

LA TRADUCCIÓN SEMI INDIRECTA COMO UN
VIAJE INTERTEXTUAL POR LA RUTA DE LA SEDA:
HACIA UNA VERSIÓN DE *SARADA KINENBI*

ARMANDO IBARRA RACINES

19.339.068

Monografía para optar al título de Especialista en Traducción en Ciencias

Literarias y Humanas

Directora

MARTHA LUCÍA PULIDO CORREA

Doctora en Ciencias Literarias y Humanas

MEDELLÍN

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

ESCUELA DE IDIOMAS

ESPECIALIZACIÓN EN TRADUCCIÓN EN CIENCIAS LITERARIAS Y

HUMANAS

NOVIEMBRE DE 2005

CONTENIDO

Introducción	1
¿Por qué <i>Sarada kinenbi</i> ?	2
I. Viajar entre textos al Extremo Oriente, como pretexto...	4
De cómo tuve noticias sobre <i>Sarada kinenbi</i>	4
Es imposible resistirse a la pulsión hermenéutica (Steiner, 1975)	4
Ir por ahí, navegando	5
1. Ir de viaje intertextual al Oriente	6
La lengua se vuelve paisaje... (Paz, 1971; 12-13)	6
¿Ya entré en la Ruta de la Seda?	6
La Ruta de la Seda	7
El viaje intertextual (Huang, 2002)	7
La traducción como viaje intertextual (Huang, 2002)	8
Pound, gran viajero intertextual (Huang, 2002)	9
Imaginismo: relato de viaje intertextual, traducción, recreación...	10
Principios imaginistas (pound, 1979)	10
La imagen	11
2. Una forma de tránsito más...	12
La traducción indirecta es una forma de tránsito más de las mercancías en la Ruta de la Seda	12
El texto como pretexto.	12
Además, todo lo esencial ya fue escrito...	13
Algunos casos de traducción indirecta (Toury, 1995; Perdu, 2005)	14
La poesía china fue "inventada" por Pound a través del japonés (Huang, 2002)	15
3. La distancia entre las culturas	16
El abismo de las lenguas	16
Folclorismo exótico	18
Pequeños detalles	19
Artes que aprecian el vacío	19
Tendencia a la condensación	20
Lo que cuenta es la forma (Parkes, 1995)	21
La modernización (Parkes, 1995)	22
4. Algunos aspectos de la literatura japonesa	22
Una tradición literaria moldeada por el alma femenina (Keene, 1995)	22
El escritor japonés mira hacia dentro (Rimer, 1995)	23
Mejor sugerir que explicar (Rimer, 1995)	24
El empleo de la metáfora	25
El gusto por la irregularidad (Rimer, 1995)	25
El aprecio por la fugacidad	26
La "palabra eje" o los juegos de palabras (Keene, 1980)	26
Los topónimos	27
2. La traducción de la tanka	28
A. La traducción de poesía	28
El malestar y el lastre de la traducción	28
A veces hay algo tras las palabras que se llama poesía	29
La traducción de las emociones	31
La peña del Traductor Traidor	32

La falacia de Frost (2005)	34
El método de Borges (Kristal, 2002)	34
¿Qué se logra cuando se traduce poesía?	35
Traductor autor	36
La traducción de poesía es la recreación del poema en un original renovado	37
El difícil arte de traducir la “música” de la poesía	38
Algunas secuelas de la traducción	39
B. La tanka	41
De la costumbre que tienen los japoneses de componer versos a los que llaman tanka y escribirlos en una columna sin espacios ni signos de puntuación (Ueda, 1996; Higginson, 1989)	41
De la historia de este género que a pesar de tener más de 1300 años de historia ha mantenido una envidiable vitalidad	42
C. La adaptación de la tanka en Occidente	48
Entre los nativos que hablan la lengua inglesa	48
La tanka llega al reino de Castilla y las provincias de ultramar	50
Tankas compuestas originalmente en español	50
Traducción de tankas al español	51
D. Las lirás blancas, una alternativa holgada	55
Los géneros migran	55
Las diferencias prosódicas entre las lenguas	55
Nosotros contamos sílabas , ellos cuentan <i>onjis</i> (Higginson, 1989)	57
La tanka se escribe en un sólo verso vertical (sato, 1987)	58
Los versos “naturales” del castellano	58
¿Por qué me decidí por las lirás blancas?	59
Dificultades en la elección	60
Otra opción de escritura para la tanka: la lira blanca atankada	61
C. <i>Sarada kinenbi</i>	62
i. ¿Quién es Machi Tawara?	62
ii. Comentarios sobre <i>Sarada Kinenbi</i>	63
Renovación de la tanka	64
Imagen fresca, imagen de ensalada	65
Vaivenes del corazón (Strong, 1991)	66
Estructura	67
Retrato de mujer	68
Mujeres que esperan	69
iii. Algunos apuntes sobre el proceso	70
La traducción semi-indirecta o “alumbrada por el original”	70
Cómo se empleó el computador para el trabajo	71
La versión de Winters	72
La versión de Stamm	73
Un cometario de Machi Tawara sobre una tanka (Maynard, 1997; 51)	73
Una ficha típica	73
El título	75
Ilustración de cómo el texto japonés alumbró la traducción indirecta	75
Búsqueda de imágenes utilizando la escritura del término en japonés	78
Problemas especiales	78
¿Qué me dejó el viaje?	80
Referencias	81

*"En las antípodas todo es idéntico,
idéntico a lo autóctono".
Javier Krahe*

INTRODUCCIÓN

Las oscilaciones del péndulo hermenéutico son devastadoras. En el universo de los ojos abiertos nadie escapa. Comprender para conjurar la soledad, para empalagarse con los espejismos del cerebro. El abejorreo de miles de lectores ávidos, royendo textos, conversaciones, imágenes. De la retina al cerebro, al *logos*. Llegar a las fronteras misteriosas donde todo se trastoca, donde lo propio se bate frente a lo extraño. Singular enfrentamiento para rescatar una obra que había caído en fortalezas extranjeras y arrastrarla desde el exilio de la lengua a un suelo nuevo.

Este texto es un tejido de pretextos. Más que un ensayo con una estructura argumentativa o la pretensión de convencer y demostrar un punto de vista; de exponer alguna “teoría definitiva de la traducción” pretende remendar y pegar conceptos a los que me he adherido desde el corazón; porque se pueden escribir diez tratados, veinte monografías, profundas disertaciones sobre el arte y los problemas de la traducción; sin embargo, ¿cómo nos pueden ayudar las divagaciones cuando estamos frente al texto en la labor de desarraigar para replantar? Tal vez prestándonos el bastón del ciego.

He ido pegando y comentando muchas frases que encontré en la revisión del material, que considero importantes para fijar mi posición, que se guardan en la trastienda y hacen mella al momento de tomar decisiones traductivas. Más que soluciones, son punto de partida para quienes nos iniciamos en el arte de la traducción literaria, y la culminación del trabajo formal de la Especialización. Si parece una colcha de retazos, no hay que preocuparse, ¡es una colcha de retazos! Unos tal cual, otros teñidos o desteñidos, y otros reteñidos. La intención es lograr un inventario de imágenes que se fueron suscitando durante el trabajo, de

reflexiones sobre el proceso y de revisión de lecturas que trataban los problemas de interés.

El trabajo en la Especialización se inició con preguntas alrededor de lo que es un texto y un texto traducido. Aquí culmina: este ensayo tratará de girar en torno a respuestas —todo el tiempo patinando— como que un texto no es una entidad sino una recopilación que relaciona la teoría y la práctica, al que no se debe venerar porque nunca es algo definitivo —así el “autor” lo abandone—, que establece relaciones con entes tan volubles como la historia, la política y la sociedad. Asimismo, un texto traducido pertenece a dicha categoría de recopilaciones, y asimismo se relaciona con entes cambiantes y efímeros. ¿Siempre bajo la tiranía de la eternidad del instante?

¿POR QUÉ *SARADA KINENBI*?

Porque fue un texto que encendió una pasión. Como dice Peri Rosi (2002), la escritura es un proceso de seducción, y la traducción un proceso de amor. En cierto modo me enamoré del texto, me dejé seducir por los encantos de la legendaria alma femenina del Japón. Creí que la voz de la autora era mi propia voz, quise apropiarme de sus palabras, por eso le escribí esta carta:

Querida Machi:

Mi primera carta de amor la escribí cuando tenía ocho años. A una rubia que me robó el corazón (en realidad, a esas alturas no creo que fuera todavía un órgano bien formado). En las brumas de la memoria me parece que la caligrafía de aquel escrito era retorcida, con esa fuerza del trazo de los que apenas han aprendido a escribir. Además de confesarle mi amor, decía algo así como que "cuando seamos grandes nos vamos a casar y yo trabajaré en Squibb" (allí trabajaba mi padre, ¿Qué diría Edipo?). Después de terminar de escribirla me dio miedo entregarla. La medio guardé en un cajón, y claro, la encontraron; y entonces se convirtió en tema de conversación familiar, y de burlas. Después de años, décadas, vuelvo a escribir una carta con el temor de aquella primera experiencia traumática, esta vez para justificar mi trabajo de traducción, que a muchos les parecerá un atrevimiento mayor. Creo que fue amor a primera leída, cuando encontré en *Half Price Books* una versión al inglés de *Sarada Kinenbi* realizada por Juliette Winters Carpenter. No niego que no me haya seducido ese cuento de que es el libro de poesía que más ejemplares ha vendido en la historia del Japón. Caí en la trampa de los *bestseller*, lo confieso. Pero al leerlo, también fui cayendo desmayado a tus pies, tus encantos me derrumbaron Machi Cha. La "levedad" del libro me atrapó de inmediato, la frescura de la ensalada me hechizó. En muchas ocasiones, recuperando el amor de Nhora Elena, leíamos pedazos que

íbamos traduciendo; ella me iba animando, entre emoción y emoción le contaba y leía pedazos a las amigas, como quien lee fragmentos de cartas de un amante lejano, y a todas les encantaba. Allí había algo, lo sabíamos. Después encontré otra versión, esta vez traducida por Jack Stamm y algunas críticas que decían que la versión de Carpenter era menos literal; además se horrorizaban de que la tanka estuviera traducida en tres líneas y que sonara como haikú. Ese interés inicial comenzó a volverse una especie de desafío. Conseguí la versión original del libro en japonés. Con algunos rudimentos de japonés y la ayuda del computador logré un acercamiento muy burdo al original. ¡De todos modos una ventanita al original! Y la pasión continuó. Hasta que contacté a tu agente para la posibilidad de un permiso para publicarte en español. Quería que muchos conocieran tu poesía. Pero la negativa fue rotunda: dijo que tú no permitías la traducción porque debería ser desde el original japonés. (la mía es directa, desde el corazón, desde el *kokoro*). Por unos días me desanimé, hasta conseguí otro proyecto de traducción —si no se puede publicar, entonces no la traduzco, dije como el amante infiel— y pensé en *Sad Toys* de Ishikawa Takuboku o en una retraducción de *El viejo y el mar* de Hemingway. Alcancé a montar todo el aparato para comenzar con uno de esos trabajos. Pero el amor es más fuerte; y con terquedad, regreso a ti, otra vez, no importa que no se puedan publicar siquiera veinte ejemplares. Sé que de este trabajo habrá pocas copias, la mía —que leeré con Nhorita, con los amigos—; la de la universidad, y otra que te enviaré como prueba de amores malogrados a ti, mi Machi distante.

El ensayo se ha dividido en tres partes. Una primera tiene que ver con la forma en que todos viajamos por los textos, equipara la traducción a una forma de viaje más; la que en este caso asimilo a un viaje intertextual al Lejano Oriente. Así que también se examinan muy someramente algunas de las características de la cultura japonesa y su literatura. El segundo capítulo se concentra en las dificultades de la traducción de poesía, y sobre todo en las distintas formas en que la tanka se ha vertido al español, y alternativas para traducirla. La última parte se centra en el texto propiamente dicho; se ofrece un perfil de la autora, así como los comentarios que su obra ha generado; también se anotan algunas características y dificultades del proceso de traducción.

I. VIAJAR ENTRE TEXTOS AL EXTREMO ORIENTE, COMO PRETEXTO...

DE CÓMO TUVE NOTICIAS SOBRE *SARADA KINENBI*

Austin es una ciudad con magia. Situada sobre las colinas centrales de Texas, justo en medio de las costuras que ligan las culturas del Norte y el Sur; donde las tortillas y los chiles compiten por el afecto de los comedores ligeros. Allí lo latino comienza a atemperarse cuando se estrella contra la asepsia anglo. No faltan las librerías que se especializan en reciclar libros. En una, en medio de los anaqueles repletos, en la sección de poesía, encontré por primera vez un pequeño ejemplar, en sus páginas había imágenes intercaladas que parecían tarjetas de amor adolescente: *Salad Anniversary*. Me da un poco de vergüenza reconocerlo, pero lo primero que me llamó la atención fue la leyenda de la carátula —los editores suelen soltar redes para atrapar lectores—: "¡Tres millones de copias vendidas en Japón!". Sentí curiosidad inmediata, lo llevé. En una primera lectura me pareció escrito en un lenguaje sencillo. Era una poesía fácil de leer, no tenía ni frases complicadas ni palabras desconocidas ni una sintaxis compleja; sin embargo, percibí algo distante en las imágenes. En ese momento no sabía que acababa de entrar en la Ruta de la Seda.

ES IMPOSIBLE RESISTIRSE A LA PULSIÓN HERMENÉUTICA (STEINER, 1975)

Desde ese momento, *Sarada kinenbi* puso en movimiento el péndulo hermenéutico. La vaga imagen de un texto escrito en un idioma "extremo" llegaba intermediada por el inglés. Desde el comienzo tuve la certeza absoluta de que en ese más allá lejano al que llaman "Extremo Oriente" había algo que me llamaba; que en las articulaciones de sonidos inimaginables y la escritura enigmática, había una extrañeza que el texto en inglés apenas dejaba entrever. Sabía que allí estaba la poesía; no podía decir que la percibiera en la música del original ni en su versión inglesa, sino en las imágenes y en el tejido de las imágenes. Tenía la confianza absoluta de que allí había algo para entender, comprender, asimilar y

devorar. Algo que presentía filtrado por lo más simple, lo más ligero de la realidad. En *Sarada Kinenbi* no había vacío, de eso estaba seguro. Tal vez sería el juego simbólico que Machi construye en la secuencia de tankas: esa sucesión de imágenes —la espera, el noviazgo, los adioses— que van subiendo en espiral alrededor de los amores fallidos. Aunque a veces dudaba, porque cuando leía las tankas las sentía huir hacia una lontananza nipona, de la que de todos modos quería apropiarme; la confianza siempre regresaba. Ni siquiera la intermediación de un tercer idioma, me hizo desistir. Le aposté a la plenitud simbólica del mundo y una fuerza irrefrenable me arrastró, no sólo a comprender, sino —extraña fuerza, desde el interior— a traducir para que otros leyeran. Es verdad que invadí el texto de Tawara y no veía la hora de traerlo a casa. Sé que corro algunos riesgos, lo sé.

IR POR AHÍ, NAVEGANDO

Ir por ahí, por el bosque de palabras, por la autopista de las frases. Lugar de origen: japonés; lugar de destino: español. Medio de transporte: imágenes y textos de internet, libros, archivos sonoros, viajeros que han transitado la Ruta de la Seda. Me parece oír: “Aerolíneas Intertextuales anuncian la salida del vuelo 3048 con destino el aeropuerto de la Ensalada en la ínsula Española de las Liras Blancas”. El motor de este viaje va a ser el Péndulo Hermenéutico de Steiner (una especie de motor de cuatro tiempos; el marcapasos de la pulsión hermenéutica). Pero alguien dijo una vez que todos los caminos conducen a ninguna parte. ¿Cómo será entonces recorrer el idioma para llegar a ninguna parte? O llegar a un texto en un lugar de la lengua de cuyo nombre nadie se quiere acordar, que como todo en el mundo del lenguaje —y en todos los mundos— siempre está cambiando. Al traducir, mirarlo todo con ojos recién lavados. Saltar de la lengua de partida a la de destino atravesando el hipertexto. Trayecto luminoso de “traslados” felices. Ondulaciones entre el Extremo Oriente y el Nuevo Mundo: atajo reciente en la Ruta de la Seda.

1. IR DE VIAJE INTERTEXTUAL AL ORIENTE

LA LENGUA SE VUELVE PAISAJE... (PAZ, 1971; 12-13)

Un paisaje que también es una invención, la metáfora de un mundo que siempre debe ser atravesado por caminos plenos de topos verbales que conducen a todas partes, praderas donde todo está a punto de traducción: las frases son cadenas montañosas, cordilleras de signos; cualquier trazo, el ideograma de una civilización. Los verbos son el viento. Rodeados de palabras por todas partes estamos condenados a vivir entre nombres y no entre cosas. Así es extraño que todo tenga nombre, que los objetos se cuelen entre golpes de respiración y fogonazos neuronales.

Entre los juncos y la baja tarde
¡qué raro que me llame Federico!

Dice Paz que decía García Lorca; sí, que extraño que la playa se llame playa o *beach* o *kaigan*. Un sentido de extrañeza invade el cosmos. En tierras japonesas hay paisajes rebosando trazos de extrañas caligrafías, remotos y diferentes; en algún lado debe quedar la remota gruta de la Tanka.

¿YA ENTRÉ EN LA RUTA DE LA SEDA?

No lo sé. Pero desde lejos llega algo, signos extraños, sonidos singulares, rostros poco familiares, bonsáis, olor a pescado crudo... Sé que nunca he caminado por las calles de Tokio; pero las he visto en la pantalla, llenas de gentes como ninguna otra parte. Las he soñado en las peores pesadillas de congestión, plenas de avisos luminosos. También me ha extrañado ver a los japoneses haciendo cosas que nunca imaginé que harían: con pelucas saltando como locos, bailando hip-hop, bailando tango, cantando salsa. Es claro que no conozco mucho del Japon. Creía que todos hacían reverencias, meditaban y vivían en espirituales atmósferas de incienso quemado. Para evitar sorpresas desagradables, evitar falsas astrologías folclóricas; propongo una travesía por el espacio lingüístico y cultural (Felstiner, 1980) para remontar la distancia que me separa de *Sarada kinenbi*. No aspiro a atravesar todo el trayecto; como ha sido tradicional en la Ruta, voy a ir hasta un sitio intermedio para recoger la mercancía y traerla a casa.

LA RUTA DE LA SEDA

Así se llama a una vasta red de rutas de comunicación que desde tiempos inmemoriales han unido Asia con Europa. El término fue utilizado por primera vez a mediados del siglo XIX por el geólogo alemán Ferdinand von Richthofen. La maraña está compuesta por caminos terrestres o marítimos —o intertextuales— que comunican el Extremo Oriente con el Mediterráneo. El intercambio por esta ruta siempre iba allá del simple comercio de oro, marfil, especias, seda, hierro, bronce, pieles; para abarcar también budismo, zoroastrismo, nestorianismo, islamismo, maniqueísmo, pinturas en tela, textos traducidos, ideas, valores, cultura y conocimiento. Su nombre evoca vastas extensiones de tierras calcinadas, pasos de montaña enterrados bajo nieves eternas y aventureros intrépidos arriesgándose a cruzarla. Es la metáfora ideal para el espacio que separa culturas situadas en los extremos; como la de ellos y la nuestra.

EL VIAJE INTERTEXTUAL (HUANG, 2002)

Hay textos que permiten suplantar las distancias. Textos que han sido producto de viajes, relatos de viajes o noticias de otros que viajaron. Me los apropio y los añado a mi experiencia de “viaje”. En este tipo de textos las relaciones intertextuales cobran gran importancia porque se convierten en una extensión o continuación necesaria de nuestras experiencias. Muchos escritores estadounidenses que incluyeron el Extremo Oriente en sus obras nunca estuvieron allá, a pesar de colocarlo en el centro de su imaginación y escritura. Sin embargo, lograron viajar, ver, conocer y decir en formas que pueden dar la apariencia de ser diferentes a las de los viajeros comunes, pero no tanto como se podría pensar. Su forma extraordinaria de viajar en el mundo de los textos, por decirlo así, reflejan nuestras propias formas de viaje intertextual y revela la ceguera que padecen nuestras propias formas de percepción.

