que es “un pequeño pájaro verde oliva con un círculo blanco alrededor del ojo”.

Ya para terminar con Kenji Miyazawa, en su cuento “El pájaro estrella” (*Yodaka no hoshi*), (*Historias mágicas*, pág. 27) me puso en un aprieto considerable. El protagonista de este cuento, que es una auténtica maravilla, es un **yodaka**, un ave que en castellano se debería traducir como “chotacabras”, pero el desarrollo de la narración me obligó a traducir su nombre como “halcón nocturno”, debido a que el halcón verdadero le amenazaba por atreverse a usar un nombre compuesto que incluía el suyo propio. Por supuesto, todo esto lo expliqué en una nota de pie de página al principio del cuento, si no ya hubiera habido quienes consideraran la traducción como un

simple error.

La dificultad de entender el lenguaje de Kenji Miyazawa es considerable para los propios japoneses. Una prueba es que en 1989 apareció un diccionario especializado en su terminología, escrito por Shiro Hara y publicado por la editorial Tokyo Shoseki. Aparte de las dos razones mencionadas al principio, también Kenji era muy moderno para su época y le gustaba usar palabras extranjeras y científicas, además de complicados términos budistas, botánicos y otros muchos más.

Todavía guardo un recuerdo muy entrañable del comentario que me hizo una joven japonesa después de leer mis traducciones de Kenji: “Me resulta más fácil entender tu traducción que el original japonés”. Si realmente fue así, se cumpliría la razón que siempre he mencionado para traducirlo. Cuando los japoneses me preguntaban: “¿Por qué elegiste a Kenji?”, siempre le respondo: “No lo elegí yo a él sino él a mí”. Y aquí me viene a la cabeza una expresión japonesa muy atractiva pero difícil de traducir: “**En ga aru**”. ¿Cómo ponerla en castellano? Podría ser “hay una relación kármica”, aunque queda rarísimo, ¿no? Tal vez fuese mejor “estamos unidos misteriosamente por el destino”, aunque depende del contexto queda demasiado solemne. Bueno, creo que éste fue el caso entre Kenji y yo: ambos nacimos el mismo día del mismo mes y estudiamos lo mismo. Hablando en serio, creo de verdad que me eligió para que diese a conocer su trabajo a los hispanohablantes.

Un comentario como ése resulta muy gratificante para un traductor, ya que le da la confianza de haber logrado transmitir con claridad y fidelidad el alma de un autor; mas no de forma intuitiva ni despreocupada sino como un resultado de haber trabajado tanto un texto, haberse familiarizado con él y haberlo “vivido” con tal intensidad que una traducción acertada e inspirada sale con naturalidad, el lector lo percibe.

Volviendo a los relatos históricos de Ogai Mori (El barco del río Takase, *Takasebune*), como están ambientados en la Era Edo el autor utiliza a propósito un lenguaje antiguo apropiado a la época, y por este motivo es mucho más difícil de entender y traducir. Lo mismo ocurre con escritores como Monzaemon Chikamatsu, cuyas obras de teatro me gustan mucho, en particular “Pacto de suicidio en Sonezaki” (*Sonezaki shinju*). También me gusta Kyoka Izumi, pero ambos me resultan muy difíciles. Mas, en particular, Chikamatsu, con su extraordinario uso del lenguaje, sus juegos de palabras y los significados dobles, me lo guardo como un desafío para el futuro, o se lo dejo a alguien mucho más capaz que yo.

3. ¿Usar la palabra japonesa o traducirla al castellano?

