



Universidad de Sevilla

Trabajo Fin de Grado

FACULTAD DE FILOSOFÍA

El Haiku de Taneda Santouka: Dificultades de Traducción Y Belleza

Grado en Estudios de Asia Oriental

Curso académico 2020/2021

Realizado por:

Diego José Flores González

Tutorizado por:

Vicente Haya Segovia

Resumen

Resumen: Con este trabajo tratamos de ofrecer una perspectiva diferente del haiku en general y de la obra particular de Taneda Santouka. Proporcionando al lector un abanico de traducciones complementarias, y un comentario de cada composición individual, que exponga las relaciones entre las mismas, buscamos que la experiencia del poema sea lo más similar posible a la de un japonés. Para ello desechamos la idea de traducción única y prestamos especial atención a las particularidades que se derivan del idioma, recurriendo en caso de duda a la opinión de japoneses.

Palabras clave: *haiku*, Taneda Santouka, antología, traducción.

Abstract: With this work we try to provide a different take on haiku in general, and Taneda Santouka's production in particular. By offering the reader a wide variety of complementary translations, and a commentary on each individual composition, which exposes the relationships between them, we aim to provide a poetic experience that is as close as possible to the one a japanese would get. For this purpose, we discard the idea of a single translation and pay special attention to the intrinsic particularities of the language, resorting in case of doubt to the opinions of native speakers.

Key words: *haiku*, Taneda Santouka, anthology, translation.

Índice

Resumen	2
Índice.....	3
Vida de Santouka	4
Objetivos	7
Metodología	8
Antología.....	11
Conclusiones	54
1) La Partícula の (Lectura “no”).....	56
2) La Ausencia de Desinencias Verbales	63
3) La Dificultad de Traducir la Forma て (lectura “te”).....	68
4) La Oración de Relativo	74
Pensamientos Finales	77
Bibliografía	78

Vida de Santouka

Taneda Shouichi, más conocido por su pseudónimo literario Taneda Santouka 種田 山頭火, nace el 3 de diciembre de 1882, en un pequeño pueblo llamado Nishisabaryou, al Sur de Honshuu, en la actual ciudad de Houfu de la prefectura de Yamaguchi. Hijo mayor de Takejirou y Fusa, compartió la infancia con tres hermanos: un varón y dos mujeres. Parece ser que su padre, un rico terrateniente, no sabiendo hacer buen uso de la fortuna familiar, llevaba una vida disoluta, gastando el patrimonio con mujeres de dudosa reputación. Se ha teorizado que esta pudo ser la causa de, que cuando Shouichi contaba tan solo 11 años, su madre se quitara la vida arrojándose a un pozo. La imagen del cuerpo abotargado de su madre muerta es una que marcó profundamente al joven Santouka y determinó su forma de relacionarse con el sexo opuesto, como cabría esperar de un encuentro con la muerte a tan temprana edad. (Watson, B., 2010)

Tras este incidente su educación pasará a estar a cargo de su abuela Tsuru. Después de la enseñanza secundaria, ingresa en la facultad de literatura en la universidad de Waseda, Toukyou, en 1902. Ya por aquel entonces se hace latente su gusto por las letras, y empieza a cultivar el haiku de estilo clásico bajo el sobrenombre de 山頭火 (Santouka). (Abrams, J., 1977)

Por desgracia, y por una serie de razones entre las que se encuentra su incipiente alcoholismo, su incapacidad para mantener el ritmo de las clases, y la imposibilidad de su padre de cubrir sus estudios, sufre una crisis nerviosa y abandona la universidad dos años después, en 1904. El joven poeta regresa a su pueblo natal, y allí asistirá a su padre en su nuevo negocio: una destilería de sake. En 1909, aconsejado por su progenitor, contrae matrimonio con Satou Sakino, mujer de un pueblo vecino, y un año después esta da a luz a su hijo Ken. (Watson, B., 2010)

Al cabo de unos años, en 1913, se convierte en discípulo de Ogiwara Seisensui. Este autor es considerado por muchos como el principal impulsor del haiku de forma libre, y es de él de quien Shouichi aprende los secretos y entresijos del mismo, que luego emplearía con tanto acierto en su propia obra. Además de esto empieza a escribir para la revista literaria de