Negar los frutos de sus viajes y sus etnografías sería no salir de lo mismo, no poder dejar la parroquia y mostrar incapacidad para pensar de modo diferente. Todos nosotros viajamos en el mundo de los textos. Aun cuando llegemos físicamente a un lugar nuevo, nuestras preconcepciones "basadas en la teoría" siempre interactúan con, —en muchos casos simplemente predeterminan—, lo que vemos y cómo lo vemos. Nos entregamos a un proceso de migración textual

de significados culturales, significados que incluyen rasgos lingüísticos, poética, ideas filosóficas, mitos, historias, etcétera. Mucho de esto ocurrió —y está ocurriendo— en la Ruta de la Seda. Y tal desplazamiento es conducido en particular por el deseo de los escritores por asignar, capturar, imitar, parodiar, o revisar las prácticas significativas del Otro que significan un esfuerzo por describirlo.

Tales movimientos de historia textual son conducidos por un fuerte deseo compartido por las metas fundamentales de la práctica antropológica, poética, hermenéutica y traductiva; o sea, el deseo de conocer al Otro, a pesar de la manera diferente por la cual tales actos de conocimiento ocurren: bien sea para la descripción etnográfica, la idealización poética, la interpretación hermenéutica o la traducción. Apropiarse de las prácticas figurativas del otro, o aprender la forma en que el Otro imagina el mundo, demuestra ser, una de las mejores rutas para llegar a su esencia; un paso vital para la traducción.

LA TRADUCCIÓN COMO VIAJE INTERTEXTUAL (HUANG, 2002)

De modo semejante, la traducción no consiste en un traslado de significado de un original hacia su equivalente en otro idioma, sino un proceso en el cual las lecturas múltiples del "original" se reducen a una versión que pone de relieve los asuntos prioritarios para el traductor. Tal como el etnógrafo inventa una cultura con métodos intertextuales, el traductor crea el "original" por medio de una textualización que es a menudo invisible para el lector. La ilusión del "original" corresponde a la de un "lugar" que se supone el viajero ha visto y debe relatar. ¿Quién podría decir cuáles y cuántos son los caminos para llegar a ese "original"?

El viaje intertextual, que hasta cierto punto traslapa los conceptos de etnografía y traducción, describe uno de las formas básicas por medio de las cuales los humanos vemos cualquier parte del mundo sin haber estado realmente allí. Como Lao Tzu dijo hace casi tres mil años, "Sin atravesar la puerta, se conoce el mundo; sin observar fuera de la ventana, uno conoce los caminos del cielo".

De todos esos volúmenes nuevos o polvorientos, imágenes, relatos de viajeros, hipertextos de la internet; leemos y recogemos noticias acerca de lugares y

personas que nunca hemos visto. Viajamos de un texto hacia otro, de una versión a otra, para recopilar nuestro texto o versión, para crear nuestras narraciones de viaje, para elaborar la “zona de contacto”. Allí vive el traductor, en el espacio en el cual las personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí, y establecen relaciones continuas. No olvidemos que somos un atajo en la Ruta de la Seda.

POUND, GRAN VIAJERO INTERTEXTUAL (HUANG, 2002)

Ezra Pound (1885-1972) nunca puso un pie en suelo asiático, aunque toda la vida tuvo un intenso gusto por la cultura del Confucianismo, y fue un viajero ávido. Su primer contacto con el Extremo Oriente ocurrió durante sus frecuentes visitas al Museo Británico en Londres y en la lectura de diversos libros de la literatura china. Durante sus primeros años en Londres, fue iniciado en la pintura china y japonesa por Laurence Binyon, un poeta inglés que trabajaba como guardián asistente del Departamento de Impresiones y Dibujos en el Museo Británico. El caso de Pound, especialmente su encuentro con el Extremo Oriente por medio de las pinturas del Museo Británico debería ser entendido en términos de lo que Roman Jakobson ha llamado la transmutación. Lo que las pinturas chinas brindaron esencialmente a Pound fueron unos textos visuales que tuvo que interpretar, y su interpretación fue transmutacional en el sentido de que los entendió para producir versiones poéticas e intersemióticas de las pinturas.

Este “viaje a Oriente” al que Pound se entregó, es una transposición intertextual ejecutada en la alternación de diversas zonas de contacto, que incluyen museos, pinturas, traducciones, lecturas, y recreaciones poéticas. Campos potenciales a lo largo de las rutas transpacíficas dónde las reconfiguraciones intertextuales de la cultura ocurren constantemente. Este proceso transposicional puede ser demostrado más claramente en la segunda etapa del encuentro textual de Pound con el Oriente cuando editó y rehizo el manuscrito de Fenollosa, que resultó en la publicación de "Cathay" en 1915 y "Los caracteres de la escritura china como un medio para la poesía" en 1918.

IMAGINISMO: RELATO DE VIAJE INTERTEXTUAL, TRADUCCIÓN, RECREACIÓN...

El Imaginismo genera una etnografía que toma los rasgos lingüísticos Orientales como su preocupación principal, para producir una traducción que remodela la "imagen" de la poesía japonesa y china: y ambos, tanto la etnografía como la traducción dependen a su vez de maniobras intertextuales, tales como la generalización de términos específicos, el retoque de las anteriores traducciones, y hasta la confección de ejemplos (Huang, 2002). Este proceso, desde las leyendas chinas intermediadas por la interpretación japonesa, pasando por la reinterpretación y recreación de Fenollosa, hasta la edición de Pound y su transposición intertextual, que dio origen a sus poemas imaginistas, fue un proceso complicado de reconstrucción cultural.

Si se toma como un todo, el Imaginismo fue desde el mismo punto de partida articulado con siglos de puntos de vista Occidentales sobre el idioma chino. Desde las concepciones del Renacimiento europeo, que oscilaron entre exaltarlo como una encarnación superior de la así llamada lengua bíblica hasta condenarlo por ser un idioma primitivo e inferior. En Estados Unidos durante el siglo XIX se renovó el interés por el idioma chino en la búsqueda del "idioma de la naturaleza," lo que constituyó el antecedente intelectual del Imaginismo. Ciertamente, cuando Emerson visualizó un idioma que es "poesía fósil," o "una poesía y una filosofía de penetración y no de tradición," reanimó y previó de algún modo una concepción idealizada del idioma chino. Además, su manera de pensar filosófica, como algunos estudiosos han apuntado, estuvo en gran parte bajo la influencia de los clásicos chinos. (Huang, 2002)

PRINCIPIOS IMAGINISTAS (POUND, 1979)

El caso del Imaginismo es un ejemplo de viaje intertextual por la ruta de la Seda; muy clarificador de lo que es esa cultura, además brinda elementos iniciales para abordar la traducción de textos orientales. El planteamiento del concepto de imagen es fundamental en la preparación de las versiones en español o en cualquier idioma occidental de los textos japoneses. Por eso me tomo el trabajo de esbozar los aspectos más importantes de los principios del Imaginismo; considero que pueden ser de utilidad en la traducción de *Sarada kinenbi*.

Dice Pound que el imaginismo se basa en los tres principios siguientes:

1. Tratamiento directo de la «cosa». Ya sea subjetiva u objetiva.
2. No usar en absoluto ninguna palabra que no contribuya a la presentación.
3. Respecto al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical. No con la secuencia de un metrónomo.

Además, agregó que no se debería emplear ninguna palabra superficial, ningún adjetivo que no revelara algo. No se debían emplear expresiones como “brumosas tierras de paz”; porque embotan la imagen al mezclar una abstracción con lo concreto. “No hay mejor símbolo que el objeto natural. Se debe huir de la abstracción. La mente se debe llenar con las mejores cadencias que se pueda descubrir, de preferencia en lengua extranjera. No seas «mira-mira», deja eso para los escritores de lindos ensayitos filosóficos. No seas descriptivo; recuerda que el pintor puede describir un paisaje mucho mejor que tú y que tiene que saber bastante más sobre él”.

LA IMAGEN

Finalmente, para aclarar el concepto de imagen, vamos a seguir a Higginson (1989; 116), quien asegura que Descartes ha debido decir “Percibo, luego existo!” porque nuestra primera vía de experimentación es a través de los sentidos. Las experiencias originan emociones, y el lenguaje captura esta conexión muy bien, pues cuando hablamos de nuestros "sentimientos" o decimos que algo "nos conmovió" colocamos sobre nuestros estados mentales interiores palabras que significan literalmente que tenemos una sensación física del mundo exterior. Almacenamos nuestras experiencias en la mente como imágenes mentales. "Imagen" se refiere a las palabras que denominan objetos o acciones de las cuales nos formamos imágenes mentales, o las imágenes mentales mismas. Una imagen es el equivalente lingüístico, o equivalente mental de una sensación física o un conjunto de sensaciones. La escritura lúcida e iluminada brinda al lector imágenes nítidas. Esto resulta en un tipo de experiencia indirecta, en la cual el lector se imagina lo que las palabras del escritor describen, oye su sonido, palpa lo que tocan, etcétera. Si un escritor captura las imágenes de una experiencia que

le produce una emoción, luego el lector —si le entiende y es comprensivo— tendrá una emoción similar cuando experimente las imágenes que el escritor le brinda.

2. UNA FORMA DE TRÁNSITO MÁS...

LA TRADUCCIÓN INDIRECTA ES UNA FORMA DE TRÁNSITO MÁS DE LAS MERCANCÍAS EN LA RUTA DE LA SEDA

Cualquier contacto con el Japón —del tipo que sea, por tierra, por aire, por agua, textos, imágenes, relatos— debe ser a través de una de las vías de la Ruta de la Seda. La distancia que hay entre nuestras culturas es tal, que para remontarla es inevitable un largo viaje de aventura por parajes "exóticos". Sin embargo; este no es un camino para que una sola persona lo recorra de extremo a extremo; generalmente las mercancías se transportaban en caravanas que relevaban a sus integrantes periódicamente, quienes se quedaban en los poblados, y las mercancías seguían. Eso es exactamente lo que ocurre con la traducción indirecta, en su tránsito hacia el español ocurre un relevo. La traducción indirecta una de las tantas formas en que las mercancías transitan por la Ruta de la Seda.

EL TEXTO COMO PRETEXTO.

¿Qué se debe hacer cuando el texto que se quiere traducir no es un "original" sino una traducción a un idioma intermedio? ¿De qué elementos echa mano el traductor para abordar este tipo de textos? ¿Cómo deja de lado los escrúpulos? En el caso del japonés hay un punto a favor: como dice Keene (1980;11) lo intrincado de la lengua japonesa impide —como no sea a un puñado de extranjeros— llegar a esa literatura en su forma original, y la índole, “carente de inspiración”, de muchas traducciones es causa frecuente de que se “enfríe el entusiasmo” de los lectores más animosos; entonces, amerita la exploración de alternativas para superar este obstáculo.

Si como dice Borges (Kristal, 2002) las obras originales no tienen, en principio, ventaja alguna sobre las traducciones, desde la perspectiva de los méritos literarios; entonces un “original” mediado —como es el caso de la traducción indirecta— no tiene ninguna diferencia “esencial” frente a lo que se ha

considerado una forma “más pura” de traducción como es la directa. En últimas, lo que propongo es tomar los textos mediados como pretexto; no interesa si el texto es un original o la traducción de un original, o el juego de varios textos. Siempre se puede llegar a un poema partiendo de otro poema. ¿Sería de importancia saber cómo se llegó a ese poema?. De todos modos, un texto "intraducible" permanece "traducible" porque siempre es "posible rehacer la obra, tomar el texto como pretexto". Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al 11; ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges 1975, 71).

Además lo que en verdad importa —porque hasta el original se puede mejorar— es que la poesía siempre se puede traducir si el traductor renuncia a la precisión científica o filológica, o al escrúpulo del texto mediador. La decisión de traducir un texto, en este caso mediado por traducciones a un tercer idioma, no depende de consideraciones teóricas sino prácticas. La pregunta en este caso es si con los elementos reunidos se puede rehacer el texto de tal manera que produzca un efecto literario agradable.

Si un traductor no debe ser fiel a un texto imperfecto, sino a una obra perfectible; entonces ¿por qué un texto que ya ha sido mediado va a constituirse en una excepción?. El escrúpulo frente a la traducción indirecta se basa en la reverencia frente al texto “original”, que no es otra cosa que la reverencia al texto definitivo; pero si como Borges, consideramos que no hay texto definitivo; entonces, el escrúpulo cesa.

ADEMÁS, TODO LO ESENCIAL YA FUE ESCRITO...

No se escribe, se reescribe. La memoria produce las frases; pero el que ha leído y escuchado, se repite, plagia; como admite Borges. Somos los herederos de millones de escribas que ya han puesto por escrito todo lo esencial mucho antes que nosotros. Somos los copistas, y todas las historias que inventamos ya han sido inventadas. Ya no hay ideas originales; entonces, el creador de una obra

literaria es inevitablemente un recreador o un editor que cambia el énfasis o recombina los elementos de otras obras.

Es más importante el tema que se transforma, que se moldea y remolda hasta ganar vida propia, hasta convertirse en variaciones del mismo tema. ¿Por qué detenerse a pensar en escrúpulos porque una obra se transforma cuando se emplea un tercer idioma para traducirla? De todos modos, por medio de este mecanismo se pueden revelar las posibilidades latentes en el original, aunque dichas posibilidades lo cambien. Las diferencias entre una traducción y su original no necesariamente son traiciones. Un traductor reescribe una secuencia de palabras con una secuencia diferente de palabras. Un texto traducido es un texto cargado con posibilidades y potencialidades, aciertos y yerros; y siempre es una variación que vale la pena intentar. Un buen traductor podría elegir tratar el original como un buen escritor trata el borrador de un trabajo en marcha.

ALGUNOS CASOS DE TRADUCCIÓN INDIRECTA (TOURY, 1995; PERDU, 2005)

La traducción indirecta se da, y con mayor frecuencia de lo que se sospecha; y no debería considerarse como alguna clase de enfermedad que se debe evitar; como ha sido la actitud dominante. Tal afirmación sólo refleja una proyección falaz de una norma actualmente prevaleciente, que le atribuye el más alto valor al original, colocándola en el plano de las premisas teóricas. ¿Qué idioma, tipos de textos o períodos está permitido, prohibido, tolerado o preferido traducir de este modo? ¿Cuáles son los idiomas aceptados como intermediarios? ¿Hay alguna obligación de señalar cuando una obra se ha traducido habiendo sido mediada? ¿Si es mencionado, se debe mencionar el idioma que ha servido de mediador? (Toury, 1995; 129)

Hay culturas en las que se ha practicado con regularidad, como es el caso de la literatura hebrea durante los últimos 200 años. La traducción indirecta fue estimada principalmente como una técnica conveniente para introducir ciertos textos en esa cultura que tan desesperadamente los necesitaba. Bajo tales circunstancias, la tolerancia por la traducción indirecta parece casi obvia. Después de todo, la aplicación de este procedimiento de traducción con el objeto de producir un texto en hebreo, hace que consideremos que un texto mediado es

tan bueno como cualquier otro. Consecuentemente, lo que es nominalmente una traducción indirecta, fue funcionalmente —es decir, en términos de la estructura de la cultura destino y la posición potencial de ese texto dentro de ella— equivalente a la traducción directa. (Toury, 1995 ; 133)

La Biblia es otro caso típico de aceptación de la traducción indirecta. Dirán los detractores, que eso fue en otras épocas, que ahora hay tal abundancia de traductores bien calificados para prácticamente la totalidad de las lenguas, que no hay necesidad de la intermediación. Es importante, entonces, referir un caso reciente: la traducción española del libro sagrado de los *baha'is*, el *Kitáb-i-Aqdas*, que defiende Perdu (2005) en su disertación doctoral; la cual apoya la coherencia del método de traducir literatura sagrada a través del inglés empleando el original como referencia. En este trabajo hay una pormenorizada lista de los criterios seguidos por el panel de traductores de la versión española y un conjunto de conclusiones sobre teoría y práctica de la traducción relacionados con la teoría de la pragmática.

Aunque un gran número de traducciones de literatura en circulación hoy día son parcialmente o completamente el resultado de la traducción indirecta, esto generalmente no se admite explícitamente en la publicación. El resultado da la impresión que todo el esfuerzo de traducción (incluyendo la documentación) es original. Pardu discute en favor de la traducción indirecta para algunos casos específicos, sin pretender argumentar que esta práctica siempre debería ser bien vista. Ante todo, desde el punto de vista de la simplicidad y la economía. La publicación española de *El Kitáb-i-Aqdas* no es una simple traducción de una traducción. Obedece a una estrategia tanto para el ahorro de costos como para el mantenimiento de la uniformidad, y en todo momento fue constatada contra el original en persa o árabe por un grupo de expertos que sirvieron como asesores.

LA POESÍA CHINA FUE "INVENTADA" POR POUND A TRAVÉS DEL JAPONÉS (HUANG, 2002)
La influencia de Pound y lo imaginistas fue crucial sobre la poesía estadounidense y mundial. Sus traducciones, basadas en textos de Fenollosa, tienen un componente muy importante de mediación japonesa. En el estudio de poesía china, las interpretaciones japonesas han sido aceptado por Occidente

como el estándar y a veces como las mejores; sin embargo la metodología adoptadas por los estudiosos japoneses de poesía china a menudo han producido lo que para Huang (2000) es una versión desnaturalizada del chino que favorece la imagen de los símbolos en lugar de la fonética. Un ejemplo de tal metodología es el *wakun*, el método japonés de leer chino que fue popular por muchos siglos. Pound no sólo transplantó "la transliteración" de Fenollosa sino que también reconstruyó la textualidad, intensificando el "detalle luminoso", logrando inventar una poesía china que representó el apogeo del Imagismo en 1915.

3. LA DISTANCIA ENTRE LAS CULTURAS

Siempre entre las culturas hay diferencias, de mayor o menor grado. Un inventario de las diferencias culturales entre Oriente y Occidente está por fuera de los propósitos de este trabajo —en el supuesto de que realizar este tipo de inventario fuera posible—; lo que interesa en los dos apartes que siguen es simplemente resaltar algunos puntos que han sido de interés y que han influenciado el proceso traductivo de *Sarada kinenbi*.

EL ABISMO DE LAS LENGUAS

El japonés escrito es una mezcla de caracteres chinos (importados hace 1,500 años) a los que se denomina *kanji* y un sistema doble de escritura para transcripción fonética derivado del *kanji* al que se denomina *kana* (compuesto por dos silabarios: el *hiragana* y el *katakana*). El *kanji* se emplea para aquella parte de la escritura que tiene significado (los ideogramas propiamente dichos); mientras que el *hiragana* se emplea para las partes que indican las funciones de las palabras (partículas, terminaciones verbales, etc). El otro tipo de escritura, *katakana*, se emplea para resaltar las palabras (algo así como las cursivas) y es muy común que se utilice para representar las palabras de origen occidental. Este último conjunto de silabarios, como es un sistema de transcripción fonética, permite escribir cualquier texto japonés. Una cuarta forma de escritura consiste en la "latinización" del japonés, o escribir los textos japoneses con las letras de nuestro vocabulario: *kono kyoku kaigan...*

El japonés es una lengua de frases interminables, a veces literalmente interminables, y en ese caso se dejan incompletas al vigésimo o cuadragésimo giro, como si a sus autores no les interesara llegar jamás al término de su tarea. Las frases japonesas son propensas a ir dejando tras de sí una cola de tenue humo, con su cabal sentido teñido por la duda, al terminarlas con partículas tales como "quizá" o "¿no será así?" (Keene, 1980; 13).

El idioma japonés tiene mucha más ambigüedad intrínseca y más indeterminación que los idiomas indoeuropeos. Muchas veces es casi imposible expresar en la traducción esos ligeros cambios de matiz que pueden hacer que una lengua occidental parezca tosca y pesada. El japonés tiene tal abundancia de palabras para designar los diferentes tipos de viento, que con ellas hubo bastante para denominar a toda una clase de cazatorpederos utilizados en la pasada guerra. Además abunda en homónimos, por ejemplo: con la palabra *hanami*, que podríamos traducir por "mirar una flor", un poeta puede sugerir gentíos con vestidos de colores alegres que están disfrutando de la contemplación de las flores del cerezo. Por supuesto que esa idea la podemos expresar en otro idioma con media docena de palabras, pero el efecto poético se pierde (Keene, 1980).