Esta es otra dificultad, que debe considerarse de acuerdo al tipo de obra. Para efectos de ambiente, a veces es mejor usar la palabra japonesa con una nota de pie de página, mientras que en otros casos no es necesario. Por ejemplo, en el cuento “La deuda de las ranas” (*Kairo dantai*), (*Historias mágicas*, pág. 64), de Kenji Miyazawa, mencionado anteriormente, aparece la siguiente situación: “*Te tomaste seiscientas copas, de modo que son un yen y cincuenta sen. ¿Te alcanza el dinero?*”. Imagínense que en lugar de poner “un yen y cincuenta sen” lo convirtiésemos a cualquier otra moneda. El efecto sería un desastre. Aunque el lector no pueda ni imaginar el poder adquisitivo que supondría en la primera mitad de este siglo tal monto, eso tanto da. Lo importante en la obra es que para las pobrecillas ranas es un precio carísimo. Pero, dándole la vuelta al asunto, en la novela “El ocaso” (*Shayo*), de Osamu Dazai, que transcurre en la sociedad japonesa de posguerra, no utilicé la medida de longitud **machi**, sino su equivalente en metros. Asimismo, en “El precepto roto”, me parece que cuando uno de los protagonistas, Keinoshin, explica que “*como soy de familia samurai, no tengo ni idea de cuántos tsubo son un han...*”. Considerando el ambiente del momento, me pareció mucho mejor explicar las equivalencias en una nota de pie de página que estropear la frase con “tantos y cuantos metros cuadrados”.

Otro ejemplo podría ser cuando en una escena aparece el **hakama** y los **tabi**. A quién se le puede ocurrir interrumpir una escena, explicando en medio de una frase que “fulano de tal apareció vestido en una especie de falda pantalón larga utilizada con el kimono en ocasiones formales y calzado con unos calcetines tradicionales japoneses con el dedo gordo separado”. La atracción del momento se desvanece por completo y el lector se pierde intentando imaginar en vano cómo será esta prenda que tal vez no ha visto en su vida.

Aunque la sensación de ambiente, sin duda es bastante subjetiva. Quisiera mencionar el ejemplo de Elena Gallego, que al traducir una de las obras de ficción histórica de Ogai Mori, que pronto publicaremos, consideró oportuno dejar en japonés la palabra **katana**, porque ella había estudiado artes marciales en España y usaban la palabra japonesa. Para ella, era una forma de transmitir un ambiente muy especial, mientras que para las personas no especializadas en artes marciales el traducirla como **espada** no desvirtuaba en nada el ambiente. Un traductor de literatura japonesa se encuentra a menudo ante la necesidad de decidir estas normas para preservar este ambiente, tan apreciado por la mayoría de los lectores.

Otro aspecto de este problema es poner el año en el calendario oriental u occidental. En tal sentido, pienso que es aconsejable seguir las mismas normas que en el párrafo anterior. Por ejemplo, en los relatos de ficción histórica de Ogai Mori, situados en la Era Tokugawa, tiene su gracia poner el año tal del periodo o la era cual. Pero a nadie con sentido común se le ocurriría complicarse la vida en autores como Dazai utilizando el año de la era Taisho o Showa. La imagen es mucho más clara y práctica poniendo, por ejemplo, 1946.

También una polémica, y no sólo en castellano es si dejar o no los sufijos utilizados en japonés para montes, ríos, templos, santuarios, etc. Al principio yo era partidaria de evitar repeticiones y poner, por ejemplo, **“el río Tama”** en lugar de **“el río Tamagawa”** y **“el santuario de Hachiman”** en lugar de **“el santuario de Hachimangu”**. Pero en cierta ocasión que editores de varias nacionalidades tocamos el tema, uno de ellos, editor jefe de la revista literaria Kamakura Shunju, planteó que en una enciclopedia sobre Japón publicada en portugués optaron por dejar todos los sufijos. ¿Por qué? Su argumento era razonable: es muy posible que en muchos casos, excepto en los más evidentes, el interlocutor japonés se quede perplejo y sin comprender a qué se refiere el extranjero cuando le hable sobre **“el templo de Renge”** en lugar de hacerlo sobre **“el templo de Renge-ji”**. Me parece que en estos casos hay que usar un poco el sentido común para evitar malentendidos. El **“Fujisan”** será **“el monte Fuji”** porque es suficientemente conocido, pero **Himekozawa** creo que deberá dejarse con el sufijo **“-zawa”** porque sino parece que la palabra se quedó coja, por más **“torrente de Himeko”** que traduzcamos, y nadie entenderá a qué lugar nos estamos refiriendo.