Seisensui llamada *Souun*. Pero las alegrías no duraron mucho, y en 1916, la destilería que regentaba con su padre Takejiro, entra en bancarrota a causa de la mala gestión y la escasa calidad de la bebida, y Santouka se muda a Kumamoto con su familia. (Abrams, J., 1977)

Dos años después, el hermano del poeta, Jirou, que había sido adoptado por otra familia, pero rechazado al tener que cargar con las deudas del negocio de sake, se quita la vida para escapar de ellas. Ese mismo año fallece también su abuela. Este episodio también dejaría huella en el corazón del *haijin*. (Watson, B., 2010)

En 1919 abandona a su familia y parte en busca de empleo a Toukyou, donde trabajará durante un tiempo en una empresa de cementos y en una librería, sin terminar de asentarse en ninguna de las dos ocupaciones. Mientras tanto, los familiares de su mujer le presionan para que acceda al divorcio, cosa que consiguen en 1920. Un año después su padre también muere. El uno de septiembre de 1923, el terremoto de Kantou destruye el edificio donde se alojaba y vuelve arruinado a Kumamoto. (Watson, B., 2010)

En diciembre de 1924 tiene lugar un acontecimiento decisivo en su vida. Santouka, completamente borracho y quizá con intenciones suicidas, se coloca frente a un tranvía en marcha, que consigue detenerse a escasos metros de él. En lugar de ser conducido a las autoridades pertinentes, llevan al ebrio poeta a Hooun-ji, un templo budista de la rama *Soutou zen*. Allí es acogido por el sacerdote jefe, Mochizuki Gian. Bajo su tutela se entrega diligentemente al estudio del budismo zen, y es ordenado sacerdote en 1925. Su primera tarea será hacerse cargo del *Mitori Kannon-dou*, un pequeño templo en el Kumamoto rural, en el que servirá por el espacio de un año. (Watson, B., 2010)

En este periodo abre escuelas para los campesinos, y sigue cultivando su poesía, hasta que, en 1926, no pudiendo soportar el aislamiento y atormentado por una sensación de pequeñez espiritual, abandona el puesto para embarcarse en el primero de sus viajes mendicantes. (Abrams, J., 1977). También se dice que ideó emprender el camino inspirado por el ejemplo de otros grandes poetas clásicos como Matsuo Bashou, aunque también es parte del proceso de autoperfeccionamiento de los monjes budistas. Lo habitual en estas ocasiones es que varios monjes realicen el viaje en grupo recogiendo las contribuciones que los fieles ofrecen al monasterio a cambio de méritos religiosos. Estas partidas suelen llevar algún distintivo que los identifica como miembros de la rama budista a la que pertenecen, de

tal forma que los donantes saben con certeza a donde irán a parar sus contribuciones. El caso es que Santouka, estos viajes los hizo solo, y sin identificación de ningún tipo, por lo que las más de las veces era visto como poco más que un mendigo, y se topaba frecuentemente con problemas con las autoridades. (Watson, B., 2010)

Todos los días, limosneaba hasta poder cubrir sus reducidos gastos, que a menudo se reducían a un hostel barato y una botella de sake, pero aún con eso hubo ocasiones en las que tuvo que dormir a la intemperie. A pesar de todas las miserias y dificultades, estas peregrinaciones darán fruto en forma espiritual y literaria. (Watson, B., 2010) No se sabe con total certeza a donde le condujeron los caminos en esta primera incursión en la campiña japonesa, ya que destruyó su diario de viaje, pero se cree que pudo recorrer Kyuushuu, cruzar a Shikoku y llegar hasta el extremo occidental de Honshuu. (Abrams, J., 1977)

En 1929 y 1930 hace dos visitas a Kumamoto donde prestará apoyo temporalmente a su exmujer en el negocio de marcos que regentaba. Las experiencias vividas en el viaje le posibilitarán hacer nuevas aportaciones poéticas a *Souun* y empezar a publicar su propia revista literaria, de nombre *Sambaku*. Durante bastante tiempo se sucederán varios intentos de llevar una vida estable, seguidos de recaídas en el alcoholismo y peregrinajes espirituales, que solía aprovechar para visitar a sus amigos poetas. (Abrams, J., 1977)