El adjetivo actúa en cierto modo mucho más como si fuera un verbo y frecuentemente reemplaza las funciones del verbo en el sentido en que es realmente una fusión de adjetivo y cópula. De hecho, el adjetivo se conjuga. En japonés no hay artículos. El elemento más importante en la frase es el verbo, el cual normalmente aparece al final, y carece de persona y número. El tiempo verbal está usualmente sobreentendido más que expresado. Las terminaciones verbales tienden a definir la naturaleza de la acción del verbo en lugar del tiempo en que ocurrió. Los sustantivos, los verbos, y las partículas se omiten frecuentemente, especialmente en el habla. El sentido de eternidad y universalidad se realza con más fuerza por la omisión frecuente del sujeto del verbo (Raffel, 1988;7).

Los japoneses tienden a observar y describir los acontecimientos como si ocurrieran por ellos mismos. El idioma, que está equipado con un patrón de frases que identifica la fuente de tal actividad intransitiva, está sesgado hacia las descripciones intransitivas. El pasivo describe la reacción del orador para la fuente. La influencia puede ser positiva o negativa, aunque es con más frecuencia negativa. Las formas pasivas en japonés sugieren un sentido de inevitabilidad, una falta de control, una incapacidad para impedir que algo ocurra o para provocar algo.

FOLCLORISMO EXÓTICO

No se debe ser tan ingenuo o ciego para idealizar la cultura japonesa y llenarla de lugares comunes; pero al tiempo, siempre hay que tener presente que su cultura milenaria debe tener muchos aspectos de gran interés. Advierte Keene (1995) al visitante occidental del Japón contemporáneo que si espera encontrar belleza exquisita dondequiera que vaya es muy probable que se desilusione y hasta se conmocione al tener los primeros contactos con la cultura japonesa de estos días. Encontrará establecimientos como *Kentucky Fried Chicken* y comidas rápidas, la fealdad de las vallas publicitarias y las miradas distraídas en las caras de las personas apresuradas que van al trabajo. Sin embargo; el pasado sobrevive en las preferencias estéticas que a menudo encuentran asombrosas expresiones: una caja de *sushi*, una exhibición de *zori* laqueado o las ramas de arce artificial a lo largo de una calle comercial. El hombre que lleva con orgullo ropas occidentales confeccionadas con elegancia se deleitará sentándose al estilo japonés, arruinando el planchado, en un restaurante dónde venden comida tradicional con la pompa tradicional. A pesar del embate de la modernidad occidental, el pasado de la estética japonesa no ha muerto. Se encuentra en la profusión magnífica de objetos de arte que se producen cada año. Hay unos fundamentos que no se pierden, aún en esta época de cambio incesante.

Reckert, (2001; 11) también nos advierte que se debe repudiar el dejo de falso de exotismo que se ha acumulado en torno de algunos motivos consagrados de la poesía y el arte del Japón, tales como la luna llena, las neblinas, los crisantemos o la ubicua flor del cerezo; o la proliferación de las llamadas «artes marciales», de la acupuntura para aficionados, del Zen instantáneo y del Yí Jing como juego de

salón. No se puede pretender llegar a una cultura así de fácil, pero es importante que nos adviertan para no quedar en ninguna filiación de folclorismo exótico. Celebro el siguiente poema del poeta japonés Takamura Kotaro —la traducción es de Reckert (2001)— quien rechaza la moda de lo exótico con tanta displicencia como cualquier poeta occidental.

Versos lúdicos para el tipo de poeta occidental que se divierte con el Oriente

[...] Cuando te canses del Partenón y de Notre Dame,
puedes divertirte con linternas, "Fujiyama",
Hiroshige, Harunobu, Basho, Buson [...] sin olvidar el célebre "papel en blanco".
Escoge *tanka* o *haikai*;
lo que quieras [...].
Pero no cuentes conmigo para ser *chic* en tu compañía [...] Si quieres tratar de ponerme en la Vía de la Iluminación Instantánea, perdóname, por favor [...] Francamente,
ese tu *Ja-pon, Ja-pon, Ja-pon, Ja-pon, Ja-pon*
no es más que una gran lata.

La lengua japonesa es aficionada a la onomatopeya, y para un oído japonés, *Japon* —a la francesa— recuerda el chapotear de la rana que salta al charco en el haiku más famoso de Basho (Reckert, 2001).

PEQUEÑOS DETALLES

Este, por ejemplo, relatado por Raffel (1988) dice que el profesor Donald Keene le informó que algunos términos de expresión de cariño en japonés —como se los diría un hombre a una mujer— involucran imágenes del cieno del mar, babosas, y cosas por el estilo, todos repelentes para nosotros; sin embargo con una connotación hasta afrodisíaca en Japón.

ARTES QUE APRECIAN EL VACÍO

La cosa más notable acerca la pintura china y japonesa de pincel, cuando se aprecia por primera vez, es la cantidad tan grande de "espacio vacío" (Parkes, 1995; 90). En cuanto a la estética, la escuela de Kyoto puso en tierra las artes en un espacio privilegiado de "vacío," o "la nada," que fue comprendido para proveer al hombre de un complemento a la facultad limitada de la razón para captar una

realidad complicada, para la cual la lógica a solas apenas podría hacer justicia. Este espacio vacío de la nada (*mu*) fue visto por Nishida y sus seguidores como un tipo de base metafísica que se supone debe explicar la especificidad de la cultura Oriental y, consecuentemente, sus diferencias con el pensamiento Occidental. Nishida sostuvo que mientras Occidente dependió de un aparato "fuertemente" metafísico que se basó en la presencia del "ser" (*yu*), Japón, como China, arraigó la explicación de la realidad en la noción sin forma menos fuerte pero de otra manera efectiva de la nada (*mu*) (Marra, 1999; 172)

TENDENCIA A LA CONDENSACIÓN

Para captar y retener la realidad, el artista occidental se siente a menudo tentado a recurrir a guiños y codazos: a decir lo obvio e insistir en lo que bastaría solo decir. La cultura oriental, en cambio, prefiere condensar y profundizar. Sus criterios son cualitativos: los vicios estéticos a que es propensa son el preciosismo y el estéril conservatismo académico; y sus virtudes, tanto morales como estéticas son la paciencia y la concentración. La pertinencia de tales virtudes para la micropoética difícilmente podría ser mejor expresada que en las palabras de Chomei, autor y teórico de tankas del siglo XII: "Sólo cuando muchos significados son comprimidos en una sola palabra, cuando los sentimientos más profundos se agotan sin ser expresados, y 'las palabras son demasiado pocas', cobrará un poema el poder de mover Cielo y Tierra en los estrechos confines de treinta y una sílabas, y ablandar los corazones de dioses y demonios" (Reckert, 2001; 103).

Una forma poética radicalmente condensada y concentrada impone, o al menos favorece, cierto número de procedimientos estilísticos y retóricos como la alusión, la paradoja, la elipsis, la ambigüedad, la forma aforística, la preferencia del símbolo a la metáfora o el símil, etc.; tales procedimientos, y la condensación misma que permiten o facilitan, corresponden a formas de pensamiento, sentimiento y expresión históricamente asociados con Oriente, y constituyen en conjunto un lenguaje poético que, como cualquier otro lenguaje, no sólo refleja sino que condiciona y plasma el pensamiento. De esto se sigue que ese lenguaje, al ser utilizado en Occidente, traduce naturalmente hábitos de pensar y sentir, si no idénticos, a lo menos análogos a sus congéneres orientales (Reckert, 2001).

LO QUE CUENTA ES LA FORMA (PARKES, 1995)

El Shinto, que fue la religión nativa de Japón —palabra que en japonés quiere decir literalmente "rumbo de los espíritus divinos"— es una religión de naturaleza animista, según la cual el cosmos entero "tiene alma" y está animado por espíritus, y en muchos aspectos es parecida a la religión de la antigua Grecia. Sus dos componentes principales son el culto de la naturaleza, en la cual el sol, las montañas, los árboles, las cascadas, las rocas, y ciertas clases de animales son adorados como divinos, y hay un culto del antepasado en el cual se reverencian sus espíritus, a veces como si fueran divinidades.

Un santuario shinto, el más antiguo del país, es también el más nuevo: para evitar la impureza que viene con la descomposición del envejecimiento, el santuario es destruido y construido cada veinte años. Mientras que en Occidente la edad de un edificio depende de qué tan viejo sean los materiales de los cuales está hecho, en Japón, lo que cuenta es la forma. La naturaleza efímera de la existencia, de la cual los japoneses parecen poseer una conciencia especialmente aguda, es representada por la perpetua destrucción y reconstrucción de la más sagrada estructura de la religión nacional. (Parkes, 1995; 83)

Si la existencia es un proceso continuo de "surgir y pasar" entonces, la idea de que hay entes perdurables, siempre idénticos, incluyendo los egos humanos, se puede demostrar que es una ilusión, un artilugio diseñado para camuflar por completo la naturaleza evanescente de la existencia (Parkes, 1995; 84). La filosofía japonesa tiende a concentrarse en relaciones y cosas concretas dentro del mundo, en vez de abstracciones más allá de él.

En el pensamiento asiático oriental, el cuerpo ha sido un foco constante de reflexión filosófica, bien sea en virtud del énfasis en la actuación ritual en las enseñanzas de Confucio, el desarrollo de la respiración y las técnicas de concentración o las habilidades físicas del Taoísmo, o la práctica de meditación sentado, caminando; o cualquier otra actividad física en el Budismo Zen como el tiro de arco, la esgrima, la ceremonia del té, el teatro *Noh*, la pintura y la caligrafía.

LA MODERNIZACIÓN (PARKES, 1995)

Realmente no hay en Occidente un equivalente para el traumatismo causado por la modernización del Japón. Un país con una tradición de dos mil años se aísla del resto de mundo por un período de una docena de generaciones, y luego lo fuerzan repentinamente a que adopte un conjunto de valores totalmente extranjeros: proceso que en gran medida exige un rompimiento radical con las tradiciones autóctonas. La situación fue exacerbada porque la importación de ideas occidentales fue efectuada sin ningún tipo de cuestionamiento, así es que pasó inadvertido que muchos de los sistemas de pensamiento que fueron traídos, comenzaban a colapsar en los sitios de origen.

También se ha generado una cierta tensión entre una plenitud exterior y un vacío interior. Nietzsche hizo una observación sobre la eficacia del trabajo duro y prolongado al que consideraba como una forma de tapar los precipicios del nihilismo, y es difícil de resistir la impresión de que la frenética e industriosa vida japonesa contemporánea sirva para encubrir uno vacío abismal en su corazón.

4. ALGUNOS ASPECTOS DE LA LITERATURA JAPONESA

UNA TRADICIÓN LITERARIA MOLDEADA POR EL ALMA FEMENINA (KEENE, 1995)

Una de las características de la literatura japonesa que más sorprenden es —si se compara con las literaturas occidentales— que haya tantas obras maestras escritas por mujeres. Esta participación femenina ha estado sujeta a altibajos: tuvo su auge entre el siglo VII y el XII; sin embargo, lo que se escribió en esa época se considera aún hoy lo mejor de la producción literaria japonesa, y las obras principales fueron escritas por mujeres. En aquella época el idioma chino prevalecía en la corte japonesa, se esperaba que los hombres lo hablaran; sin embargo, no de las mujeres. Quienes se dedicaron a preservar y a escribir poesía en japonés, usualmente en la forma de la tanka.

Los escritos de ese grupo de mujeres moldeó la forma de la literatura japonesa en los siglos venideros. Produjo obras que aún hoy se leen con interés, en contraste con las obras escritas por los hombres en aquella época —historias de naturaleza

moralista o didáctica— que ya no se leen. La melancolía de una tarde lluviosa, la preciosidad de la belleza que pronto se desvanece, las alusiones no habladas de un comentario informal, y demás características de la sensibilidad femenina en el período Heian, se convirtieron en herencia para el pueblo japonés. En todas las literaturas la diferencia entre la expresión masculina y femenina es obvia. Lo que es particularmente importante para la literatura japonesa es que la sensibilidad femenina dominó la poesía de esa época y colocó el tono para las posteriores composiciones tanto de hombres como de mujeres. Esto es verdaderamente singular e importante de tener en cuenta, sobretodo si se va a traducir la obra de una escritora japonesa.

EL ESCRITOR JAPONÉS MIRA HACIA DENTRO (RIMER, 1995)

Algunas obras de literatura ponen el énfasis en el mundo interior, psicológico y espiritual de los personajes representados. Otras se mueven hacia fuera, al poner el énfasis en la crónica de los acontecimientos externos con los cuales los personajes se involucran. El cambio del exterior hacia el interior ha sido, en líneas generales, un desarrollo medianamente reciente en las tradiciones de la prosa de ficción en Occidente. La tradición japonesa, sin embargo, parece haber comenzado a la inversa. Las primeras obras que se propusieron contar una historia le dieron un lugar de honor a las respuestas y sentimientos interiores de sus personajes o narradores respectivos. Tal combinación de acontecimientos narrados y la respuesta interior le dan a estas obras un extraordinario efecto moderno; los trasfondos exóticos y las emociones expresadas hacen que estos textos antiguos sean accesibles aún ahora.

Con semejante y formidable modelo, la narrativa japonesa continuó privilegiando los sentimientos interiores sobre los acontecimientos externos. A medida que Japón se incorporó al mundo moderno, las modernas preocupaciones sociales y políticas comenzaron a interesar a muchos escritores; entonces, la polaridad comenzó a cambiar rápidamente de posición hacia la crónica exterior. No obstante, se continúa haciendo énfasis en los sentimientos interiores de los personajes centrales. La fuerza del empuje interior en narrativa —una constante a través de los siglos— sigue conservando un lugar central en la tradición japonesa.

MEJOR SUGERIR QUE EXPLICAR (RIMER, 1995)

Aunque los japoneses comparten con otros pueblos el apego por las flores en plena flor; su amor por los brotes apenas abiertos y las flores caídas, los distingue. Parecen ser conscientes de que la luna llena —o la floración plena de un árbol—, por muy preciosa que sea, bloquea las posibilidades de la imaginación. Los comienzos sugieren lo que va a llegar, los finales sugieren lo que ha sido, así la imaginación gana un espacio para expandirse más allá de los hechos literales hasta los límites de las aptitudes del lector de un poema, del espectador en una obra de teatro *Noh* o del conocedor de la pintura monocroma. Los innumerables poemas de amor conservados en antologías de poesía japonesa casi nunca expresan la alegría de encontrarse con el bien amado; más bien hablan del anhelo del poeta por el encuentro, o la tristeza —más comúnmente, de ella— de darse cuenta de que la relación se terminó y no habrá un nuevo encuentro.

Un rasgo evidente de la poesía japonesa, sumamente alabado por los críticos, es su poder de sugestión. Un poema realmente bueno lo tiene que completar el lector. Por esa razón, muchos poemas japoneses nos parecen exageradamente pasivos, pues el escritor no especifica la verdad aprendida por una experiencia, ni siquiera la forma en qué lo afectó (Keene, 1980 42); si lo dice, su poema se malogra. Lo que con más frecuencia buscan los poetas japoneses es crear con unas cuantas palabras, por lo regular con unas cuantas imágenes muy precisas, el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tienen que sugerir todo un mundo. A ese rasgo de la sugestión se debe en parte el que la poesía japonesa no se pueda comunicar adecuadamente en ningún idioma occidental. (Reckert, 2001)

El tratar de representar grandes entidades por medio de pequeños detalles dio por resultado un realismo y una concreción de las imágenes que contrastan singularmente con la nebulosa ambigüedad del efecto total. Se comprenderá que el sugerir todo un mundo por medio de una imagen penetrante ha de estar necesariamente restringido a las formas estróficas breves, y de hecho en tales

formas de expresión es en lo que se han distinguido generalmente los japoneses (Keene, 1980).

EL EMPLEO DE LA METÁFORA

Los escritores japoneses usan la metáfora de un modo que es “novedoso” para nosotros los occidentales. Estamos acostumbrados a indicar las metáforas y símiles con las palabras “como” y “tan”. Los japoneses son mucho más sutiles. Por medio de la yuxtaposición (colocando dos imágenes, una al lado de la otra) el lector tiene que formar la ecuación, la comparación o la asociación en su mente. Esto suena demasiado simple, pero cuando la relación entre dos imágenes concretas no se hace explícita, uno obliga al lector a formar un cuadro o imagen en su mente y se le permite buscar por sí mismo la información significativa. Todos sabemos que aprendemos mejor cuando tenemos que resolver algo por nosotros mismos en vez de que nos digan los hechos que debemos aprender de memoria. Esto mismo surte efecto en la poesía. Cuando al lector se le brindan imágenes —y tienen que ser imágenes concretas, no las abstracciones en las que la mayor parte de la poesía occidental depende— estas imágenes en la mente suscitan emociones en un plano no intelectual del lector. (Reichhold, 2004).

EL GUSTO POR LA IRREGULARIDAD (RIMER, 1995)

Para el gusto japonés, la uniformidad es indeseable. Dejar las cosas incompletas las hace interesantes, y le da uno el sentimiento de que hay espacio suficiente para el crecimiento. Aunque sea la construcción del Palacio Imperial, siempre dejan un lugar sin terminar. Los japoneses se han inclinado no sólo a lo incompleto sino a otra variedad de irregularidad, la asimetría; tienen fuerte aversión por la simetría, a la que consideran poco sutil y embarazosamente obvia. La inexistencia de la rima en la poesía japonesa puede deberse a esta actitud (Keen, 1980; 21).

La escritura japonesa que no está específicamente bajo influencia china evita el paralelismo, y las formas estándar de verso tienen cantidades irregulares de líneas: cinco para la tanka, tres para el haiku. Esto está en contraste marcado con los cuartetos, que son formas poéticas típicas no sólo en China sino en la mayor parte del mundo. Un ideograma simétrico se considera "muerto". La

escritura más admirada por el japonés tiende a ser asimétrica, y la perfección de la tipografía de los libros es admirada sólo con condescendencia. Los jardines japoneses famosos insisten en la irregularidad con una determinación equiparable a la que los jardines europeos clásicos insisten en la simetría.

EL APRECIO POR LA FUGACIDAD

En Occidente, se busca más la permanencia que la fugacidad, y esto ha inducido a los hombres a construir monumentos de mármol inmortal. La comprensión de que aun tales monumentos se derrumban —prueba de lo implacable de las devastaciones del tiempo— ha inducido a los hombres desde la edad de los griegos a reflexionar sobre la incertidumbre de mundo. Por regla general, construimos para lo permanente, el japonés para lo transitorio; no sólo no se han contentado con la transitoriedad, sino que la han buscado con ansia. Los japoneses fueron quizá los primeros en descubrir el placer especial de lo fugaz como un elemento necesario de belleza. Lo más precioso de la vida es su incertidumbre. La debilidad de la existencia humana, un tema común en la literatura de mundo, probablemente no ha sido reconocida en ninguna otra parte como una condición necesaria de la belleza como en el Japón . El amor especial que los japoneses tienen por la flor del cerezo está seguramente también vinculado con el aprecio por la fugacidad. Los japoneses que viajaron a Europa a principios de este siglo, les sorprendió la insensibilidad de los europeos por la belleza de los cambios que ocurren en la naturaleza (Keene, 1995).

LA "PALABRA EJE" O LOS JUEGOS DE PALABRAS (KEENE, 1980)

La función de la "palabra eje" consiste en ligar dos ideas diferentes mediante un giro o desviación de su significado propio. La "palabra eje" japonesa muestra un rasgo característico de esa lengua: la compresión de muchas ideas en un espacio reducido, por medio, generalmente, de juegos de palabras que producen una dilatación de los armónicos de las palabras. El gran número de homófonos en japonés proporciona un campo de extensión quizás único para el juego de palabras. Los juegos de palabras se usaron a veces buscando efectos cómicos, al igual que en otros idiomas, pero también se cultivaron los juegos de palabras trágicos, y aún les fue posible a los poetas mantener sin complicación y durante todo un poema dos series simultáneas de ideas diferentes, como en este ejemplo:

*Kie wabinu, utsurou hito no, aki no iro ni,
mi wo kogarashi no, mori no shita tsuyu.*

(Shin Kokinshu, 1250, d.c.)

Se pueden dar dos traducciones, casi del todo diferentes, de esos versos. La primera, la interpretación más personal, podría ser: "Anhelo tristemente la muerte. Mi corazón se aflige de ver cuán cansado está de mí el inconstante; soy débil como el rocío del bosque." O, si se usan otros significados para los mismos sonidos. "¡Mirad cómo se derrite ese rocío en el bosque barrido por el viento, en el que están cambiando los colores del otoño!" Ninguna de esas dos traducciones es una versión cabal, porque en la mente y en las palabras del poeta hay una constante oscilación entre las dos series de ideas. El autor se propuso que ambos sentidos se entendieran al mismo tiempo, como si hubiera trazado dos círculos concéntricos, cada uno de ellos completo pero indisolublemente vinculado al otro (Keene, 1980; 17).