Personalmente, creo que hay que ser flexible al traducir: usar la palabra japonesa cuando sea necesario, traducirla cuando no sea precisa una explicación que estropee el ambiente o desvirtue su sentido, y poner una nota de pie de página cuando haga falta.

4. Notas de pie de página

Recuerdo cierta traducción al inglés de *“Ugetsu monogatari”* que tenía ciento y pocas páginas y unas cuatrocientas notas de pie de página. Las historias de tipo fantástico están muy bien, pero el tener que saltar cada cuantos renglones a la nota de pie de página para enterarse de que fulano era el feudal de tal lugar, que fue derrotado por mengano y tuvo que huir a tal otro lugar

donde se alió con zutano, y así sucesivamente... Al retomar la historia original, el lector ya no sabe por dónde anda. Las intenciones de familiarizarle con los pormenores más minuciosos de la historia de aquellos tiempo son muy loables; pero, como ustedes bien saben, “el infierno está lleno de buenas intenciones”. En mi caso, soy partidaria de evitar inundar una obra con notas de pie de página, a no ser que se trate de un texto académico muy especializado.

En el caso de nuestra editorial, en otoño del año pasado optamos por hacer una lista de unas ciento cuarenta palabras que precisan notas de pie de página, y que en un futuro aumentaremos a medida que sea preciso. Algunas son nombres antiguos de provincias, otros términos que quizá hayamos utilizado una sola vez; pero bastantes son palabras que aparecen con regularidad como medidas (de peso, longitud, etc.), vestimentas (hakama, haori, tabi, etc.) u vocablos que deben mantenerse en su original japonés para preservar el ambiente como sake, rikisha, hina, jizo, kakemono, kappa, kiseru, konnyaku, shakuhachi, sashimi, sushi, tatami, tokkuri y otros muchos más, que con su esporádica aparición dan saborcillo a un texto.

Por supuesto que, como mencionamos anteriormente, depende del estilo de narración será aconsejable “occidentalizar” el estilo. Sin embargo, la frontera es muy tenue entre el quedarse corto o excederse. Si es importante en un texto determinado conocer una serie de informaciones que contribuirán a comprenderlo y disfrutarlo mejor, me parece positivo ser un poco más generoso. De todos modos, extenderse en las hazañas de cierto personaje histórico que aparece de pasada y no tiene mayor importancia en el relato, explayarse en explicaciones sobre la intrincada mitología y parentescos de dioses (que tal vez ni el propio traductor entienda muy bien), traducir el significado de los nombres de los protagonistas si no tiene relevancia, relatar cronologías imperiales y otras divagaciones pseudo eruditas no son demasiado agradecidas por el lector. Si el traductor sabe muchísimo, mejor para él; pero esto no le da derecho a interrumpir constantemente la narración y privar del goce de sumergirse en el mundo creado por el autor.

Quisiera aprovechar a citar algunos casos en los que me parece interesante explicar el significado del nombre. Uno de ellos es la colección de episodios “Soy un gato” (*Wagahai wa neko de aru*), de Soseki. Para comenzar el nombre del maestro de escuela dueño del gato es Kushami, cuya pronunciación es igual a la palabra “estornudo”, aunque se escribe con otros ideogramas. También los otros personajes tienen nombres divertidos. Asimismo, en la novela “Amistad” (*Yujo*), el nombre de la mujer amada por el joven protagonista es Sugiko. Podría dejarse sin explicación alguna, excepto por el hecho de que él “cuando leía periódicos, revistas o libros, se fijaba sin

querer en el ideograma “sugi” y soltaba una exclamación”.