En 1932 se establece en una pequeña choza campestre, situada en el pueblo de Ouguri, en su prefectura natal de Yamaguchi, a la que llamará Gochuan (cabaña en la niebla), y en cuyas inmediaciones logra cultivar un huerto. Esto le proporciona al fin cierta estabilidad y autosuficiencia, de la que según su propio diario se sentía bastante orgulloso. Este mismo año publica también su primer poemario 鉢の子 “*Hachi no ko*” (el cuenco). En 1934 se echa al camino de nuevo, partiendo hacia las montañas de Shinshuu, pero no siendo ya joven, termina hospitalizado por neumonía. La enfermedad lo atormenta hasta tal punto que trata de quitarse la vida de nuevo al año siguiente, por medio de una sobredosis de píldoras para el sueño. Tras este episodio, el poeta se recupera y retoma sus viajes una vez más en 1936, cuando visita Toukyou para asistir a una reunión de patrocinadores de *Souun* antes de dirigirse hacia el Norte adentrándose en la región de Touhoku. (Abrams, J., 1977)

Los años finales de su vida los dedica principalmente a escribir y peregrinar. En 1938 abandona Gochuan y, después de un año más de viajes, acaba por establecerse en Shikoku, en un templo cercano a la ciudad de Matsuyama. Fallece el 10 de octubre de 1940, presumiblemente de apoplejía, y con casi 58 años. (Abrams, J., 1977)

Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es aportar una visión alternativa de la obra de un autor de haiku en particular, Taneda Santouka, y a la traducción del género en su conjunto. Prácticamente la totalidad de los poemas seleccionados en estas páginas ya han sido traducidos a otras lenguas, pero también la práctica totalidad de estas traducciones parece que adolecen del mismo error: limitar el haiku a una única interpretación. Es natural que los traductores se hayan esforzado en mantener intactos los que a menudo se señalan como los principales atributos de esta composición poética: brevedad y sencillez. Para ello, se empeñan en concentrar los significados del poema en una única traducción, que debería equipararse al original. Esto, por desgracia, y debido a las particularidades de cada idioma, es imposible en muchos casos y especialmente en el que nos ocupa.

Tras su aparente simplicidad, muchos de estos poemas esconden un profundo trabajo e incontables revisiones que se suceden hasta que el poeta queda satisfecho con su obra. El *haijin* (nombre que designa al autor de haikus) es un intermediario que canaliza lo divino de la realidad y lo convierte en palabra escrita. Este es un camino de constante perfeccionamiento, hacia alcanzar la transparencia, el despojamiento de toda huella de un yo diferenciado. Para poder plasmar el mundo en su esencia, los que cultivan este arte no colocan una sola palabra sin tener un buen motivo. Es la propia brevedad de este medio la que nos obliga a analizarlo con mayor celo y a tomar más en cuenta sus particularidades. En una curiosa paradoja, el poeta pone toda su intencionalidad al servicio de borrar la huella de la misma. (Haya, V., 2007)

El haiku es una de las máximas expresiones del alma japonesa. En buena medida, por la íntima relación del género con el idioma que lo sustenta. El japonés (como ocurre con el chino) se caracteriza por una gran profusión de palabras homófonas, siendo necesario apoyarnos en los ideogramas para diferenciar unas de otras. Ahora bien, Santouka, en gran parte de su obra, opta por prescindir parcial o totalmente de estos, obligando al lector a

discernir entre las diferentes opciones que posibilita. Esto, sumado a la estructura de verso único (ininterrumpido) del haiku, se convierte en un poderoso recurso en manos de este hábil autor, que es capaz de expresar a través de ellos la belleza del mundo.