LOS TOPÓNIMOS

Los topónimos y sus significados fascinaron de especial manera a los japoneses. Toda una especie de la literatura primitiva consiste en su mayor parte en etimologías populares de los toponímicos. La mayoría de las piezas de teatrales tienen un viaje, durante el cual el significado y las asociaciones de los nombres de los lugares recorridos están utilizados como instrumentos que comunican las emociones de los viajeros, ya sea en su camino hacia la muerte, ya hacia una unión dichosa. En japonés los topónimos mismos, por ejemplo, son tan concretos que producen imágenes de un poder sugestivo natural desconocido en Occidente, donde casi no se sabe encontrarles utilidad más allá de alusiones ostensivamente librescas. Por ejemplo; *kogarashi*, que significa lo mismo "el viento otoñal" que "anhelar vivamente", es el nombre de un bosque famoso, y puede ser que en ese nombre haya tenido su génesis en algún poema, a medida que el poeta fue captando las sucesivas ondas de imágenes que sus diferentes significados evocaban (Keene, 1980; 18).

2. LA TRADUCCIÓN DE LA TANKA

A. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

*¿Entonces, quién querrá que las gentes del mundo desistan de la traducción,
por el simple hecho de que básicamente es imposible?*
Thomas Mann

EL MALESTAR Y EL LASTRE DE LA TRADUCCIÓN

Tenemos que cargar para siempre con el malestar y el lastre de la traducción, con el peso de cada preferencia, con la fricción que se opone al vuelo de las palabras; sin embargo, traduciendo abrimos el horizonte del idioma y multiplicamos las experiencias factibles, a pesar de que nos consumimos en la propia y esencial intraducibilidad. Esta tensión activa los mecanismos del idioma, que se ponen en movimiento; nada los sacude más que lo que han dado en llamar traducción y poesía (Schmidt, 1989). Así pues, emprender la traducción de poesía no es una actividad tan derivada como podría parecer a primera vista.

Cuando se traduce, la pretendida unidad del mundo sufre un golpe. El asombro, la cólera, el horror o la divertida perplejidad que sentimos ante los sonidos de una lengua extraña, no tarda en transformarse en una duda sobre la que hablamos. El lenguaje pierde su supuesta universalidad y se revela como una pluralidad de lenguas, todas ellas extrañas e ininteligibles las unas para las otras (Paz, 1971; 7). Al traducir corremos los riesgos de cualquiera que se aventura en lo desconocido.

Hay muchas formas de abordar la traducción de poesía. Quisiera comenzar por formular una serie de preguntas —entre tantas que se pueden plantear— que fueron propuestas por Dun (2004), traductor al chino de poesía occidental; y por Felstiner (1980), traductor de *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda al inglés. He combinado las preguntas de estos dos autores, porque me parece interesante mezclar los interrogantes de ambos extremos de la Ruta de la Seda; el resultado

son diez preguntas que van a guiar el ensayo. No vamos a pretender responderlas; este texto no pretende ni cubrir ni agotar el tema; en cambio, van a servir de base para la elaboración de varios ciclos de hallazgos y sugerencias con el fin de ir construyendo un mosaico de imágenes alrededor del tema central.

1. ¿Qué es poesía? ¿Qué es un poema?
2. ¿Es posible la traducción de poesía?
3. ¿Deben existir "reglas" para la traducción de poesía?
4. ¿Qué "ventaja" tiene la traducción de poesía? O en otras palabras, ¿por qué se traduce poesía, a pesar de todo?
5. ¿Existen diferencias entre traducción y creación? ¿Cómo se asemeja la traducción a la composición de un original?
6. ¿Qué hacer con la música del poema? ¿Se puede comunicar el verso en verso?
7. ¿Por qué este poema?
8. ¿Qué han hecho otros traductores?
9. ¿Cómo y a dónde es arrastrado el traductor por el poema?
10. ¿Cómo influyen los orígenes (y alrededores) del poema sobre su traducción?

A VECES HAY ALGO TRAS LAS PALABRAS QUE SE LLAMA POESÍA

“Aquella parte de tu poesía que golpea el *ojo* de la imaginación del lector no perderá nada por la traducción a una lengua extranjera; lo que apela al oído sólo es accesible en el original”
Ezra Pound (1979)

Cómo no comenzar a plantearse los problemas de la traducción de poesía sin formular la pregunta eterna: ¿qué es la poesía? Y cómo no dar la respuesta de siempre: no hay respuesta. Se puede buscar al poeta, hurgar en su obra, perseguir los estilos, leer cien mil poemas. Hasta se puede llegar a esclarecer el sentido general de una tendencia, el porqué y el cómo de un poema; pero no se puede decir qué es la poesía (Paz, 1971; 16); nadie puede decir qué es la poesía, aunque lo sepa. En Oriente comparten la inquietud; Fangwu (2004) dice que al discutir la traducibilidad de la poesía, apenas se puede evitar la pregunta: ¿Qué es un poema?" Y coincide en que es difícil dar una respuesta completa en pocas

palabras; y nos invita a que en lugar de definir un poema superficialmente, digamos simplemente que "un poema es un poema". Esto parece sin sentido y ridículo, pero no lo es. Para no perdernos en digresiones, mejor repitamos "un poema es un poema".

En su libro de ensayos *El Arco y la lira*, Octavio Paz (1998; 24-25) incursiona en el campo de la poética para tratar de responder esta pregunta. Al inicio dedica una página entera a definir la indefinible poesía, lo hace por medio de un discurso que más parece un poema, un intento por llegar a la poesía a través de la poesía misma. He seleccionado los apartes del texto que parecen más relevantes e inquietantes desde la perspectiva de la traducción de poesía, para ilustrar lo laberíntico y difuso del tema:

La poesía revela este mundo; crea otro. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Hija del azar; fruto del cálculo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Locura, éxtasis, logos. Visión, música, símbolo. [...] metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. [...] el poema es una careta que oculta el vacío. La unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. [...] la lectura de un sólo poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía. Pero la experiencia del poema —su recreación a través de la lectura o la recitación [¡La traducción!]— también ostenta una desconcertante pluralidad y heterogeneidad. [...] Ahora bien, el poema no es sino eso: posibilidad,...

Aquí surge el primer escollo: si no hay modo de concretar la poesía, mucho menos su traducción. Por eso muchos proponen que los poetas deben ser traducidos únicamente por poetas, y punto.

Jaime Jaramillo Escobar (205; 214) brinda elementos adicionales a este punto de partida cuando dice que la peor traducción que se puede hacer de un poema es su traducción literal, la cual resulta un bagazo insulso, sin ningún nexo poético con el original, *dado que la poesía no está en las palabras, sino que se asoma y hace guiños por detrás de ellas*. ¡No está en las palabras! Si es así, la poesía es un fenómeno extra lingüístico; para traducirla habría que buscar las claves más allá del texto. La poesía no tiene porque manifestarse, única y exclusivamente, a través del verso. Puede haber poesía sin versos, como lo pone de manifiesto la existencia de la llamada prosa poética o el poema en prosa. Y también puede

haber versos toscos, ramplones, desangelados, carentes por completo de cualquier clase de poesía (Torre 2000).

¿Cómo así que hay que traducir algo que está detrás de las palabras? Pero el traductor trabaja con palabras, entonces ¿con qué elementos va a trabajar un artefacto llamado poema, si lo que le interesa no está allí? ¿No estaremos entrando en terrenos de lo que Walter Benjamín (1971), llamaba el "lenguaje puro", ese gran universal del arte más allá de las lenguas? No hay que olvidar que Benjamín escribió *La tarea del traductor* como introducción a la traducción de los poemas de Baudelaire.

La poesía moderna propende por estructurar versos que conduzcan la percepción del lector en un ritmo que corresponda a la experiencia del poeta en un intento por captar "la cadencia de la percepción" (Higginson, 1989; 111), esto nos lleva a un nivel mucho más profundo; en cierta forma sugiere que la poesía es una forma paralela de lenguaje. Gadamer (1993) lo llama el "tono", que es el verdadero rasgo, lo que define el auténtico poema; Además, lo sostiene; opera el milagro de que el poema se "tenga en pie", el poema: el estribillo del alma. Y para desconcertarnos agrega, que pese su carácter definitivo, un poema no es más que una palabra pensante en el horizonte de lo no dicho, siempre en el horizonte de lo indecible, desafiando lo que el pensamiento nunca es capaz de decir.

El resumen, volviendo a Jaramillo Escobar (2005; 101) el objetivo de los traductores de poesía no debe ser la traducción de versos sino de poesía. Los versos están en el plano lingüístico, mientras que la poesía en el simbólico. Un poema traducido no debería perder su condición de poema; esto es algo que no deberíamos olvidar. Al mismo tiempo, un poema traducido debería permanecer fiel al original.

LA TRADUCCIÓN DE LAS EMOCIONES

Puede ser que eso que está detrás de las palabras haciendo guiños sean las emociones. Un traductor chino (Fangwu, 2004) habla abiertamente del tema. Dice que un poema, en términos generales, tiene tres componentes: el contenido, la emoción y la forma; y agrega que traducir la forma es lo más fácil, que el común

de los traductores le presta mayor atención al contenido, pero olvida lo esencial y más difícil: restituir las emociones del original. Según este autor, la mayoría de los traductores contemporáneos han dejado de traducir por completo las emociones.

Propone entonces, el método integrante de traducción, que consiste en tratar de fundirse con la persona del poeta. Así, la conexión entre el contenido original del poema y su ritmo es retenida mientras las emociones expresadas se trasplantan. La base del método es la recaptura de las emociones del poema original por medio del restablecimiento de la relación entre el contenido y el ritmo tal como se encontraron en el original. El traductor tiene que asir por completo la forma en que las palabras individuales se relacionan con el contenido y el ritmo; entonces, puede ir en busca de palabras en el idioma de destino que lleven el mismo contenido, y conectarlas con el ritmo, del mismo modo en que el poeta ha hecho en el original. Como una traducción expresiva involucra la liberación de emociones por parte del traductor, inevitablemente existen discrepancias entre el texto fuente y el texto destino. Las emociones humanas son mayormente similares; pueden ser expresadas en cualquier idioma. El traductor de poesía tiene que tratar de buscar equivalencias que despierten emociones similares en el lector.

Este concepto coincide con Borges (Kristal, 2002; 4) quien diferencia entre lo que llama “el idioma de las ideas” y “el idioma de las emociones”. Sostiene que en la traducción literaria la traducción de las ideas no presenta dificultades significativas, mientras que las emociones sugeridas por las palabras plantean problemas que son casi infranqueables.

LA PEÑA DEL TRADUCTOR TRAIADOR

El punto de partida para los que se inician en la traducción es un lugar muy transitado: la peña del Traductor Traidor. Los invito a visitarla. Desde allí se divisa el panorama del arte de traducir poesía, y no se ven sino escollos. Casi siempre que alguien habla de traducción, y si es de poesía, con mayor razón, comienza su peregrinaje por allí. O te lleva a la cueva del Texto Imposible. Es otro

de los paseos preferidos. Cuando Borges es el guía, la travesía comienza en otro lado, en los arenales de los Textos que se Bifurcan.

Borges (Kristal, 2002; 3) admitió la idea bastante común de "que un buen poema es siempre intraducible,"(pero) si uno entiende por "traducir" la clonación del original, manteniendo todas sus características y matices. Agrega que también es intraducible, si lo que interesa en poesía es esencialmente el tono, esa cierta forma de articular las frases. Lo que nos está advirtiendo es que si nos ceñimos a la literalidad de la equivalencia ($a=a$); la imposibilidad de la traducción no es en cierto sentido cuestionable. Si cada idioma humano es tan singular (como en efecto lo son) en su estructura, fonética y vocabulario, y si cada idioma contiene características únicas, entonces es imposible completamente traducir cualquier texto de un idioma a otro. Éste no es un juicio acerca de la traducibilidad de la poesía: es un juicio acerca de traducibilidad en general.

Como argumenta Raffel (1988), la celada está en la noción de equivalencia. Los equivalentes lingüísticos exactos por definición no existen. Pero la buena traducción puede y frecuentemente se logra; sobre todo la que más nos interesa, la traducción de poesía. La superstición de la inferioridad de las traducciones —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. (Borges, 1975)

Desde la perspectiva de los clonadores de poemas es claro que la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible; pero, ¿quién querría clonar poemas? ¿Quién quisiera ser Pierre Menard para reescribir *El Quijote*? No podemos eternizarnos en la discusión de si es posible o imposible, nos corresponde realizarla, aunque no se pueda y volvernos realistas en el debate acerca de los métodos de traducción (Dun, 2004).

LA FALACIA DE FROST (2005)

"Poetry is what gets lost in translation."

Decía el señor Frost, que poesía es lo que se pierde cuando se traduce un poema. Campeón de campeones de la imposibilidad de la traducción. Entonces, cualquier cosa que se presente como la traducción de un poema, es un texto, pero vacío de poesía. Estar de acuerdo sería aceptar que la poesía está en las palabras y no detrás, como nos han venido convenciendo. Esto ignora el concepto de que las emociones son universales y por tanto traducibles.

¿Quién está interesado en pérdidas? Es mejor cambiar la pregunta: ¿qué se gana cuando se traduce poesía? De otro modo, pareciera que la lengua de origen pierde, que la obra original pierde, que el autor pierde, que la lengua de destino pierde, que todos pierden. ¿Necesariamente debe ser así? Independientemente de lo que se pierda —eso que Frost llama poesía—, ¿no queda algo de valor en el texto traducido? Pareciera que no. Si fuera verdad, ¿por qué la traducción de poesía ha tenido tanta influencia sobre las literaturas nacionales? ¿Cómo explicar la popularidad del haiku en Occidente?

Para conjurar la falacia de Frost, habría que invertir los términos de su afirmación y decir —como sostienen la mayoría de autores que nos seducen— que poesía es lo que queda cuando se logra traducir un poema.

EL MÉTODO DE BORGES (KRISTAL, 2002)

Por considerar de interés y por compartir muchos de sus puntos de vista; además porque pienso que la práctica traductiva de Borges aporta muchos elementos a la traducción de poesía, algunos de los cuales orientaron mi trabajo con *Sarada kinenbi*, presento esta lista que resume su método. Su principal objetivo como traductor fue crear una obra de literatura que fuera convincente.

(1) La práctica más común consistió en quitar lo que una vez llamó el "relleno" de una obra: las palabras y los pasajes que le parecían repetitivos, innecesarios o irrelevantes.

(2) Eliminaba las distracciones textuales. Cortaba parte del contenido de una obra literaria que podría distraer la atención de otro aspecto que preferiría resaltar.

(3) A menudo agregaba un matiz principal o menor que no se encontraba en el original: cambiando un título, por ejemplo.

(4) Algunas veces reescribió un trabajo a la luz de otro, como cuándo insertó una sensibilidad nietzscheana a su traducción de *Angelus silesius*.

(5) Algunas veces incluyó traducciones literales de obras en alguna de sus obras.

Sus traducciones son a menudo atrevidas, pero permanecen identificables con los originales: se pueden considerar versiones fieles a las obras aún cuando han adquirido un toque Borgesiano.

¿QUÉ SE LOGRA CUANDO SE TRADUCE POESÍA?

ILUSTRAR LA DISCUSIÓN ESTÉTICA. La traducción está en el centro de la actividad literaria, por eso ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Contrario a lo que ocurre con las escrituras directas, que están veladas por un manto de sombra; la traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética porque al traductor se le presenta un texto visible para que lo imite, y no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad, como sería el caso de la mayoría de los escritores de obras directas. (Borges, 1975)

LA TRADUCCIÓN NOS ENRIQUECE. Una traducción convierte lo diferente en lo semejante, y aunque no logre hacerlo, esta actividad todavía nos puede traer a casa la extrañeza del original. Necesitamos la traducción para saber qué podemos tomar o qué no de un poema. Prescindir de las traducciones, entonces, nos podría confinar en una prisión cultural. Es mejor elegir una morada en nuestro país natal y nuestra lengua materna, pero abierta al mundo. No es bueno habitar en arrogantes parroquias ribeteadas por el silencio (Felstiner, 1980).

ATESORAR EXTRAÑEZAS. Al traducir poesía se gana en decires, en atmósferas, en universos; acercarse a otra forma de articulación nos permite conquistar extrañezas, sacudir la propia lengua, contemplar el propio idioma desde la lejanía

extranjera, desde la incapacidad para reproducir ciertos pasajes, desde la riqueza de la propia lengua para resaltar otros. La traducción de poesía puede ser una manera de revitalizar nuestra poesía, nuestro mundo, nuestro tejido de emociones. Cuando examinamos rápidamente la historia literaria de otros países, a menudo vemos que la introducción de un texto traducido sacude la historia literaria de un país y la enruta por direcciones nuevas; al menos en los círculos poéticos, éste es el tipo de influencia que tiene. (Dun, 2004; 205)

LLEGAR A LOS RITMOS NATURALES DEL HABLA. En lugar de quedarnos sólo con un repertorio limitado, deberíamos extraer formas poéticas nuevas de los ritmos naturales del habla, para transmitir los conceptos poéticos y las emociones nuevas con propiedad y exactitud. Este nuevo filón, sin embargo, sólo se puede abrir por medio de la experiencias en la creación y la traducción, con base en las comparaciones entre las formas poéticas tradicionales y las extranjeras (Dun, 2004).

TRADUCTOR AUTOR

¿Existen diferencias entre traducción y creación? El traductor debe ser un poeta: sobre eso no debería haber discusión. Y la traducción que escribe es suya, no del poeta original: aún las leyes de derecho de autor reconocen ese hecho simple, aunque los críticos no lo hayan admitido por completo. Pero el poeta crea de otra forma, empieza sólo con sí mismo y la página en blanco (Borges diría: para volver a intentar uno de los temas eternos). Lo que escribe, el tono, la organización, el arte, todo esto pertenece al poeta. (Raffel, 1988; 182)

Paz (1971;15) también acepta que la poesía debe ser traducida por poetas, pero advierte sobre los peligros del canibalismo. Dice que en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema, se apropian del poema. El buen traductor se mueve en dirección contraria, porque busca un poema análogo, no idéntico, al poema original. Y si se aparta del poema, lo hace para seguirlo más de cerca. Concluye que el buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta; o un poeta que, además, es un buen traductor.

Raffel (1988; 182) también es consciente de este defecto y dice que a medida que ha progresado en su trabajo primario de poesía y ficción, ha aumentado su cuidado para observar la distinción entre el trabajo original y la traducción. Agrega que cada vez ha sentido menos necesidad de "apropiarse" de lo que traducía. La carga contra Ezra Pound, a quien acusa de ser un traductor caníbal hasta el día en que murió (Rafael, 1988; 182).

LA TRADUCCIÓN DE POESÍA ES LA RECREACIÓN DEL POEMA EN UN ORIGINAL RENOVADO
Para Flestiner (1980) la traducción de un poema a menudo se parece esencialmente al acto primario de escribir, de colocar alguna emoción, pensamiento o sensación en palabras. Para el traductor, el papel también está en blanco. Paz (1971;15) está de acuerdo con esta afirmación, sólo que se despliega en sentido inverso. El poeta, dice, escoge unas cuantas palabras —o es escogido por ellas— y al combinarlas, construye el poema. El traductor, al contrario, no parte del lenguaje en movimiento, sino del lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado, pero perfectamente vivo. El traductor sabe que su poema deberá reproducir al poema que tiene bajo los ojos. Así las cosas, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; entre las dos hay un incesante reflujo, una continua y mutua fecundación.

Para Borges un traductor siempre puede tomarse las libertades necesarias para lograr lo que cualquier escritor literario busca: una obra literaria convincente (Kristal, 2002; 5). Entonces, se puede afirmar que la traducción poética pertenece al dominio del arte (Tooper, 1979; 7), y no es más que una forma de creación literaria, que consiste en recrear en otra lengua una obra ya existente en una lengua dada. La traducción de verso en el mejor de los casos genera una expresión totalmente nueva en el idioma de destino, de valor igual (Flestiner, 1980; 27).