5. El sonido de las palabras y las onomatopeyas

Cada vez que sale este tema, recuerdo una conferencia del Prof. Fernando Rodríguez-Izquierdo, — traductor de “Botchan” y galardonado en 1997 con el premio Noma de traducción — en la que contaba cómo los “malos oficios” de un corrector de estilo dieron al traste con un artificio lingüístico usado para huir de una cacofonía de lo más escurridiza. Si no recuerdo mal, en el original japonés *“Hitsuji o meguru boken”* (La caza del carnero salvaje), de Haruki Murakami, ponía **“Iruka Hotel”**; pero como en japonés no se sabe si es singular o plural, este “iruka” podría ser uno o más delfines. Rodríguez-Izquierdo optó por la acertada solución **“Hotel Los Delfines”**, que sonaba de lo más natural. Cuando vio su traducción publicada, se quedó desagradablemente asombrado al ver el nombre del lugar convertido en **“Hotel del Delfín”**. Este me ha parecido un ejemplo ilustrativo sobre los recursos que debe desplegar un traductor para hacer un buen trabajo.

La afición japonesa de jugar con diferentes lecturas de un ideograma es un quebradero de cabeza, ya que al traducir se pierde la gracia del juego y no hay más remedio que contar lo acontecido en una nota de pie de página; y este peculiar recurso pierde gran parte de su gracia. En la novela “Indigno de ser humano” (*Ningen shikkaku*), de Osamu Dazai, el protagonista ha llevado una vida muy decadente, incluido un pacto de suicidio con una mujer del que sólo él sobrevivió. Trabaja como dibujante de historietas cómicas y su seudónimo es **Ikita Joshi**, que con otros ideogramas significaría **“el que sobrevivió a un pacto de suicidio”**. En japonés, ese juego produce una ironía dolorosamente punzante. Monzaemon Chikamatsu utiliza este recurso con mucha frecuencia, produciendo efectos de gran valor estético. Por eso, parece un desafío casi imposible traducir sus obras sin restarle esa sutil belleza lingüística, en las que no vale acabar de estropear el efecto con una profusión de notas de pie de página.

Otro desafío para el traductor de japonés a castellano son las onomatopeyas. Como ustedes saben, en japonés se utilizan muchísimas y además cambian según las regiones. En las revistas cómicas en castellano y otros idiomas se encuentran con alguna frecuencia, mientras que en las japonesas son omnipresentes. También aparecen mucho en el lenguaje hablado, y con más o menos

frecuencia en las novelas y relatos. Creo que a muchos extranjeros nos admira la gracia de las onomatopeyas y su entonación que producen un efecto tan gráfico. El japonés “**sassa to kaerimashita**” se puede traducir correctamente por un “**me marché rápidamente**”; pero, la imagen gráfica pierde algo de fuerza, ¿no? Tal vez sea mejor la expresión más coloquial de “**me marché como un rayo**”. Si los distintos tipos de lluvia (¡con lo que llueve en este país!) se pueden identificar a la perfección con la correspondiente onomatopeya, a nosotros nos toca convertir esas dos sílabas en una frase que la reproduzca a la perfección.

Pero alguna vez, excepcionalmente, se nos puede permitir que utilicemos este recurso. Por mi parte lo intenté en el cuento de Kenji Miyazawa “A comienzos de abril” (*Suisenzuki no yokka*), (*Historias mágicas*, pág. 96), que relata la experiencia de un niño en una tormenta de nieve. La Mujer de Nieve quiere quitarle la vida para convertirle en una criatura de nieve, pero una de esas criaturas se apiada de él e intenta salvarlo. Se produce un momento de mucha tensión, en el que la mujer y la criatura de nieve compiten en medio de un vendaval. La repetición del sonido del viento “¡Fuuuu, fuuuu..!” entre su diálogo me pareció una forma de acentuar el dramatismo, que tan bien sabe crear Kenji, y aprovecharlo para reproducir esa misma imagen a la perfección en castellano.