Lo ideal para disfrutar al máximo de todas las posibilidades que ofrece este género de poesía es por supuesto aprender japonés, ya que su traducción presenta una serie de dificultades para las cuales no existen soluciones definitivas ni únicas. Quizá la principal sea la imposibilidad de trasladar al español todos los significados que extrae un japonés a través de la homofonía, los encabalgamientos entre palabras, y el carácter visual de los caracteres. Nosotros, en lugar de presentar una única traducción decidimos mostrar y explicar al lector todas las interpretaciones, no para que elija la que considere más apropiada, sino para que las experimente todas al mismo tiempo como lo haría un lector nativo. En el caso del haiku no es tan fácil hablar de lecturas correctas y erróneas, de hecho, no son pocas las ocasiones en que la obra trasciende la intención original de su creador, y acaba despertando asombros y sensaciones inesperadas en sus lectores. Estos son así porque el haiku, como ya hemos dicho, no es sino un fragmento de realidad, una instantánea perfecta que destila pura vida. Y del mismo modo que ocurre con la existencia que todos compartimos, las posibles formas de interiorizarla son infinitas. (Haya, V., 2017)

Nos proponemos como objetivo proporcionar al lector las herramientas que le permitan experimentar el poema de la forma más parecida a como lo haría un japonés. Pretendemos de este modo acercar las composiciones de un autor muy particular, para cuya comprensión y disfrute resulta especialmente útil una traducción más exhaustiva, que deje al descubierto las tripas del poema, es decir, las relaciones internas que se dan entre sus elementos. Santouka, jugaba constantemente con el lenguaje y las limitaciones estilísticas del género. Una traducción unívoca y convencional tendría que pasar por alto necesariamente buena parte de estos detalles. De modo que hemos optado por el siguiente método.

Metodología

Como paso previo a la propia traducción o fase cero, hemos realizado la búsqueda en la red de las transcripciones al japonés de todos y cada uno de los poemas. Una subfase que, aunque pueda parecer insignificante en comparación con el resto, tomó bastante tiempo. Del corpus de más de trescientos haikus que han servido de fuente, prácticamente todos aparecían

en *romaji*, es decir, transcritos al alfabeto románico. Buena parte de la riqueza del haiku que pretendíamos poner al descubierto, se torna inaccesible si no podemos ver los caracteres que lo conforman. En un idioma tan rico en homofonía solo los ideogramas (kanji) nos permiten distinguir unas palabras de otras.

Ahora bien, resultaría excesivo tratar de citar aquí todas las fuentes utilizadas en tan dilatada búsqueda, porque más allá de la utilísima Aozora (<https://www.aozora.gr.jp/>), muchas de las otras webs no se han consultado más que una vez. Encontrar la escritura en caracteres de algunos de estos poemas ha sido en ocasiones más dificultoso que la propia traducción en sí, llegando a haber dos o tres casos en que no ha sido posible dar con una. Pero en definitiva el proceso se completó sin demasiados contratiempos.

Tratándose este de un trabajo de traducción, hemos partido como es natural de la obra original. El procedimiento seguido comenzó con una lectura exhaustiva, y una primera exploración de todas las lecturas posibles de cada poema. El fin último es empujar al máximo los límites de la gramática. En este proceso, las cesuras han sido uno de los puntos determinantes, ya que, al estructurarse estos poemas en un único verso, la tarea de distribuir las pausas recae sobre el lector, que la desempeñará como crea más conveniente. Para que el público pueda decidir qué división de versos encuentra más acertada, al traductor le corresponde estudiarlas todas. El énfasis en esta cuestión, que en español afectaría únicamente al ritmo, está aquí justificado por las características especiales que trae consigo la escritura de caracteres. Debido a la ausencia de espacios, las palabras se aglutinan en sintagmas sumando sus significados.

El otro factor de interés en esta fase será la polisemia. Trataremos, en la medida de lo posible, de dar cuenta de todos los significados de una palabra que puedan encajar y aplicarse al contexto concreto de nuestro haiku. Dentro de este primer paso, podemos tomar riesgos y plantear interpretaciones difíciles o que nos parezcan poco acertadas. El proceso es comparable con una lluvia de ideas, pero sustentado en todo momento sobre la base de la gramática, que nos guía y nos impide ser excesivamente creativos. El resultado son una serie de traducciones meramente orientativas, sin demasiado refinamiento, y que pretenden mayormente subrayar las relaciones entre los distintos elementos, sin esmerarse en encontrar términos o soluciones exactas que correspondan al original.