Borges está de acuerdo con quienes afirman que "cada idioma tiene sus propias posibilidades e imposibilidades" pero no llega a la conclusión de que un traductor esté condenado al fracaso. Al contrario, afirma que las diferencias entre los idiomas y los modos de expresión le ofrecen las posibilidades múltiples a un traductor cuya meta es la recreación del original (Kristal, 2002;7). Así, cuando la

poesía ha sido traducida, aún si el traductor es sumamente cuidadoso y se pega estrechamente al texto fuente, sólo puede ser la recreación de un poema (Dun, 2004; 203).

EL DIFÍCIL ARTE DE TRADUCIR LA “MÚSICA” DE LA POESÍA

Los poemas, además del significado tienen unos elementos de "musicalidad" y ritmo que se deben tener en cuenta. ¿Qué hacer con la “música” del poema? En poesía, la forma y el sentido, el sonido y el significado están en una relación muy estrecha; lo que constituye un problema fundamental en la traducción de poesía porque cuando se intenta, esta simbiosis se rompe. La mayoría de las veces se queda frente a la alternativa de sacrificar “algo”, de escoger entre el sentido o la forma, no se pueden tener ambos al mismo tiempo.

Si consideramos que las palabras y el orden de las palabras en un poema son únicos, que si se cambia el orden o alguna palabra, entonces el poema se malogra, volveríamos a la condena de que la traducción de poesía es imposible. Raffel (1988; 12) nos deja claro que ningún par de idiomas tienen la misma fonología, que es imposible recrear los sonidos de una obra compuesta en un idioma en otro idioma. Añade que ningún par de idiomas tienen las mismas estructuras sintácticas, y que es imposible recrear la sintaxis de una obra en otro idioma. Termina diciendo que ningún par de idiomas tienen el mismo vocabulario, y que es imposible recrear el vocabulario de una obra en otro idioma.

En el poema existe una combinación oportuna de elementos fónicos que producen un efecto acústico "agradable". Este es un fenómeno de orden estético, que no se puede medir o definir mediante procedimientos estrictamente lingüísticos. El andamiaje del verso tiene unos elementos formales: el número de sílabas, la distribución de los acentos, que unidos a otros factores sintácticos, semánticos y estéticos, caracterizan la expresión poética. (Torre, 2000; 14) Si el traductor no percibe esto, o no es capaz de valorarlo, no comprenderá el estilo de la obra y, por consiguiente, no deberá de ninguna manera intentar su traducción. Este es pues, un caso de imposibilidad aceptada.

ALGUNAS SECUELAS DE LA TRADUCCIÓN

LA ILUSIÓN DE LA AUTORÍA (FELSTINER 1980). Dice que en una oportunidad descubrió que traducir con demasiada vehemencia producía un extraño efecto secundario: la experiencia de estar poseído, la ilusión que las líneas que se traducían hablaban a través de él, para sí mismo. Añade que como traductor, ha sentido algo más extraño todavía: la sensación de ser el autor de los versos que traducía. Dice que tal vez esta es una ilusión necesaria para lograr una voz natural y con vida propia.

A esta ilusión de paternidad intelectual le siguió una ilusión o un autoengaño aun más extraños, hasta con consecuencias de salud ocupacional. Después de que se sumergió en el español de Neruda, dejó por un tiempo el texto y se concentró días enteros en la versión inglesa para hacerla tan auténtica como le fuera posible. Al volver a leer el original en español —a estas alturas ya había olvidado la disposición y la redacción exacta— ocurrió la ilusión: descubrió que ahora los versos de Neruda sonaban como una traducción —misteriosamente buena— de su poema, hasta comenzó a verle algunos lunares: “más genital” no parecía una imagen tan buena comparada con *genital quick*. Esta ilusión no duró mucho tiempo. Cuando ocurre, es porque hemos sido responsables de lo que las palabras tienen que decir.

EL INVITADO INVASOR (RAFFEL 1988; 186). Se refiere al peligro de ser tragado, de ser engullido, o quizá consumido por los grandes escritores que un traductor necesariamente debe enfrentar. Además, cuando el traductor también es autor de sus propias obras ¿qué ocurre con el desarrollo del escritor si pasa demasiado tiempo en el universo de otro escritor? Dice Raffel que puede ser una experiencia temible.

Cuenta que después de trabajar quince años con el gran poeta indonesio Chairil Anwar, decidió traducir su obra completa, que incluía la edición del texto indonesio de su poesía. El trabajo tuvo un efecto bien definido sobre él, que no siempre fue agradable. Anwar fue un poeta inmenso; pero también un loco, un inconsciente imprudente, poco confiable, ferozmente egocéntrico, irresponsable e

interminablemente agresivo. Cuando murió en 1949, justo antes de cumplir veintisiete años, tenía sífilis, tifo, tuberculosis y cirrosis hepática; finalmente murió de un bloqueo intestinal. Cuando Raffel al fin terminó el manuscrito y lo envió por correo al editor, inmediatamente se sentó y escribió este poema. Ya no una traducción, sino un poema propio, expresando de modo tajante los sentimientos sobre lo que le acababa de ocurrir.

Anwar desalojó la casa

Sabandija:

como un huésped perdido de la borrachera
no me dejabas levantar de la silla, mordiste
mis orejas mientras mis ojos se desvanecían;
embujaste el baño, salpicaste
café, orinaste
en mi cerveza.

Malnacido: esta mañana

empaqué tus cosas, te despaché por correo.
Dejé que tus vísceras sudaran en la impresora;
que ahora el mundo se preocupe:
al fin
te fuiste de mi casa.

Después de esta experiencia, Raffel concluye que la responsabilidad final del traductor es con el autor; y la responsabilidad final del escritor consigo mismo.

B. LA TANKA

DE LA COSTUMBRE QUE TIENEN LOS JAPONESES DE COMPONER VERSOS A LOS QUE LLAMAN TANKA Y ESCRIBIRLOS EN UNA COLUMNA SIN ESPACIOS NI SIGNOS DE PUNTUACIÓN (UEDA, 1996; HIGGINSON, 1989)

La poesía japonesa tradicional está conformada por una gran variedad de géneros; cada uno con su propia estructura formal y contenido característico. Como en otras poesías tradicionales, el contenido de cada género es casi tan "fijo" como la forma. Dentro de dichos géneros, sobresale la tanka. Un diccionario diría que la tanka es un poema japonés corto, compuesto de cinco versos, pentasílabos el primero y el tercero, y heptasílabos los restantes. Como todas las definiciones de diccionario, apenas si aproximan al tema. Eso de pentasílabos y heptasílabos no tiene mucho sentido porque el concepto de sílaba no coincide exactamente con el de *onji*.

EL *ONJI*, UN CONCEPTO SIMILAR AL DE SÍLABA. El *onji* es la medida fonética japonesa equivalente —mas no igual— a la sílaba. Una *onji* corresponde a lo que nosotros llamaríamos “un golpe de voz” en la articulación de los sonidos del habla. En el idioma japonés, para efectos de conteo, se tienen en cuenta las consonantes en las que nosotros consideraríamos una sílaba compleja. Cada *onji* japonés representa un sonido brevísimo, mucho más simple que la mayoría de las sílabas del español, inglés o alemán. Por ejemplo, la palabra *sensei*, que consideramos bisilábica, está compuesta por cuatro *onjis*: se-n-se-i.

La tanka es un tipo de verso que tiene mil trescientos años de historia; consta de 31 *onjis*; divididas en unidades de articulación de 5-7-5-7-7 *onjis*. Desde tiempos inmemoriales, las frases más naturales que se articulan en japonés corresponden a unidades fonéticas pequeñas —de cinco *onji*—; o una unidad un poco más larga compuesta por siete *onji* (las unidades de articulación se pueden hacer equivaler a los que nosotros conocemos como versos, que representamos en una línea al escribirlos en forma de poema). A veces se permiten la licencia de excederse un poco en el conteo de los *onji*; sin embargo, los más puristas no

toleran que sean más de dos. En lugar de emplear signos de puntuación, los japoneses usan palabras pequeñas compuestas de uno o dos onji, para indicar los cambios de verso y darle un "respiro", una pregunta o una exclamación. (Reichhold 2004)

La tanka tiende a ser más lírica y a expresar las emociones en una mayor variedad de formas, desde luego que no excluye las imágenes. Ofrece más libertades que el haikú, debido a que las reglas para su composición son menos restrictivas (por ejemplo, no necesita una palabra que marque las estaciones ni una palabra de corte, *kireji*); brinda la oportunidad para la expresión de los sentimientos más íntimos, es más lírica.

Generalmente se imprime en un verso vertical continuo, aunque con frecuencia se utilizan versos verticales múltiples, cuando se presenta como un trabajo de caligrafía. Algunos poetas modernos han experimentado cambiando los versos y agregando sangrías para resaltar ciertos efectos poéticos. Otros lo parten en dos estrofas 5-7-5 (¡un haiku!) y 7-7, a las que consideran como dos unidades.

Higginson (1989) dice que si el soneto fue la forma de expresión típica para la poesía de amor de los cortesanos italianos e ingleses durante el Renacimiento, la tanka jugó un papel semejante en la corte japonesa durante los cinco siglos de los períodos Nara y Heian (siglo VII hasta el XIII). Sin embargo, mientras el soneto es la alabanza de un amor inalcanzable, la tanka fue un medio de intercambio de notas escritas y enviadas por los amantes para expresar deseo o gratitud; no obstante, la tanka también se usó para expresar aprecio por la naturaleza. Con el paso del tiempo, la tanka se convirtió en el medio para expresar las preocupaciones más profundas del ser humano.

DE LA HISTORIA DE ESTE GÉNERO QUE A PESAR DE TENER MÁS DE 1300 AÑOS DE HISTORIA HA MANTENIDO UNA ENVIDIABLE VITALIDAD

ANTECEDENTES DE LA TANKA. El origen de la *waka* es tan antiguo como la historia japonesa misma. Cuándo la historia japonesa comenzó a ponerse por escrito —en la mitad del siglo VII— ya había una tradición oral bastante antigua de la *uta* (canción) en la *waka*. La *waka* entonces y la tanka hoy, se componía con cinco

versos (Reichhold 2004). Se cree que el prototipo del verso de treinta y un *onjis* existió ya en la literatura oral de siglo VII o antes.

Una de las primeras obras de la literatura japonesa que puede servir como ejemplo de la utilización del sistema de transcripción fonética japonés es el *Manyoshu* (*Colección para diez mil generaciones*), una antología poética de mediados del siglo VIII, que está escrita usando ideogramas chinos, pero ajustándose a las palabras y sílabas japonesas. Es la primera recopilación de poesía japonesa que se conserva. Está dividida en veinte libros, y contiene un total de 4.516 *wakas*.

La poesía del *Man'yōshū* se caracteriza por su sinceridad y la fuerza de su pasión, cualidades que se han destacado a lo largo de los siglos, y por las que se ha ensalzado esta obra como uno de los tesoros de la literatura nacional. Los japoneses se sienten identificados con los poemas como si pudieran oír sus propias voces. Esto distingue al *Man'yōshū* de otras obras compuestas más al estilo de la elegancia sutil y de difícil comprensión de la aristocracia. No es claro por qué esta forma en particular (la *waka*) se popularizó tanto, aunque su brevedad y estructura pueden atribuirse a la prosodia del japonés, lo cual dependió en gran medida de la repetición de unidades fonéticas de cinco y siete *onjis*. Esta forma de treinta y un *onjis* se volvió tan predominante, que las demás fueron marginalizadas o se extinguieron. Trabajando dentro de esa forma breve, los poetas trataron de agudizar su sensibilidad poética, educarse en el idioma y la metáfora, y lograr tipos simples de belleza favoreciendo la elegancia, la armonía y el humor sutil.

Entre el siglo X y el siglo XV se completaron veintiún antologías imperiales, con un total de aproximadamente 33,000 poemas, virtualmente todos *wakas*. En estas antologías se recopilan sólo las tankas más conocidas, que constituyen sólo una porción de todas las tankas escritas en la corte durante el período correspondiente.

La literatura clásica de Occidente comenzó a llegar al Japón, a través de traducciones, a finales del siglo XIX. No le tomó mucho a los lectores japoneses interesarse por la poesía europea. Quedaron impresionados, sobre todo, por sus ricas implicaciones intelectuales, la expresión emocional desinhibida y la gran libertad de la forma. En contraste, la poesía japonesa que conocían les parecía restrictiva, superficial y anticuada. Algunos pesimistas se atrevieron a predecir que las formas tradicionales del verso sucumbirían. En parte tuvieron razón, porque la *renga* se extinguió virtualmente en los inicios del siglo XX. Lo mismo le hubiera ocurrido a la *waka*, a menos que no se hubieran tomado medidas drásticas para modernizarla. Afortunadamente, allí estaban Yosano Tekkan y otros jóvenes poetas que creyeron firmemente en la viabilidad de la *waka*, y emprendieron su reformar con el fin de que respondiera a las necesidades emocionales de la vida moderna.

LA REFORMA DE LA TANKA A FINALES DEL SIGLO XIX. Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, el género ha evolucionado, sujeto a muchos vaivenes, influencias y movimientos.

El 11 de mayo de 1894 el joven poeta Yosano Tekkan escribía: “¿Cómo es que nadie ha tratado de iniciar un movimiento para censurar la *waka* que se escribe en estos tiempos? La indulgencia en un cierto tipo de poesía corrompe el espíritu tan discretamente que pasa desapercibida y puede colocar a la nación entera al borde de colapso. Los poetas contemporáneos de la *waka* no tienen originalidad, en todo imitan a los poetas anteriores. El resultado es una poesía sin vida, poco interesante, que expresa emociones trilladas empleando una forma de expresión estereotipada”.

Con el tiempo se formaron varios grupos que propendieron por la reforma de la *waka*. A pesar de lo disimil, estaban de acuerdo en que el nuevo tipo de *waka* era tan diferente que era necesario darle un nuevo nombre; se pusieron de acuerdo para llamarla *tanka*. Entonces, desde finales del siglo XIX se prefiere la utilización del término *tanka* como nombre genérico para denominar la forma poética de treinta y un *onjis*.

LOS ROMÁNTICOS MODERNOS. EL más radical entre ellos fue el grupo guiado por Yosano Tekkan, quien trató de inyectar vida nueva en el género escribiendo lo que llamó *jiga no shi* o "la poesía del yo". Como reformador, consideraba que la tanka del futuro debía gozar de completa originalidad, la cual, pensó, se lograría por medio de la individualidad del poeta. Criado en una sociedad feudalista que exigía el sacrificio del yo, concebía la nueva época como más humanística y más propicia a la afirmación de la individualidad; el tipo novedoso de poesía que él visualizó iba a reflejarlo. En particular, la obra de los poetas románticos ingleses, como Wordsworth, Shelley y Byron los inspiraron con su fuerte afirmación del ego, la búsqueda apasionada de los ideales, y la actitud desafiante hacia las convenciones sociales y morales existentes. El poeta, que más tarde se casó con Yosano Akiko (1878-1942), poetiza que demostró en una forma dramática cómo el ideal del individualismo podría ser traducido al ideal del amor romántico, un tipo de amor que la sociedad feudal trataba de suprimir por todos los medios.

EL MOVIMIENTO *SHASEI*. Otro grupo de poetas jóvenes que intentó la reforma de la tanka se congregó alrededor de Masaoka Shiki (1867-1902), un líder carismático del movimiento de la modernización del haiku que también tuvo un interés activo en la tanka. Concibió la reforma en una dirección radicalmente opuesta a los románticos. El método que él propuso fue utilizar el principio de *shasei*, o "bocetos de la vida," que había desarrollado en el transcurso de su anterior intento por reformar el haiku. En su opinión, un poema expresivo del ego del poeta se convertía en un lugar común y trillado a menos que ese ego fuese altamente individualizado, mientras que un poema que observara la vida fielmente siempre iba a ser fresco porque las vidas de las personas siempre son diferentes. Él y su grupo también empezaron a publicar un tipo de tanka objetiva y descriptiva que dependía más de la observación que de la imaginación. Afortunadamente para ellos, la fascinación de las personas con el romanticismo rápidamente decreció, y fue reemplazada por el realismo naturalista que había sido recién importado de Occidente.

LA TANKA DE CRÍTICA SOCIAL. Un tercer grupo de reformadores también se suscribió al principio del *shasei*, pero le añadieron un significado diferente a "vida", el tema de sus "bocetos". Mientras que los anteriores asociaban vida con el ego subjetivo del poeta, estos poetas quisieron verla como la realidad social fuera del individuo. Para ellos, *shasei* quería decir retratar la "sociedad" tal como realmente era, revelando los peligros insospechados que acechan al común de las personas. Esta idea fue alentada tanto por teorías literarias naturalistas importadas de Europa y por la situación social en Japón, que había comenzado a mostrar los males de la sociedad industrial. Así quisieron que la tanka adoptara no sólo el vocabulario del lenguaje corriente sino sus ritmos, los cuales naturalmente no seguían ningún patrón predeterminado de sílabas. Ishikawa Takuboku (1886-1912), uno de los miembros más representativos de este movimiento, se convirtió en la influencia individual más fuerte sobre la tanka moderna durante muchas décadas. Fue uno de los primeros que rompió la tradición de presentar la tanka en un solo verso, la partió en tres; tampoco se preocupó por el conteo de 31 *onjis*.

LA TANKA EN VERSO LIBRE. Tipos nuevos de tanka fueron escritos por poetas que eran primordialmente conocidos por sus obras en verso libre. Históricamente, la poesía de verso libre en el Japón se originó en *shintaiishi*, o "la poesía de estilo nuevo", la cual fue ideada a finales de los el siglo XIX como una forma para traducir la poesía occidental. A diferencia de la tanka o el haiku, la *shintaiishi* no tenía límite en el número total de sílabas, aunque seguía el patrón tradicional de cinco y siete *onjis*. El primer libro notable de verso libre fue publicado en 1907; desde entonces, el verso libre se ha vuelto dominante en la literatura japonesa fuera de la tanka y el haiku

EL MOVIMIENTO DE LA TANKA DE IZQUIERDA. Su meta inmediata fue renunciar a la tradición existente de la tanka, lo cual en su opinión implícitamente propendía por la continuación de la burguesía, y reemplazarla con un tipo nuevo de tanka arraigada en la vida del proletariado. Los poetas de este movimiento pensaban que la nueva tanka debería mostrar la difíciles condiciones de los obreros y expresar su deseo por el cambio social. En la forma, favorecieron un estilo

coloquial, de verso libre, el que consideraban más cercano al idioma normal del pueblo.

LOS MODERNISTAS. Los poetas en este grupo fueron conocidos como "modernistas" porque, al igual que sus pares en Europa, creían en el arte por el arte, tenían un deseo por librarse de las realidades sórdidas de la vida, y una preferencia por la imaginería surrealista y el idioma simbólico. En su opinión, ninguna tanka de calidad se podía originar en las emociones de todos los días de personas comunes expresadas en la lengua corriente. La poesía, insistieron, debería originarse no sólo en la realidad social sino en la experiencia humana universal. Lo que quisieron hacer fue involucrarse en una búsqueda por la verdad trascendental, y articular los resultados a través de imágenes y símbolos que superaran el pensamiento lógico ordinario.

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y SUS SECUELAS. Los poetas de este grupo también se adscribieron al *shasei* como principio de composición de la tanka. Sin embargo, creían que los temas de la poesía deberían reflejar el deseo del poeta por el cambio social. Si nuestro realismo significara nada más que copiar la vida en su estado actual, el cuadro resultante parecería demasiado oscuro, decían, debemos proyectar como debería ser la realidad al mirarla tal como es. "La realidad como debe ser" tenía implicaciones claramente políticas, porque, como soldados llamados a filas y forzados a pelear durante la guerra, se dieron cuenta del poder enorme que tiene el Gobierno sobre las vidas de los gobernados. En su opinión, ningún poeta podría retratar la vida sin tener conciencia de la situación política contemporánea.

LA TANKA DE VANGUARDIA. Término acuñado por los medios de comunicación, pero la falta de un término más apropiado ha sido causa de que se use ampliamente para designar las obras de ciertos jóvenes poetas que, con su imaginería notable y técnica atrevida, conmocionaron al común de los lectores de tanka a mediados de los cincuenta. Eran tankas menos líricas que las de los modernistas y parecían más conscientes de la problemática social. También tendieron a ser más intelectuales en la técnica, más irónicos en el tono, y más oscuros en la

expresión. Es una poesía llena ciertamente de imágenes visionarias, pero no consideran el mundo como un conjunto armonioso; sugieren más bien un cosmos caótico cuyos componentes no están en armonía. Son notables sus contrastes y comparaciones.