Para terminar con este apartado, quisiera referirme a la traducción de los títulos de las obras. Habrá quien se extrañe, pero hay ocasiones en que el traductor no ve más remedio que buscar una buena solución para no perder desde el buen principio el interés del lector. Se me ocurren ahora dos ejemplos: el título de la obra “**Jiisan baasan**”, de Ogai Mori, traducida por Elena Gallego, pasó a ser “**La historia de Iori y Run**”, mucho más atractiva que la versión literal “**Anciano, anciana**”. También utilicé un recurso similar en mi traducción de “**Imogayu**”, de Ryunosuke Akutagawa (*El dragón*, pág. 75). Me pareció que titular un relato como “**Sopa de ñame en dulce**” era una forma muy poco apetitosa de hacerlo. Por este motivo, opté por “**El deseo de Goi**”, más afín al gusto occidental.

6. La interpretación: leer entre líneas y la estructura de los párrafos

Por fin, quisiera plantear dos últimos problemas. El primero, la interpretación de qué quiso decir el autor, de acuerdo a sus propias frases y teniendo en cuenta el fondo cultural, social y de costumbres de Japón, que llevan implícitas ciertas situaciones y que no se mencionan en el texto

porque se da por supuesto que el lector ya lleva esta información en su bagaje cultural.

Traduciendo obras de autores no contemporáneos, nos encontramos con situaciones como el problema de que un hermano menor no puede casarse porque el mayor no lo hizo, o de la nuera que aguanta sin rechistar durante años a la suegra, a la espera de que por fin muera y pueda ocupar su lugar. ¿Por qué no se rebelan? Porque no se podían cambiar las cosas en la sociedad de la época y la única solución era esperar su turno con paciencia. De alguna manera, hay que ser capaces de transmitir eso al lector con gran sutileza, de modo que no se pierda la fidelidad con el original, y sin optar por el recurso fácil de explicarlo con todas las letras en una nota de pie de página porque, de hacerlo por costumbre, no habría fin; y, una vez más, se perdería el encanto.

Otra dificultad con que se encuentra el traductor es decidir si una palabra es singular o plural, y a veces si es masculina o femenina. En ocasiones es imposible saberlo y, como no afecta al relato, no tiene demasiada importancia el devanarse los sesos. Otras se descubrirá el secreto leyendo todo el relato. Pero otras es necesario conocer las costumbres, o averiguarlas, para que el resultado esté de acuerdo al sentido común de un japonés.

El segundo problema es la estructura de párrafos. Dependiendo del autor, hay quienes escriben frases muy largas, mientras que otros las hacen muy cortas. Otros recurren con frecuencia a la frase-párrafo en obras que son más bien “poesía en prosa”, como es el caso de “*Sakazuki*”, de Ogai Mori. Por supuesto, un texto de frases cortas es muy fácil de traducir. Pero, en castellano, mantener esta estructura da una impresión fatal y se pierde la belleza del relato.

Otra dificultad inesperada con la que se encuentra el traductor es qué hacer con los dialectos locales: ¿es aconsejable pasarlos a la forma culta estándar de la lengua terminal, perdiendo así los efectos especiales deseados por el autor, ¿o mejor traducimos un dialecto por otro, arriesgándonos así a crear efectos distintos a los esperados, con los correspondientes problemas sociales como supuestos prejuicios contra la población de tal región, etc.? Por supuesto, esto depende de la gracia y habilidad del traductor.