LA TANKA EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO. La tanka se mantiene hoy en Japón más viva que nunca. Hay cerca de cuatro revistas importantes de tanka, además de muchos cientos de publicaciones menores diseminadas por todo el país. Quizá esta gran variedad es la mejor explicación del porqué este tipo de verso tan antiguo es todavía fuerte. La forma de la tanka es fija pero a la vez flexible: proporciona una forma prefabricada a fin de que los poetas no necesiten preocuparse por la forma de la expresión verbal; pero a la vez, es tan flexible que se puede adaptar a la mayoría de sus ideas creativas. Además, es rica en su legado cultural: ha adsorbido lo esencial de la civilización japonesa de los últimos 1,300 años y se ha establecido como el modo arquetípico de expresión emocional para los japoneses que les toca y conmueve el corazón en sus fibras más íntimas. A algunas personas en el Japón moderno les desagrada la tanka y predicen su extinción; sin embargo, la tanka se escribe y se continuará escribiendo mientras la cultura japonesa se mantenga activa. Una pregunta más pertinente sería si la tanka es lo suficientemente universal para ser adaptada por otras culturas y tener el mismo vigor por fuera del Japón que el haiku. Después de leer algunos ejemplos recientes de tanka en inglés, Ueda (1996) cree que esto va a ocurrir.

C. LA ADAPTACIÓN DE LA TANKA EN OCCIDENTE

ENTRE LOS NATIVOS QUE HABLAN LA LENGUA INGLESA

Recientemente, los poetas en tierras del Nuevo Mundo han ido incursionado en el ámbito romántico de la tanka. Algunos podrían sostener la opinión de que no necesitamos la tanka en Occidente, debido a nuestra fuerte tradición lírica. Los poetas han respondido creando poemas bajo la influencia de la tanka, la migración de los géneros es inevitable. (Higginson, 1989; 191)

En Estados Unidos (Reichhold 2004), hay un activo movimiento de escritura de haiku y tanka. Esta última ha encontrado tres formas bien definidas de adaptación:

(i) La primera, es el método de escribir cinco versos con el esquema silábico 5-7-5-7-7 que es considerado "el tradicional". Algunos japoneses lo consideran la única tanka de "verdad", aunque así el poema resulte demasiado largo al compararlo con el par japonés:

This cold winter night
the snow clings to the tree boughs
in the pale moonlight
the kisses of your soft lips
warm this aching heart of mine

Gerard John Conforti

(ii) La segunda forma consiste en escribir los cinco versos sin ceñirse al conteo exacto de las sílabas, en cinco líneas con el siguiente esquema: breve-larga-breve-larga-larga:

seemingly
it's lonely too --
that young pine
leaning toward
the hilltop moon

Anna Holley

(iii) La tanka "experimental", en la cual el poeta se deja llevar por el discurso y no hace esfuerzo por amoldar lo que escribe a ningún patrón métrico:

Buddha,
pour me a cup of poetry
from your warm mouth
this empty
night

Sanford Goldstein

LA TANKA LLEGA AL REINO DE CASTILLA Y LAS PROVINCIAS DE ULTRAMAR

Me interesa la forma en que la tanka se ha adaptado al español, porque así puedo tomar decisiones respecto de la forma que voy a utilizar para traducirla; además permite tener un “sabor vernáculo” de este género, apreciar las diferencias y respaldar la selección de un tipo de versificación en español.

TANKAS COMPUESTAS ORIGINALMENTE EN ESPAÑOL

Mario Hernández, dentro de un espíritu de poesía zen, escribe un libro que titula *Tankas del mar y de los bosques*. Sus tankas tienen como tema central la naturaleza, y se me antojan más como haikus largos. Su propuesta se ajusta al esquema métrico de la tanka tradicional 5-7-5 / 7-7; dividiendo la tanka en sus dos componentes clásicos; uno superior de tres versos y uno inferior de dos.

Brota en silencio
la penumbra primera,
sombra luciente.
Alto el cielo refulge,
breve luna de llamas.

Brisa del alba
sopla oscura y tranquila
sobre las barcas.
Cabecean las proas
en el agua rizada.

Escalinatas
hacia el mar y la brisa,
grada por grada.
Al fondo del aroma
se abre en sombra la casa.

Aguas surcadas
por el rastro invisible
de los sonidos.

¿Los ahogados reclaman
posesión de este mundo?

Jorge Luis Borges (1982; 467) escribió algunas tankas, en realidad muy pocas. Estos ejemplos son de su obra *El oro de los tigres*. Como se puede apreciar, su esquema también es totalmente clásico; tanto en la métrica, como en la disposición de las estrofas. A diferencia de Hernández, la temática es más variada y tienen un tono más lírico, más cercano al espíritu original de la tanka.

Alto en la cumbre
Todo el jardín es luna,
Luna de oro.
Más precioso es el roce
De tu boca en la sombra.

La voz del ave
Que la penumbra esconde
Ha enmudecido.
Andas por tu jardín.
Algo, lo sé, te falta.

No haber caído,
Como otros de mi sangre,
En la batalla.
Ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas

TRADUCCIÓN DE TANKAS AL ESPAÑOL

Hay un libro muy simpático, *Tanka: poesías japonesas*, impreso en 1925 en papel de arroz en Japón por Nico Horiguchi, en una traducción al español de Sato Haruo; que nos brinda una visión totalmente “ingenua” y diferente de la tanka. No encontré muchas referencias de Horiguchi, parece que fue un traductor del francés, tradujo *La Mort d'un imbécile*, *Incompréhension*, *Lune diurne*, de Sato Haruo. Los temas de sus tankas son muy cercanos, parecen letras de boleros. No se ciñe a ningún esquema métrico; las estrofas de tres, cuatro y cinco versos se entremezclan.

Al ver de nuestros pasos
Las huellas en la arena
¿Qué va la gente a pensar?

Sacudidas por el viento
Caen volando las hojas
Y forzadas por la pena
Bajan rodando mis lágrimas.

El polvo de los paseos,
El ojo de vidrio
De un perro que pasa
Todo me encanta:
No estoy en Japón

Octavio Paz (2000) que siempre estuvo viajando a Oriente, realizó numerosas versiones de poesía china y japonesa. En el libro *Versiones y diversiones* hay numerosos ejemplos de tanka. Al traducir la tanka, Paz trata de ceñirse la mayoría de las veces al esquema métrico clásico; sin embargo, no parece preocuparle la división “clásica” en dos estrofas de tres y dos versos. De todas las tankas que encontré, estas traducciones —por temática y lirismo— parecen ser las que más se ajustan al espíritu del género.

¿A qué comparo
la vida en este mundo?
Barca de remos
que en la mañana blanca
se va sin dejar traza.

El monje Manzei [Manyoshu]

Río Minano:
desde el monte Tsukuba
cae y se junta,
profundo. Así mi amor

se ha vuelto un agua honda.

Ex emperador Yozei

Si hay agua quieta
en el corazón mismo
del remolino
¿por qué en ti, torbellino,
no puedo dormir nunca?

Anónimo [antología *Kokinshu*, siglo X]

¿El mundo
siempre fue así
o ahora
se ha vuelto
sólo por mí tan triste?

Esta tanka se aparta del esquema métrico tradicional; sin embargo, es la más parecida a una tanka japonesa, por la brevedad de los versos.

Hierba, me arranca
la desdicha. Yo floto
ya sin raíces.
¡Siguiera al remolino
si me hiciese una señal!

Ono no Komachi

Si yo no creo
que lo real sea
real,
¿cómo creer
que son sueños los sueños?

El monje Saigyō

Esta última también se aparta totalmente del esquema métrico tradicional.

Para terminar, un poeta español, Antonio Cabezas nos brinda una interesante versión de *Un puñado de arena* del conocido poeta japonés Ishikawa Takuboku (2001). Estas tankas tienen la particularidad de que fueron traducidas a la manera de seguidillas gitanas, con todo el “sabó”, y no siguen un esquema métrico definido; sin embargo, se disponen en quintetos.

asco me dio la vida:
tener que servir
a un jefe rao
con todas mis fuerzas.
asco llegué a sentí

el olor de tinta nueva
cuando abrí el tintero
se me caló
con tristeza honda
a mi estómago hambriento

vaya sí es pena pena:
haber yo gustado
tan jovencito
el sabor de la vida.
que amar es amargo

En resumen, la tanka se ha adaptado y traducido al castellano de muchas formas; además, no se puede decir que haya una gran tradición de tanka en español. La variedad comprende distintos esquemas métricos, así como temas. Después de este breve recuento quedan ganas de experimentar con la traducción de la tanka, queda la sensación de que hay espacio para propuestas traductivas. Todavía no se ha configurado un “canon”, al menos en español. Es probable que en lengua inglesa la tanka se aproxime a su forma “canónica” porque allí el movimiento tanka es mucho más fuerte. De todos modos, quedan abiertas posibilidades para la exploración como veremos en la siguiente sección.

D. LAS LIRAS BLANCAS, UNA ALTERNATIVA HOLGADA

LOS GÉNEROS MIGRAN

En esta sección se explorarán alternativas para la traducción de la tanka entre los tipos del verso castellano. El traductor es un facilitador para la migración de géneros entre las culturas. Nadie sostendría la opinión (Raffel, 1998; 63) de que las formas literarias y los géneros están atados para siempre a un idioma y una cultura. Con el tiempo y el intercambio, las literaturas los adoptan y adaptan. La historia del soneto es un ejemplo excelente. De origen italiano, se esparció por Europa, y más recientemente ha llegado a Asia. En todos sus hogares nuevos se ha convertido en algo diferente, mientras más tiempo se practica en idiomas y culturas nuevas, más se irá transformando.

En cuanto a la tanka, hay que dejar unas preguntas en el aire: ¿Hasta qué punto la naturaleza misma del idioma japonés permitió el desarrollo de formas tan breves como el haiku y la tanka? ¿Será posible que cualquier idioma, por un proceso consciente de depuración y pulimento pueda desarrollar formas de igual brevedad?

LAS DIFERENCIAS PROSÓDICAS ENTRE LAS LENGUAS

Antes de pensar en una forma de verso equivalente, sería bueno indagar si hay una clasificación de los sistemas rítmicos y fonéticos, y la posición que allí le corresponde al español. Los complejos patrones prosódicos de la poesía en un idioma particular se forjan necesariamente en las singularidades fonéticas del idioma en que se escribe. Esto incluye todo lo que abarca el término "fonología": formación de sílabas, acentos, entonación, pausas, ritmo, etc. El traductor debe entonces, necesariamente contrastar dos sistemas fonéticos para tratar de desarrollar efectos que compensen la imposibilidad de la transferencia de dichas particularidades (Raffel, 1988; 89). Claro que debe olvidarse por completo de lograr precisión en las equivalencias. ¿Quién pretendería que una traducción sonara igual que el original? ¿Por qué querría alguien que eso ocurriera? El literalismo prosódico en la traducción de poesía es un ex abrupto.

En este sentido, el método que estoy proponiendo de traducción semi-indirecta, tiene una deficiencia: el conocimiento superficial de la fonética japonesa tiene como consecuencia que la “imagen acústica” de la tanka se obtenga través del inglés, esto significa una distorsión significativa. Para compensarlo, se recurrirá a alternativas: una lectora nativa, quien grabó una muestra de 18 tankas de *Sarada kinenbi* (las grabaciones permiten suplir en parte esta dificultad); además, en la literatura hay textos que ayudan a aclarar las diferencias.

Dice Torre (2000; 20) que las lenguas naturales se han venido clasificando de acuerdo con dos supuestas tendencias rítmicas:

a) La conocida como metro silábico o de isocronía silábica con anisocronía acentual; en la cual la tasa de articulación de una sucesión de sílabas permanece aproximadamente igual, sin importar la cantidad de acentos o la posición de éstos en la corriente del discurso. Es un ritmo que sólo lo determinan el número de sílabas (acentuadas o sin acentuar) y es común en francés, italiano y español.

b) La del pie métrico de isocronía acentual, o isocronía entre los pies acentuales. Es un tipo de ritmo en el que las sílabas acentuadas en una expresión se distribuyen uniformemente, y cualquier sílaba no acentuada se sitúa entre las acentuadas, y tiene una duración mayor o menor, en la medida de lo necesario. Muy común en inglés y otros idiomas germánicos.

En cualquier caso, esta clasificación de las lenguas en dos grandes grupos, con características métricas bien definidas, dista mucho de constituir un cuerpo de doctrina sólidamente fundado. Y, desde luego, esta división dicotómica de las lenguas no puede basarse en una separación tajante entre una métrica «silábica» y una métrica «acentual» (Torre, 2000; 20). Sin embargo, Paz (1998; 87) va un poco más allá, para argumentar que el español es un tipo de idioma intermedio entre estos dos grupos porque combina de una manera más completa que el francés y el inglés la versificación acentual y la silábica. Se muestra así equidistante de los extremos. En verdad, no pertenece a ninguno de los dos

sistemas, sino a una sola corriente en la que se combaten y separan, se alternan y funden, las versificaciones silábica y acentual.

¿Qué tiene que ver esto con el contraste entre el japonés y el español? Pues bien, parece que la prosodia del japonés no encaja exactamente en ninguna de estas clasificaciones. Es un idioma que carece de acentos fuertes y los versos no tienen rima. Lo más importante es el efecto poético de la combinación de 5/7 *onjis*. En este punto comienza a emerger la idea de que una combinación equivalente en español podría servir, tal vez un esquema de 7/11 sílabas. Pero definitivamente, la opción se debe dirigir a versos largos y cortos en cantidades impares.

NOSOTROS CONTAMOS SÍLABAS , ELLOS CUENTAN *ONJIS* (HIGGINSON, 1989)

El verso en español, como cualquier otro segmento significativo de la cadena fónica, puede ser dividido en sílabas. Ahora bien, el concepto de sílaba es ciertamente problemático. Existen múltiples teorías sobre su naturaleza, su delimitación y su estructura fonética y fonológica. Recordemos que en japonés el conteo de “sílaba” es diferente: la palabra *sensei*, que en nuestro sistema se considera bisilábica, en japonés se le asignan el doble, cuatro *onjis*: *se-n-se-i*. (Torre, 2000)

Hace unos años Higginson (1989; 101) realizó un estudio del haiku japonés recitado por una actriz japonesa, que comparó con las traducciones inglesas de los mismos poemas recitados por una actriz americana. Aunque las traducciones tenían menos sílabas que los correspondientes *onji* del haiku japonés, las lecturas de las traducciones duraron, en promedio, casi sesenta por ciento más que las lecturas del japonés. Puede ser que parte de esta diferencia se deba a la variación entre las lectoras, pero hablantes nativos de japonés e inglés que consultó le dijeron que las actrices hablaron a un ritmo normal. Como resultado del estudio, concluyó que una traducción al inglés de un haiku japonés típico debería tener de diez a doce sílabas inglesas para simular la duración de los *onji* del original, en lugar de las 17 que generalmente se emplean en la composición de haikus en inglés. Como veremos más adelante, en español ocurre algo similar.

LA TANKA SE ESCRIBE EN UN SÓLO VERSO VERTICAL (SATO, 1987)

Es un hecho curioso que la tanka, que es considerada como una forma de un sólo verso por la mayor parte de los poetas y académicos japoneses, ha sido tomada, automática y unánimemente como un poema de cinco versos y de tres versos, respectivamente, por sus traductores al inglés. Estrictamente hablando habría que decir que la tanka es un poema de un sólo verso. En japonés los ritmos de la poesía no se identifican visualmente sino por palabras que marcan la cesura en el verso.

No es posible asegurar si los poetas clásicos de la tanka consideraban las unidades de cinco y siete *onjis* como 'versos'. En aquella época hubo un concepto nominalmente identificable de 'verso', pero fue tan amorfo que no tenía mucho sentido. Aun así, cabe observar que ni las cinco ni las siete *onjis*, sino su combinación, tiene la propiedad general de generar un efecto poético en japonés. Es mejor pensar en la tanka como una totalidad de un sólo verso con una fuerte cesura.

En la segunda mitad del siglo XIX, cuando los libros japoneses se comenzaron a imprimir usando técnicas de impresión occidentales, la escritura de la tanka en un solo verso vertical se convirtió en una práctica estándar, que luego terminó como norma de imprenta. Esta disposición fue quebrada después por algunos innovadores que partieron la tanka en tres versos verticales, práctica que no se generalizó.

LOS VERSOS "NATURALES" DEL CASTELLANO

Al endecasílabo y al octosílabo les corresponde, sin duda, un lugar preferente en el conjunto de los metros españoles, aunque no fuera más que por el papel que desempeñan como elementos constitutivos del soneto y del romance, los moldes poéticos más representativos de nuestra tradición literaria. El endecasílabo y los versos de ritmo endecasilábico son el vehículo más genuino de expresión de la lírica moderna y contemporánea en español (Torre, 2000; 94); así que, la opción para verter la tanka ha de contener este tipo de verso.

En este momento hay que tomar una postura métrica para la traducción de *Sarada kinenbi*, la cual consistirá en buscar un tipo de estrofa que cumpla con dos condiciones: (i) que sea heterométrica; y (ii) que esté formada por un tipo de verso “natural” o “común” en español. No le doy mucha importancia a la equivalencia del conteo silábico —hemos visto lo elusivo del concepto—; por el contrario, la idea es encontrar una forma en español que brinde suficiente “espacio” para poder trabajar las versiones de *Sarada kinenbi*. Si la forma tiene elementos de asimetría, mucho mejor, así se correspondería con unos de los principios de la estética japonesa. Y obviamente nada de equivalencias fonéticas.

¿POR QUÉ ME DECIDÍ POR LAS LIRAS BLANCAS?

Recibe el nombre de lira, la combinación heterométrica de cinco versos, de los que son heptasílabos el primero, el tercero y el cuarto, y endecasílabos los dos restantes. Corresponden al esquema 7-11-7-7-11. Riman, en consonante, primero con tercero, y segundo con cuarto y quinto, de acuerdo con el esquema aBabB: (Torre, 2000; 124). Es un género clásico que fue empleado por poetas como Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, entre otros. Hay un hermoso poema de amor de Garcilaso titulado “Al Flor de Gnido”. La lira parece ser un medio muy apropiado para los poemas de amor. A continuación dos estrofas:

A flor de Gnido (fragmentos)

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento;
...

Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada;

Garcilaso de la Vega

En español no hay un verso equivalente a la tanka. Como vimos anteriormente, la forma de la tanka en español ha dependido de la estrategia escogida por los traductores. Como no es un género nativo no hay muchos argumentos para abogar por un “forma canónica”. Opté por la lira, por su esquema heterométrico de cinco versos y porque contiene endecasílabos, un tipo de verso que le va muy bien al español. La combinación 7/11 se ve bien, como la 5/7 de la tanka. Lo hice, a pesar de que sus esquemas no tienen la misma disposición, 7-11-7-7-11 contra 5-7-5-7-7; sin embargo, ambas entreveran versos cortos con largos. En la versión que propongo no voy a emplear rima sino versos blancos, liras blancas. El verso resultante es mucho más largo que la tanka, 41 sílabas contra 31 *onjis*.

Para comparar la duración entre la tanka y la lira realizamos un pequeño “experimento”. Se midieron las lecturas de 18 tankas y se compararon con las lecturas correspondientes en español. El promedio del tiempo de lectura para la tanka fue de 7.3 segundos, mientras que la lira tardó 10.9; esto significa que la lira es cerca del 50% más larga que la tanka.

DIFICULTADES EN LA ELECCIÓN

Después de conocer las diferencias reportadas por Higginson (1989) tuve la preocupación de que la duración de la lira fuera excesiva comparada con la tanka japonesa; sin embargo, la relación de las duraciones medidas fue muy parecida a las del inglés, 60% de mayor duración. En el caso del español fue un poco menor, 50%; a pesar de que tenían un exceso de 14 sílabas.

Trabajar con versos medidos conlleva una dificultad adicional porque en algunos casos el texto no cabe y en otros se queda corto, entonces hay que dedicarse a una labor de pulimento del texto, bastante dispendiosa, para que se ajuste a la métrica. Tan pronto como se comienza la labor de traducción comienzan los interrogantes: ¿es el lenguaje apropiado? ¿Suena poético? ¿Hay alternativas? Mantener la medida, ¿qué tanto afecta a los versos? ¿Cómo abrir las compuertas de la poesía para llenar esos pequeños moldes que son las liras?

Llegué al punto de ensayar la traducción con versos más cortos, con el esquema de la tanka “tradicional”, 5-7-5-7-7 y lo más literales posible; también traté de traducir en cinco versos sin ningún patrón de medida. En los ensayos que hice los textos se parecían mucho a los que ya había escrito, ceñidos al patrón de la lira blanca. En definitiva, opté por la lira blanca. Escogí una estrofa con métrica, como un reflejo de lo clásico; y versos sin rima, como reflejo de la tanka.

OTRA OPCIÓN DE ESCRITURA PARA LA TANKA: LA LIRA BLANCA ATANKADA

Una opción para transcribir la tanka al castellano podría ser la verticalización de la escritura —influencia del texto japonés—, separando con un renglón en blanco las unidades rítmicas. Como ejemplo, he vuelto a disponer una de las traducciones de Octavio Paz (2000; 572) de la antología del *Kokinshu*. De este modo se podrían acomodar hasta seis tankas en cada página y añadiría un sabor extranjero a los textos.

Si
hay
agua
quieta

en
el
corazón
mismo

del
remolino

¿por
qué
en
ti,
torbellino,

no
puedo
dormir
nunca?

C. SARADA KINENBI

I. ¿QUIÉN ES MACHI TAWARA?

Cuando Machi Tawara nació, el 31 de diciembre de 1962, la mayor parte de sus familiares quiso esperar veinticuatro horas antes de registrar oficialmente su nacimiento. No sólo el 1 de enero parecía un día más favorable para un cumpleaños, sino que como 1962 era el año del Tigre, la creencia popular era que las mujeres nacidas durante ese año iban a espantar a los hombres cuando estuvieran en edad de casarse. Sin embargo, esto no preocupó en lo más mínimo al padre de Machi, un físico, quien siguió adelante y reportó la fecha de nacimiento tal cual. Su acción fue profética, porque la niña creció para convertirse en portavoz elocuente de la *shinjinrui* o "la nueva generación," a quienes poco interesan las creencias tradicionales, mucho menos la institución tradicional del matrimonio.

La infancia de Machi transcurrió en Osaka. Cuando cumplió catorce, su familia se mudó a un pequeño pueblo cerca de Fukui, donde asistió a la escuela secundaria. Su actividad extracurricular principal en esos días era la actuación; a menudo apareció en el escenario en las producciones de teatro de la escuela. Tuvo poco interés en la poesía hasta que ingresó en la Universidad Waseda de Tokio y tomó un curso con el poeta Sasaki Yukitsuna. Los encantos de la *tanka* la atraparon de inmediato, hasta tal punto que escribió su tesis sobre el arte de componer *tankas* en secuencia. Ella misma comenzó a escribir *tankas* y se unió al grupo *Kokoro no hana* en 1983. Tan sólo algunos meses después ganó el premio de *tanka Kadokawa* con el poemario "Una mañana de agosto". En 1985 se graduó en la Universidad Waseda y comenzó a enseñar japonés en la escuela secundaria Hashimoto en la prefectura de Kanagawa, pero su carrera educativa duró sólo cuatro años porque su primer libro de *tankas*, *Sarada Kinenbi (Bodas de ensalada)* fue en un gran éxito de ventas tan pronto como apareció en las librerías en 1987 —con casi tres millones de copias vendidas—; hasta tal punto que se convirtió en uno de los libros más vendidos en la historia del Japón. Su

autora se volvió una celebridad —solicitada por la TV y como conferencista—; hasta tuvo que dejar su puesto de maestra para atender los compromisos derivados de la celebridad inesperada. *Bodas de ensalada* ganó el premio de la Asociación de Poetas Modernos del Japón en 1988. En 1991, publicó su segundo libro de tankas, *Kaze no tenohira (La palma del viento)*; y en 1997 una tercera colección, *La revolución de chocolate*. También es traductora de literatura clásica japonesa al japonés contemporáneo y crítica muy reconocida; ha publicado gran cantidad de libros de viaje y fotografía que han sido muy populares, y una serie de ensayos para periódicos y revistas como *Asahi Shimbun Newspaper*, *Asahi Weekly* y *Bungei Shunju*. Además de su trabajo como poetiza y escritora, ha formado parte de diversos comités incluyendo el Comité para el Idioma Japonés y el Comité Central para la Educación.

II. COMENTARIOS SOBRE *SARADA KINENBI*

Esta sección se basa en Winters (1989a, 1989b), strong (1991), Stamm (1988) y Ueda (1996)

Es un libro que hechiza. Nos lleva en un viaje de descubrimiento —y para muchos, de redescubrimiento— de la percepción de los momentos de la cotidianidad que descuidamos, pero no porque no sean preciosos; sino porque el manoseo diario los ha ocultado. Su redescubrimiento nos deja una sensación de frescura y alegría sin par. Su mérito recae en la forma de acercarse a lo ordinario, sin el menor asomo de duda y con plena franqueza, y en la capacidad sagaz de llegar al fondo de los objetos o las acciones más simples: la familia, los amigos, las labores domésticas, el trabajo, la vacilación leve de un amante, la observación que no viene al caso de un amigo, y especialmente los amores y su fatiga, que constituyen la figura central de los poemas, o secuencia de estampitas maravillosas que componen *Bodas de ensalada*. Y aunque a primera vista pueda parecer que los poemas se concentran en acontecimientos triviales, lo que va emergiendo gradualmente es un retrato agudo y penetrante de la vida y los amores modernos. El interés que suscitó el libro no es accidental. "La ensalada" aborda los temas a rajatabla. El mensaje de Tawara es universal; sus anhelos son

los nuestros. En *Bodas de ensalada* ha confeccionado una pequeña joya —para regalar o atesorar— engastada con momentos de exquisita belleza, mordacidad, verdad y discernimiento.

RENOVACIÓN DE LA TANKA

Lo más sorprendente es que el libro sacudió los cimientos de la literatura tradicional japonesa para levantar sobre el revolcón un leve libro de poemas que cambió la historia de la tanka para siempre. Aunque los poemas se ciñen al ritmo básico de 5-7-5-7-7 *onjis*; se sacuden del yugo de 1300 años de historia. En el Japón todavía prevalecía la idea de que los poetas que escribían tanka debían emplear una dicción poética especial y anticuada, y que ciertas imágenes —la flor del cerezo— o las formas de pensar y el sentimiento —el anhelo de un amor perdido— constituían sus principales medios expresivos. Como la tanka se había ocupado tradicionalmente de temas preestablecidos terminó convirtiéndose en pasada de moda y convencional; dificultad que fue agravada por el uso continuo de un idioma "literario" anticuado que las hacían difíciles de entender y las mantenían alejadas de la experiencia diaria. Tawara, virtualmente sin ayuda de nadie, le dio una imagen nueva, y la entregó renovada a los lectores. *Sarada Kinenbi* fue la culminación de cuatro años de intensa escritura, durante los cuales —dice su mentor, el poeta Yukitsuna Sasaki— pareciera que Tawara hubiera descubierto y revelado su música interior.

Por supuesto que los intentos de renovación de la tanka no eran algo nuevo. Los poetas que trataron de revitalizarla evitando fórmulas clásicas, a menudo lograban modernizarla a expensas del ritmo y la gracia. Entonces, ¿qué es lo que hace que la obra de Tawara sobresalga? La respuesta se encuentra, en parte, en su habilidad para entremezclar fragmentos de lenguaje coloquial en el patrón rítmico de la tanka. Así logró que sus lectores redescubrieran y se percataran de la música y la poesía que subyace al habla cotidiana. Sus poemas poseen una franqueza y una naturalidad muy simples e innovadores. Parte de su logro recae en la habilidad para usar un idioma fresco y contemporáneo —incorporando con destreza pedacitos de conversación natural, palabras prestadas del inglés como "fotógrafo," y los iconos modernos como *McDonald*— sin sacrificar las virtudes

tradicionales de la tanka. Una ventaja adicional es que no es necesario un esfuerzo especial para comprenderlas. Carecen por completo de las imitaciones o las paráfrasis a las que tanto se ciñe la tanka clásica, y al tiempo mantienen su poder rítmico y evocador. El uso de lenguaje casual y cotidiano es un evidente punto de ruptura con el pasado.

Pero Tawara no se limita exclusivamente a la lengua vernácula; emplea una amplia gama del idioma japonés, que incluye palabras clásicas como varias “palabras eje” y alusiones a poemas clásicos. El idioma que emplea no es exclusivamente el de los jóvenes sino una mezcla culta y sofisticada de lo antiguo y lo moderno, con énfasis en lo nuevo. Machi Tawara es indiscutiblemente experta en llenar los viejos moldes de la tanka con la arcilla renovadora del lenguaje de su generación.

IMAGEN FRESCA, IMAGEN DE ENSALADA

¿Qué había en su poesía que llegó tanto al público japonés? Una respuesta parece ser el tono alegre y descomplicado —perfectamente adecuado para la imagen de "ensalada" fresca y crujiente—; las emociones genuinas y muy sentidas, pero nunca amargas o abrumadoras. La tristeza de acabar con una relación se equilibra con el alivio que produce una decisión oportuna y definitiva: Machi parece estar un poco aislada de las emociones, y nunca se pierde en ellas; siempre está observándose a sí misma y a los que la rodean con una mirada fresca y serenamente objetiva.

Aunque el amor o la falta de amor constituye el foco principal de la poesía de Tawara, también escribe sobre el hogar y la familia; la vida en la gran ciudad; de sus experiencias impartiendo enseñanza; de música y cocina y béisbol y el mar; de los viajes a China; de insólitos momentos de conciencia repentina o caprichosa, de premonición o sorpresa. Como en el poema que le da título al libro, encuentra belleza en las cosas comunes de una vida en que cada instante se vive plenamente. *Bodas de ensalada* mira el mundo a través de los ojos de una mujer desventurada y cómicamente enamorada. En su mundo, las coles se mueren de risa en un atardecer sombrío, en plena noche las arvejas imploran susurrando que las dejen salir de las latas; los amantes van y vienen. Bien sea a solas o en el

teléfono, o rompiendo cáscara de huevo en fragmentos cada vez más pequeños, el amor bate su tamborcito triunfal.

El empleo de vocabulario poco convencional para los estándares de la tanka generó una controversia entre los defensores de la licencia poética y los puristas que deploraban lo que consideraban una disminución de los estándares. No hay duda alguna de que la inclusión de este tipo de vocabulario le da a los poemas una cercanía y una pertinencia incomparables. Los temas que la autora toca abarcan todas las emociones y preocupaciones de las personas de todas las edades: la inseguridad, la búsqueda de la felicidad, los altibajos de los amores y la soledad. Es poesía con tono universal.

La mayor parte de las imágenes en los poemas son tan familiares para los japoneses como para los extranjeros; *frisbees*, Coca-Cola, béisbol, *McDonald's*, cepillos de dientes y jazz. Es sorprendente que muy poco en el conjunto sea abiertamente japonés o pueda producir en los lectores extranjeros una sensación de exotismo, excepto quizá por algunos de los poemas del viaje a China. Hay ciertamente un trasfondo que es típicamente japonés, pero el mundo que crea Tawara es un mundo en el que con seguridad los lectores occidentales se sienten a gusto.

Las frutas comunes (limones, toronjas, naranjas y cerezas) y un surtido asombroso de verduras (tomates, apio, cebollas, espárragos, coles, arvejas, perejil, rábanos y coliflor) también figuran en los poemas. El protagonismo de frutas y verduras se enlaza con la imagen de la ensalada. Este término, que se basa en el título del libro, se puede aplicar con propiedad al resto del conjunto. Las tankas de Tawara son ligeras y digeribles como la lechuga fresca.

VAIVENES DEL CORAZÓN (STRONG, 1991)

La autora se queja de que la atención se ha centrado en la utilización de vocabulario altamente contemporáneo pero que ésta no es la principal característica de su poesía. Aunque ciertamente podría ser la poetiza de la nueva generación, lo que realmente trata de capturar no es la jerga de los jóvenes sino esas epifanías menores de la vida moderna que ha denominado "vaivenes del

corazón" (*kokoro no yure*). El lector experimenta una pequeña pero placentera dosis de lo que Edmund Wilson en un contexto diferente llamó una "descarga de identificación". Esto ocurre cada vez que la autora logra aislar un vaivén del corazón que parece corresponderse con alguna experiencia íntima del lector. Gran parte del gozo reside en la pequeña escala de ambos: la emoción y su momento. Porque el *kokoro no yure* de Tawara corresponde (o así lo siente el lector) con uno suyo, el lector puede leer su poesía con gusto. La satisfacción estética es similar a la de leer un haiku: el goce del breve momento rescatado del flujo de la vida ordinaria. Su poesía es más exitosa cuando la experiencia del lector es más cercana a la del poeta, de este modo se asegura de que las breves oscilaciones del corazón ocurran con frecuencia.

Al cerrar herméticamente el momento poético dentro de la esfera de sus emociones es capaz, en una mayor escala, de moldear las secuencias cuasi narrativas que sugieren el curso de un amor a través de las etapas diversas de felicidad y dolor, y al mismo tiempo de liberarse de la imposición exterior de cualquier contexto biográfico. Los personajes en los poemas de Tawara son anónimos y dejan los poemas abiertos a una multiplicidad de lecturas posibles. En último término, el atractivo de sus poemas yace en su universalidad, en nuestro reconocimiento cuando los leemos. "¡Sí, eso es preciso!" o "también lo he sentido ". De eso se tratan los "vaivenes del corazón"; y es claro que ha tenido éxito por las resonancias que ha suscitado en el corazón de los lectores.

ESTRUCTURA

Otra característica distintiva del libro es su estructura. La colección está dividida en 15 secciones, cada una con título que constituye una unidad o ciclo. El primer ciclo "Una mañana de agosto", describe el inicio, auge y fin de un relación amorosa. Cada estrofa cobra dimensiones adicionales de significado de acuerdo con su posición en el ciclo, de este modo Tawara sobrepasa las limitaciones de las 33 *onjis* de la tanka, de un modo magistral. El desenlace de la aventura amorosa en "Una mañana de Agosto" es exquisitamente retratado en una serie de estrofas en las que detalla los cambios sutiles en el comportamiento y el entendimiento mutuo que conducen inevitablemente hasta el fin. Los amores serpentean hacia

su declive lentamente, sin melodrama o histeria, dejando tras de sí una resignación calmada y hasta un ambiguo sentido de alivio.

**Nos sentamos: la espalda
contra el muro soleado, una pierna
al lado de la otra.
Ten en cuenta la forma
en que trazamos líneas paralelas.**

En sí misma, esta estrofa podría ser la celebración de un momento especial de cercanía y satisfacción entre dos amigos o amantes; por otro lado, el hecho de que las piernas de las dos personas no se toquen, podría indicar que algo está fallando. La posición de esta estrofa en el inicio del ciclo; sin embargo, indica que corresponde a la emoción cuando el amor comienza. Los amantes están juntos, uno al lado del otro, completamente conscientes, pero aún no se tocan. Este ejemplo pone de relieve lo importante de tener en cuenta no sólo los poemas que preceden y siguen a una estrofa, sino la posición que ocupan en el ciclo completo, y así poder saborear todos los matices de significado; claro está, que cada poema también se puede leer y disfrutar aisladamente. El final del amor es aceptado, en este ciclo de tankas, como algo inevitable, con simple tristeza. La protagonista es incluso capaz de contemplar el cambio con un cierto alivio que al final es apropiado, porque no ha perdido el control: lo deja, y no a la inversa, y se marcha sin una gran carga de pesares o reproches.

RETRATO DE MUJER

Millones de mujeres japonesas parecen haberse identificado con el retrato de la mujer que surge en esta poesía, un retrato que no podría calificarse como intensamente feminista. Mientras algunos poemas muestran a una mujer asumiendo el control de su vida, los otros le asignan un papel mucho más pasivo. La describen en el acto de la espera; bien sea en una visita, una llamada telefónica, una carta o algo intangible y desconocido. Es más, algunas veces el papel de la mujer no sólo parece pasivo sino que, —y sin ningún escrúpulo— es subordinado. Aún así, no siente ningún malestar frente a la espera. El

matrimonio y la maternidad son vistos como acontecimientos naturales y apropiados en la vida de una mujer.

Es la historia de una mujer que se siente cómoda en su feminidad, con tendencia enamorarse y que no le teme a permitirse el gusto de la fantasía de ser una concubina imperial, o aun la Campanita de Peter Pan. Al mismo tiempo, no se obsesiona por tener amores y no le afecta en gran medida la opinión que la sociedad tenga de ella. A menudo está sola, pero la soledad no la abruma. Capaz de mirarse en retrospectiva —y a su amante— y con objetividad, nunca se deja abrumar por las emociones. Lejos de exigir compromisos de largo plazo a los hombres de su vida, tiende a evitarlos, prefiere disfrutar cada instante.

Sarada kinenbi parece encarnar ideales de madurez de Oriente y Occidente. En términos de las feministas Occidentales, bosqueja una mujer ciertamente liberada: tiene y sigue sus metas en la vida y no está dispuesta a cambiarlas sólo para ajustarse a la conveniencia de alguien más; pero tampoco se cierra del todo a la gente, y puede encontrar felicidad en las relaciones sin sacrificar su integridad. En términos japoneses, sugiere a alguien consciente de la fragilidad e temporalidad de los vínculos humanos y la importancia de vivir con los ojos abiertos para no perderse las maravillas del instante.

MUJERES QUE ESPERAN

En conjunto, la sensibilidad es sumamente moderna, pero de todos modos se nutre en la tradición. Hace énfasis en la pasividad y la espera, conceptos que se remontan hasta épocas tan remotas como la Heian (794-1185), cuando las señoras de buena familia se quedaban detrás de las cortinas esperando pacientemente —o impacientemente— a que las llamaran los maridos o los amantes. Esto ya no ocurre en el Japón moderno, pero la relativa pasividad de las mujeres es un hecho en ese país, y sus poemas lo reflejan.

Usando como trasfondo al amante sin rostro, el fanático del béisbol que le gusta la comida casera, capta una amplia gama de emociones amorosas, pero el sentimiento al que regresa con frecuencia, es el de la mujer sufrida que espera. Machi Tawara pertenece al linaje de las mujeres que esperan.

Quizá la respuesta más asombrosa a la obra de Tawara ha provenído directamente de los mismos lectores, quienes inspirados por sus poemas, se decidieron a escribir poesía. Le han llegado decenas de miles de cartas y en ellas más de 200,000 tankas; de las cuales casi 1,500 fueron seleccionadas por la escritora para publicar un libro. El participante más viejo fue un hombre de 91 años, y la más joven, una niña de 11. Es admirable la identificación de los lectores con la escritora, y más admirable el hecho de que no se hayan contentado con un disfrute pasivo, sino que hayan iniciado por su cuenta un flujo creativo espontáneo.

Al referirse al libro, Machi Tawara escribió: "No quiero creer en lo que continúa por siempre, sino en lo que dura para siempre. ¿Y qué es eso que dura para siempre? La belleza de las cosas comunes, de los momentos comunes que se aprecian en su totalidad y se viven a plenitud". Le fascinan los numerosos contactos que ha podido mantener con la gente a través del libro. A pesar de la fama que le ha traído la poesía, continúa siendo una persona tímida, una joven "común" que le gusta "cocinar, ir al mar y jugar cartas. Me hace falta la casa más que a nadie, pero vivo sola en Tokio. Soy medio loca, llorona y todo me sorprende. Simplemente Tawara Machi. Y a partir de mi vida simple, cotidiana, quiero seguir escribiendo tantos poemas como pueda. Es decir, quiero vivir intensamente, porque vivir es escribir poesía y escribir poesía es vivir".

III. ALGUNOS APUNTES SOBRE EL PROCESO

LA TRADUCCIÓN SEMI-INDIRECTA O "ALUMBRADA POR EL ORIGINAL"

Para atemperar un poco los escrúpulos de los escrupulosos, propongo una variación a la traducción indirecta: que el original acompañe el proceso; que arroje luces sobre la disposición de las palabras, sobre la tipografía del texto, que guíe los motores de búsqueda para encontrar las imágenes pertinentes, que le coloque sonidos, que contribuya al extrañamiento de lo extranjero. La traducción indirecta acompañada por el original, brinda una mayor confianza al traductor porque se pueden ver matices de significado que de otro modo se perderían, permite buscar imágenes para construir contexto que de otro modo sería

imposible. Quita un poco esa sensación de "ceguera" que se siente en la traducción indirecta simple.