En “*Botchan*”, de Soseki Natsume, Rodríguez-Izquierdo usa la pronunciación andaluza para crear un efecto parecido al acento local de Shikoku. Sin este recurso, el diálogo podía haber perdido la mayor parte de su gracia y fuerza. Juzguen por sí mismos: **“En esto, el tiarrón que parecía más fuerte entre ellos, sentado en mitad de la primera fila, se levantó de repente y me soltó: “¡Profesor!”. “Ya estamos”, me dije. “¿Qué hay?”, pregunté. “Es que usted va tan deprisa que aquí no s’ha enterao ni quién - dijo - ¿No pué usted ir más espacito, si pué sé?”.** En

japonés, la frase era así: “*Amari hayakute wakarankere, mo chitto, yuruyuru yatte, okurenkana, moshi*”. ¿Cómo podría alguien haber traducido esta frase (y las siguientes) en castellano estándar sin destruir el artificio de Soseki?

Para concluir, quisiera plantear cómo traducir la poesía o canciones que aparecen intercaladas en la prosa: ¿qué hacer? Conservar la métrica, el significado textual o hacer una traducción libre al aire del traductor que suene bien. Como, en principio, existe el concepto de que la poesía es intraducible, esto queda al libre albedrío del correspondiente traductor. A tal respecto, me gustaría citar cómo tres traductores distintos hemos resuelto el problema:

Ya que acabamos de referirnos a la traducción de “Botchan”, de Rodríguez-Izquierdo, podríamos citar su versión de una cancioncilla que aparece en el texto: **Kagetsumaki, shiroi ribon no haikara atama, noru wa jitensha, hiku wa vaiorin, hanka no eigo de pera pera to, “I am glad to see you” utau to, hakubutsu wa naruhodo omoshiroi, eigo iri da ne to hanshin shite iru.** En castellano se convirtió en lo siguiente: **Con arte y un lazo blanco,/lleva el pelo recogido./ Dos cintas sueltas le caen/blancas, sobre el cuello níveo./Ella monta en bicicleta,/y hasta violín ha aprendido./Chapurriendo el inglés,/sabe decir de improviso:/I am glad to see you./No me diréis que no es prodigio.**

Con la rima y una interpretación libre, logra con mucha gracia el efecto deseado. Por su parte, Elena, traduce del siguiente modo la poesía al final de “El capataz Sansho” (*Sansho Daiyu*), Ogai Mori (El barco del río Takase, pág. 68): **Anju koishiya, hoyare ho. Zushio koishiya, hoyare ho. Tori mo sho aru mono nareba. To to nigeyo, awazu to mo.** La versión castellana fue la siguiente: **Anju de mi corazón, cuánto te añoro,/Zushio de mi corazón, cuánto te añoro./ Pajarillos míos, si aún tenéis vida,/ ¡Volad lejos! ¡Que nadie pueda cazaros!**

Es este caso, Elena no ha utilizado la rima y se ha ajustado más al significado literal. Con un estilo distinto, ha conseguido también un estupendo resultado. Por mi parte, opté por la rima, tratando de ajustarme al máximo al texto original al incluir la tradicional canción japonesa “*Aoba no fue*” (La flauta de las frondas verdes) en mi relato “La muñeca” (*Ningyo*), (El portal rojo, pág. 103). En japonés el texto era: **Itareshi heike no, kindachi aware, akatsuki samuki, suma no arashi ni, kikoeshi wa ka, aoba no fue.** Y en castellano: **Vencido en un valle,/ con los ojos en la muerte,/ el pobre samurai de Heike./ En el frío matinal,/ la tormenta llega de Suma./ Entonces se escucha,/ la flauta de las frondas verdes.**

Con estos tres ejemplos habrán podido comprobar fácilmente que cada traductor busca sus

propios recursos para traducir la poesía, de acuerdo con sus propias aptitudes, gusto y también según la prosa donde se encuentre intercalada. Por otro lado, quiero mencionar de paso acerca de la increíble dificultad de traducir poemas *haiku*, aunque esto ya sería el tema de otra conferencia... Sólo mencionar muy de paso la eterna polémica de si en el poema: **Furu ike ya/kawazu tobikomu/mizu no oto (Un viejo estanque/se zambulló una rana/sonido de agua)**, se trata de una rana o varias. Personalmente, me inclino por la sobriedad de una sola; pero hay quienes en el bullicioso chapoteo de unas cuantas perciben otro tipo de efímera belleza.

Para concluir, quisiera referirme a la repetición de palabras. En japonés no causa mala impresión poner el sujeto una y otra vez o utilizar el mismo verbo, como, por ejemplo, “dijo” varias veces seguidas. Existe la teoría de que el japonés necesita que le repitan una y otra vez para conseguir la debida comprensión, y que una variación excesiva de vocabulario le desorienta. Pero estas repeticiones en castellano dan la impresión de pesadez y pobreza de lenguaje. Para que el efecto de nuestro texto traducido sea equivalente en valor al original hemos tenido que plantearnos una gran cantidad de cuestiones, que marcarán la diferencia entre un texto “amistoso”, fácil de leer y comprender, que despierte toda una gama de sensaciones y sentimientos, y otro, tal vez correcto pero carente de vida. La diferencia entre ambos podría definirse como la existente entre una vigorosa trucha nadando en el río y otra empaquetada en el supermercado.

Conclusión

He intentado plantear, a grandes rasgos, mi propia experiencia y también la de mis colaboradores en la difícil pero apasionante tarea de traducir la literatura japonesa al castellano. Sin embargo, me parece que el tema es suficientemente interesante y complejo como para que, en lugar de limitarnos a una exposición unilateral, aprovechemos esta asociación para intercambiar opiniones y compartir experiencias.

Como dijimos anteriormente, todavía la traducción directa de castellano a japonés es reciente y escasa, de modo que es un buen momento para discutir entre todos una “teoría de la traducción japonés-castellano” y dejar abierta la discusión para conseguir que cada día tenga un nivel mejor.

Me parece que sería positivo plantear soluciones a problemas complicados y hacer un buen

seguimiento de nuevos que puedan aparecer. También, entre todos, debemos procurar que cambie la actitud de las editoriales en España y Latinoamérica, para que hagan un esfuerzo por publicar más literatura traducida del original.

En cuanto al futuro, y a fin de predicar con el ejemplo, nuestra editora Luna Books tiene previsto ampliar poco a poco nuestra lista de títulos con obras de calidad, que representen dignamente la literatura japonesa, y también buscar un mayor acceso a un público más amplio. Acabamos de cumplir cinco años, durante los que hemos publicado dieciocho títulos en castellano; ya va siendo hora de ampliar horizontes para que lectores de todo el mundo hispanohablante puedan aprovechar nuestro trabajo. Hasta ahora ya han llegado ejemplares a España y a bastantes países latinoamericanos que llevan los residentes en Japón como regalo para familiares y amigos. También se encuentran en varias librerías de España, y algunas universidades, tanto en España como en Japón. A todos los que nos han apoyado pidiendo nuestros libros, quiero expresarles mi más sincero agradecimiento. Paso a paso, y gracias a ellos y a los lectores, nuestros esfuerzos van dando fruto.

Sin embargo, todavía nos queda bastante para darnos a conocer mejor en Japón, conseguir que las librerías con títulos extranjeros nos den un espacio mayor (suelen utilizar en argumento que “el español no es negocio”) y que todas las universidades donde se enseña castellano compren los libros para su biblioteca, de modo que puedan aprovecharlos sus alumnos. Y quizá los profesores son quienes más nos pueden echar una mano, no sólo diciendo “es un proyecto muy interesante”, etc., sino recomendando los libros, apoyando su divulgación, utilizándolos en clase y, ¿por qué no?, de vez en cuando comprando algún que otro libro. Porque todos sabemos que el mejor regalo es un libro.

Tenemos mucho por hacer todavía, pero si unimos nuestras fuerzas y nuestro entusiasmo poco a poco conseguiremos resultados que ayudarán a materializar grandes sueños de los que todos, los lectores, las editoriales y los traductores saldremos beneficiados.