En el caso particular de *Sarada kinenbi*, en lugar de una versión en inglés, por fortuna hay dos versiones publicadas, una de Juliette Winters Carpenter (1989) y otra de Jack Stamm (1988). La idea fue tomar esas dos versiones para compararlas entre sí, y contrastarlas contra el original japonés con la ayuda de diccionarios electrónicos y de este modo ir construyendo la versión en español. Con esto no se pretende ignorar los problemas que pueda ocasionar la traducción indirecta, ni tampoco fomentar el "facilismo" frente a los textos en lenguas "exóticas", ni sustituir el acercamiento, o el enfrentamiento de las dificultades culturales, pero es una forma práctica y económica de obtener mejores traducciones del japonés al español.

CÓMO SE EMPLEÓ EL COMPUTADOR PARA EL TRABAJO

Hay que anotar que esta es una propuesta en la que el computador y las nuevas tecnologías juegan un papel central: el proceso de adquisición electrónica del texto original, la consulta de diccionarios electrónicos, el empleo de un programa para la métrica de los versos, el análisis textual con la ayuda de *software* y la creación de contexto con motores de búsqueda. Lo anterior no significa que el trabajo se haya limitado a la informática, también se tuvo contacto con dos hablantes nativos para corroborar la calidad de las traducciones, grabar la lectura de algunas tankas y resolver dudas.

El texto original se pasó por un escáner, de este modo los caracteres gráficos se convirtieron en códigos de caracteres reconocibles por los programas de computador. Esta operación es fundamental para poder buscar definiciones en el diccionario y obtener resultados en los motores de búsqueda. Una vez levantados los textos y almacenados en *Word* se procedió a la elaboración de una ficha para cada uno de las tankas. En la ficha se consignaron las definiciones obtenidas de los diccionarios electrónicos y las versiones inglesas. En esa ficha se trabajó la primera versión en español.

En el proceso de obtención de esa primera versión surgieron dudas al comparar las dos versiones inglesas entre sí, y contra el original vertido y procesado en las fichas. Dichas dudas fueron consultadas en motores de búsqueda (*Yahoo, Google*) con la alimentación de las palabras en japonés; de esta forma los resultados obtenidos tenían gran riqueza; lógicamente este tipo de búsqueda se limitó a encontrar imágenes que permitieron enriquecer el contexto de las tankas. También cada tanka se pasó por el traductor automático de *Google* y así se obtuvieron unas simpáticas versiones de traductor automático, que algo aportaron.

Finalmente, las versiones inglesas y la versión final en español se pasaron por un programa de análisis textual *Simple Concordance Program 4.07* con el fin de mirar la frecuencia de uso de las palabras y ver cada palabra en contexto; esto contribuyó grandemente a tener un panorama global de la obra. Para facilitar el conteo de sílabas en español se empleó el programa *Rimar quasar*, que realiza el conteo de las sílabas teniendo en cuenta sinalefas, hiatos, etc.; este programa permite trabajar por lotes, lo que facilitó enormemente la labor.

LA VERSIÓN DE WINTERS

Es una versión monolingüe. Contiene una reseña al final, en la que hace un breve estudio de la obra, el impacto que tuvo en el Japón, y se analizan algunos poemas que sirven de ejemplo para desarrollar las ideas de la autora. Lo más relevante de esta versión es que se aparta del formato tradicional de la tanka en inglés de cinco versos. La propuesta de Winters (1989b) es la de traducir las tankas en estrofas de tres versos. ¿La razón? No da una razón para eso, dice simplemente que ha tratado de ser breve en sus versiones; lo que para mi gusto produce textos que parecen un poco como telegramas. Su versión tiende a ser domesticadora. Se cuida mucho de no colocar referencias directas a iconos culturales o nombres que suenen extraños. Omite, por ejemplo, nombres de emisoras, de supermercados, de tiendas. En general, si considera que algo no es familiar para el lector estadounidense, prefiere colocar el nombre genérico. Esta versión no emplea notas de traducción al pie y traduce la totalidad de las tankas del libro (sólo hay una omisión, por error, supongo).

LA VERSIÓN DE STAMM

Es una versión bilingüe. Contiene una muy breve reseña en inglés sobre el texto. Recurre al formato tradicional de la tanka en inglés: la estrofa de cinco versos, la cual produce un texto más expansivo; al tiempo, es una versión más extranjerizante, trata de ceñirse más al original. No le preocupa utilizar nombres japoneses que pueden resultar poco familiares para el lector occidental (Aunque en *Sarada kinenbi* esto no es muy frecuente). Emplea dos o tres veces notas de traducción al pie. Traduce una selección de dos tercera partes de las tankas, no dice la razón de dicha selección.

Esta disparidad entre la cantidad de tankas de las dos versiones generó un problema adicional porque hay un tercio de los poemas de los que sólo existe la versión corta de Winters. En este caso hubo que tratar de expandirla y buscar un mayor apoyo del texto japonés.

UN COMENTARIO DE MACHI TAWARA SOBRE UNA TANKA (MAYNARD, 1997; 51)

Considero de interés transcribir un comentario que la propia autora hace sobre la tanka que inicia el libro.

Así eres, decides
que *Hotel California* es la melodía
para abalanzarse
sin freno ni medida
por las carreteras del litoral.

¿Por qué "Hotel California"? ¿Por qué tomó esa decisión? Me pregunto, si tiene sus razones; quizá los recuerdos de un noviazgo anterior ¿Qué recuerdos? ¿Con quién? Ahora me doy cuenta: esta canción lo relaciona con el pasado, esta canción me relaciona con el futuro. La música de fondo comienza a trazar los recuerdos. Un día también volveré a mirar atrás y descubriré este día en un recuerdo lejano. Y quizá luego me ponga a escuchar *Hotel California* y a solas, recuerde esta carretera a la orilla del mar, blanca en la luz de verano; la carretera que ahora recorremos. Escucho *Hotel California* para prepararme para ese día (Maynard, 1997; 51).

UNA FICHA TÍPICA

Para cada tanka se elaboró una ficha, que contiene el texto en japonés con las definiciones de los diccionarios electrónicos y ambas versiones en inglés, como la que se muestra a continuación:

寄

せv. (Hira=よせる) collect, gather; add; put aside / last moves

返

すv. (Hira=かえす) return, go or come back

波 wave

の particle

し

ぐ

さn. (Kanji=仕草) action, acting, gesture, manners, movement

の particle

優

し

さ n. (Hira=やさしさ) graciousness, gentleness, courteousness; kindness; pleasantness; mercifulness

に particle

い

つ when, how soon

言

わ

れ

て v. (Alt=謂う,云う, Hira=いう) tell; say, remark

も particle

い

い tell say, remark

さ

よ

う

な

ら goodbye (sayounara)

p010.3

Moving aside when it is possible to be said by the kindness of conduct of the wave which is returned, the way if G

*The gentleness of lapping waves
makes me unafraid
to hear you say good-bye*

---JWC

*The gentle way waves have
of advancing and then
retreating...
You can say goodbye any old time.
It's perfectly fine by me.*

---JS

EL TÍTULO

Sarada kinenbi no es una expresión común en japonés, fue una invención de Mahi Tawara. Corresponde al reconocimiento de uno de los instantes: como dijiste algo agradable en la cena, pareciera como que estuviéramos celebrando, entonces bauticemos este día, que de ahora en adelante se llame “bodas de ensalada”. Una alternativa de traducción hubiera sido “el aniversario de la ensalada”; pero no tendría tanta relación con la vida en pareja, que celebra los aniversarios como bodas: de papel, de diamante, etc. Además queda la relación con el título de la obra de teatro *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

ILUSTRACIÓN DE CÓMO EL TEXTO JAPONÉS ALUMBRA LA TRADUCCIÓN INDIRECTA

Como uno de los aspectos más importantes en el trabajo con el texto japonés es la solución de dudas que hubiera sido imposible siquiera plantear con la versión en inglés, a continuación se presentan unos ejemplos de la forma en que el texto en japonés sirvió para resolver dificultades de traducción.

AOSA, LECHUGA DE MAR , *PALE BLUE*, *GREEN*

*I watch you on your surfboard
poised between blueness
of sky and sea*

*Into the space
between pale blue sea and sky
I stare fixedly
at you coming toward me
riding a surfboard.*

No dejo de mirarte
cuando cruzas el aire azul del cielo
sobre el verdoso mar,
y vienes hacia mí
cabalgando en la tabla de *surf*.

La palabra *aosa* significa un color, *pale blue* o *green*. En ambas versiones se traduce como azul, tanto el mar como el cielo son azules. Sin embargo, el término también se refiere a una alga, la lechuga de mar, que es verde. Me pareció que el poema propone el contraste de los dos colores. Por eso escogí, *verdoso* para el mar y *azul* para el cielo.

ORENJI/MONOKURO-MU

*Under an orange sky on Kujukuri Beach
I snuggle up to you
in monochrome*

*Right below
an orange glowing sky
over Kujukuri
I come nestling UP
to little monochrome you.*

En playa Kujukuri,
bajo el brillo anaranjado del cielo
termino refugiándome
dentro del carboncillo
que dibuja tu abrazo monocromo.

Ambas versiones coinciden en el empleo de *orange* y *monochrome*. El texto en japonés muestra que la autora empleó palabras que el japonés ha tomado del inglés (y que tienen semejanza fonética con las correspondientes en español) *orenji* y *monokuro-mu*. Este permitió escoger para la versión en español anaranjado y monocromo, y corroborar la selección de las dos palabras, que resuenan con el texto original.

SAYONARA

*The gentleness of lapping waves
makes me unafraid
to hear you say good-bye*

*The gentle way waves have
of advancing and then
retreating...
You can say goodbye any old time.
It's perfectly fine by me.*

Las olas del mar rompen,
avanzan con calmosa mansedumbre,
y después retroceden...
No me intimidaría
si así me dijeras: ¡hasta la vista!

Ambas versiones coinciden en emplear *goodbye*. El original japonés muestra que la palabra empleada fue *sayonara*. La forma de despedida del japonés que más conocemos. Conocer la palabra exacta que se empleó en el original da seguridad a la traducción. Además, la palabra está al final de la tanka, como en la versión en español, y me parece sentir cierto parecido fonético entre las dos expresiones: *sayonara, hasta luego*.

TOKYU HANDS

*So huge
it gladdens my heart--
this store's shopping bag*

*The larger the size
the greater the sensation
of prosperity:
do-it-yourself emporium
"Tokyu Hands" shopping bags.*

Mientras más amontono
artículos para el apartamento
en la bolsa de compras,
mayor la sensación
de bienestar en la tienda *Tokyu Hands*".

Tokyu Hands es el nombre de una gran tienda por departamentos de Tokio. En la versión de Winters (habíamos dicho que era más domesticadora) no menciona el nombre de la tienda, sólo menciona una tienda, cualquier tienda. La versión de Stamm sí que la menciona (lo habíamos dicho, es más extranjerizante) y la trata de describir como el emporio del bricolaje. Resulta que el visitante típico de esa tienda es la persona que esté “montando” una vivienda. El sentimiento de la protagonista tiene que con que se va a vivir con el novio, o lo piensa hacer, y está realizando ese tipo de compras. No está comprando por comprar, está comprando para amoblar la relación que comienza. Esto debe quedar en la traducción. Adicionalmente, la búsqueda de imágenes con el término en japonés permitió tener un panorama visual completo de la tienda.

BÚSQUEDA DE IMÁGENES UTILIZANDO LA ESCRITURA DEL TÉRMINO EN JAPONÉS

Una de las ventajas de emplear el original es que cuando se utiliza un motor de búsqueda de internet (*yahoo*, *google*) para buscar imágenes que permitan clarificar algunos de los términos o generar contexto; si se emplea el término en japonés, los resultados son de mucho mejor calidad que si se empleara la traducción al inglés. En algunos casos, la búsqueda empleando términos de la versión en inglés no tendría sentido.

Los términos que se enumeran a continuación fueron grandemente aclarados cuando se buscaron introduciendo la expresión en japonés para obtener imágenes en los motores de búsqueda. *Straw hat*, *teacup*, *floral prints*, *flower patterns*, *greengrocer*, *veggie shop*, *Hiroshima carps*, *food cart*, *TBS Radio*, *Heart Break Hotel*. Una cosa es lo que en Estados Unidos se entiende por *greengrocer* o *veggie shop*, y otra cosa es ver la imagen que es familiar para el japonés; así se puede tomar mejores decisiones al buscar equivalencias. Lo mismo se podría decir de todas las expresiones enumeradas.

PROBLEMAS ESPECIALES

Hubo algunos términos que plantearon problemas especiales para la traducción. Las referencias a comidas típicas japonesas. Afortunadamente la mayoría tienen términos en español y cientos de imágenes en los motores de búsqueda: *sushi*, *oden*, etc. En todas las tankas se mencionan lugares de Tokio y del Japón: playas, estaciones de tren, establecimientos comerciales. Cada uno de estos obligó a averiguaciones sobre las connotaciones del lugar: ¿en qué parte de Tokio?, ¿en el centro?, ¿en las afueras?, ¿es un sitio congestionado?, ¿hay algún tipo de cliché asociado con los sitios?.

Otro tipo de problema adicional lo constituyeron los nombres de flores. La estrategia para abordar este problema fue: primero, buscar la imagen con el nombre en japonés; así se veía la flor o planta de la que se trataba. Después se buscaba la imagen en inglés para ver si coincidía. Al coincidir, se buscaba el nombre científico de la planta. Averiguado el nombre científico se buscaba en sitios en español por nombres vulgares hasta dar con el indicado. Por ejemplo de *Cosmo flower* se llegó a *amapolas silvestres*.

Por último, las referencias culturales. Como el caso de *Sano No Chigami* que es una poetiza antigua. Para Carpenters era una *maiden*. Si sólo nos hubiéramos basado en la versión en inglés, y no se hubiera investigado más a fondo, no hubiera habido forma de saber que fue una poetiza de un período antiguo, y que como Machi pertenece al linaje de las mujeres que esperan.

*The ancient maiden Sano no Chigami:
to her was granted
the pain of waiting*

¿QUÉ ME DEJÓ EL VIAJE?

En primer lugar, y lo más importante: el ansiado texto. El combate con cada frase. La convicción de que el traductor siempre se queda solo frente al texto. Que cualquier reflexión, revisión, teoría, conceptualización..., ayuda pero como trasfondo. La convicción de que no se pueden aplicar ni recetas ni fórmulas; como dice Martha Pulido (2003; 105) “El trabajo de la traducción literaria no puede imponer teorías fijas y válidas para toda obra; se trata más bien de presentar *metáforas de trabajo...*”. En este caso la metáfora es el viaje por la Ruta de la Seda para llegar a *Bodas de Ensalda*.

¿Qué quedó después de año y medio de estudios y práctica? Que la traducción literaria no es tan fácil como dicen ni tan complicada como pensaba. Una gran admiración por los teóricos, por los que reflexionan sobre una actividad tan difícil de precisar. Que no se debe reverenciar sino respetar a los originales porque la reverencia no conduce sino a versiones literales indeseables, mientras que el respeto produce saludables retoños en su nuevo suelo de lengua. Que la traducción es una molienda, como ninguna otra. Que la traducción indirecta es una gran alternativa, sobretodo si va acompañada del original.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (1971). La tarea del traductor. En *Angelus Novus* (127-143). Barcelona: Edhasa. (Traducción de H.A. Murena)
- Borges, J. L. (1982). *Obras completas Tomo II*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1975). Las versiones homéricas. En *Prosa* (71-75). Barcelona: Círculo de Lectores S.A.
- Dun, M. (2004). Some thoughts on translating poetry (1922). En Chan, Tak-Hung Leo, *Twentieth Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates* (203-207). Philadelphia, PA, USA: John Benajmins Publishing Comapny.
- Escobar, J. (1992). Reflexiones sobre la traducción literaria. *Revista de la Universidad Pontificia Bolivariana*, 41(134), 56-59.
- Fangwu, C. (2004). On translating poetry. En Chan, Tak-Hung Leo, *Twentieth Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates* (208-210). Philadelphi, PA, USA: John Benajmins Publishing Comapny.
- Frost, R. (1 abril de 2005). *BrainyQuote*
<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/r/robertfros101675.html>.
- Gadamer, H. G. (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- Hernández, M. (1994). *Tankas del mar y de los bosques*. Valencia, España: Pre-textos, poesía.
- Higginson, W. J. (1989). *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*. Tokio: Kodansha International.
- Horiguchi, N. D. (Traducción de Munio Nisay). (1925). *Tanka: Poesías japonesas*. Tokio: Yuraku Insatsusho.
- Huang, Y. (2002). *Transpacific Displacement: Ethnography, Translation, and Intertextual Travel in Twentieth-Century American Literature*. Ewing, NJ, USA: University of California Press.
- Ishikawa, T. (Libro). (2001). *Un puñado de arena*. Madrid: Hiperión.
- Jaramillo Escobar, J. (2005). *Método fácil y rápido para ser poeta*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Keene, D. (1980). *La literatura japonesa*(Traducción de Jesús Bal Y Gay). México: Fondo de Cultura Económica.
- Keene, D. (1995). Japanese Aesthetics. En Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics. A reader*. (27-41). New York: State University of New York Press.

- Keene, D. (1995). *Feminine Sensibility in the Heian Era*. En Hume G., Nancy, *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader* (109-123). New York: State University of New York Press.
- Kristal, E. (2002). *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Marra, M. (1999). *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Maynard, S. K. (1997). *Japanese Communication: Language*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Micronet. S.A. (1999). *Enciclopedia Universal [CD ROM]*. Madrid: Micronet.
- Parkes, G. (1995). *Ways of Japanese Thinking*. En Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture* (77-108). New York: State University of New York Press.
- Paz, O. (Libro). (2000). *Versiones y diversiones*. Barcelona: Círculo de Lectores y Galaxia Gutemberg.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira* (Lengua y estudios literarios). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Perdu, N. (2005). *From Arabic to other languages through English*. En Branchadell, Albert, *Less Translated Languages* (67-74). Philadelphi, PA, USA: John Benjamins Publishing Company.
- Peri Rosi, C. (2002). *A Translator in Search of an Author*. En Balderston, Daniel; Schwartz, Marcy, *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature* (Sunny series in Latin American and Iberian Thought and Culture, 58-60). New York: State University of New York Press.
- Pound, E. (1979). *Varios "no"*. En *Antología* (Traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, 171-177). Madrid: Visor.
- Pulido Correa, M. L. (2003). *Filosofía e historia en la práctica de la traducción*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.
- Reckert, S. (Libro). (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- Reichhold, J. *Tanka Article Published in FEELINGS - A Journal of Poetic Thought*. In <http://www.ahapoetry.com/feelart.htm>.

Rimer, J. T. (1995). Japanese Literature: Four Polarities. En Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. (1-26). New York: State University of New York Press.

Ryosuke, O. (2002). The hermeneutic Approach to Japanese Modernity: "Art-Way," "Iki," and "Cut-Continuance". En Marra, Michel, *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics* (25-35). Honolulu: University of Hawaii Press.

Sato, H. (1987). Lineation of Tanka in English Translation. *Monumenta Nipponica*, 42(3), 347-356.

Schmidt, D. J. (1989). Hermeneutics and the Poetic Motion. En *Hermeneutics and the Poetic Motion* (1-10). Binghamton, NY: Center for Research in Translation.

Stamm, J. (1988). "Postscript" en *Salad Anniversary (edición bilingüe)*. Tokio: Kawade Bunko.

Steiner, G. (1975). *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.

Strong, S. M. (1991). Passion and Patience: Aspects of Feminine Poetic Heritage in Yosano Akiko's Midaregami and Tawara Machi's Sarada Kinenbi. *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 25(2), 177-194.

Tawara, M. (1989). *Salad Anniversary*. Tokio: Kodansha International. (Traducción de Juliet Winters Carpenter)

Tawara, M. (1988). *Salad Anniversary (edición bilingüe)*. Tokio: Kawade Bunko. (Traducción de Jack Stamm)

Tawara, M. (1987). *Sarada Kinenbi*. Tokio: Kawade Bunko.

Torre, E. (2000). *Métrica española comparada (Manuales Universitarios)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.

Toury, G. (1995). A Lesson from Indirect translation. En *Descriptive Translation Studies and Beyond* (129-146). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Co.

Ueda, M. (1996). *Modern Japanese Tanka*. Nueva York: Columbia University Press.

Winters Carpenter, J. (1989a). Tawara Machi: "To Create Poetry Is to Live". *Japan Quarterly*, 36(2), 193 - 199.

Winters Carpenter, J. (1989b). "Afterword" en *Salad Anniversary*. Tokio: Kodansha International.