Después de realizar una primera exploración de cada poema y sus posibilidades, llegaba la hora de comentarlos detalladamente, ahondando en profundidad en el significado de las composiciones en sí, pero también en ocasiones en el uso de unos u otros recursos. Al afrontar esta segunda revisión partimos con la ventaja de poseer una visión de conjunto del contenido original, lo que nos permite identificar con mayor facilidad aquellos mecanismos recurrentes con los que el autor suscita esa pluralidad de interpretación, y comentarlos como es debido. Esta experiencia acumulada nos resulta también muy útil para afinar aquellas traducciones correspondientes con la etapa más temprana del trabajo, en las que se presumen más errores al no estar aun familiarizados con el estilo de Santouka. Comenzamos, por tanto, a revisar una a una las traducciones propuestas en la fase anterior, descartando las menos acertadas y desarrollando las demás. Se integran todas las lecturas diferentes en un comentario general, que describe los efectos en el significado de elegir una u otra solución para los problemas que plantea cada poema. Aquí también incluimos cualquier aclaración necesaria de aspectos que el lector occidental pueda desconocer. Hay que mencionar, que esta fase no ha sido completamente independiente de la anterior, ya que buena parte de los comentarios surgieron del primer análisis, y varias posibilidades de lectura se añadieron en la segunda revisión. Queda demostrado que el buen haiku puede ofrecernos algo distinto cada vez que lo visitamos.

En cuanto a las webs utilizadas como apoyo en la traducción, Jisho.org(<https://jisho.org/>) ha sido el punto de referencia fundamental a la hora de explorar las acepciones de cada palabra, resultando especialmente útiles los ejemplos de uso de los términos en oraciones, así como las partículas y estructuras gramaticales con las que se suelen emplear. En las ocasiones en que las frases de demostración de la web anterior no han sido suficientes, Nihongo Master (<https://www.nihongomaster.com/>) nos ha proporcionado los ejemplos necesarios. Por último, al tratarse de la obra de un autor que desarrolló su actividad en un periodo histórico distinto al nuestro, a menudo hemos encontrado expresiones arcaicas o palabras que en la actualidad han caído en el desuso. Algunas de estas aparecen frecuentemente y son fáciles de identificar, como es el caso de “*asu*”, que correspondería con “*ashita*” (mañana), pero para las que hacen referencia a conceptos más complejos, y aparecen muy puntualmente (quizá no más de una vez en todo el trabajo), hemos hecho uso principalmente de Weblío (<https://ejje.weblío.jp/>), un diccionario online, que al ser de

autoría japonesa, y estar presentado en este idioma, aporta un mayor nivel de detalle y profundidad en sus explicaciones, así como una cantidad de entradas considerablemente mayor que la de las webs anglosajonas.

Finalmente, al vernos ante haikus de gran abstracción, o dificultad interpretativa, cuando han surgido dudas siempre hemos recurrido a la opinión de japoneses, ya que, a pesar de las décadas que los separan, la mentalidad de un habitante del actual Toukyou, y la del autor que nos ocupa no están tan lejos como pudiera parecer. El pueblo japonés se caracteriza por manifestar una sensibilidad especial hacia la naturaleza y la realidad en general, una predisposición a dejarse conmover por ella. Esto es lo que el erudito y principal representante de la escuela de estudios nativos, Motoori Norinaga (1730-1801), llamó “*Mono no aware*” (Pathos de las cosas), una conciencia estética particular que identificó en el *Genji Monogatari* (el clásico más longevo de la literatura japonesa) y que habría permitido aflorar a manifestaciones artísticas como el haiku (Yoda, T., 1999). Pero no hay que mirar tan lejos para descubrir la huella de esta particular actitud vital, basta con echar un vistazo a las letras de las canciones populares, para darse cuenta de que están repletas de referencias a elementos naturales: la lluvia, el viento, los árboles... A menudo se ha señalado al sintoísmo, la religión autóctona de Japón, como el fundamento teológico de este fenómeno. Uno de los pilares de esta es la creencia en determinadas divinidades o “*Kami*” que habitan en los parajes naturales, en los objetos inanimados... (Prusinski, L., 2013) Sea como fuere, y aunque en el pasado se hayan usado estas ideas para alimentar un discurso supremacista e imperialista (Totty, C. M., 2015), a cualquiera que pase un tiempo en Japón le resultará difícil negar su vigencia de las mismas. Por todo esto, y como es natural, la experiencia que extraerá del haiku un lector japonés será muy distinta de la que pueda obtener un occidental. No importa lo mucho que hayamos estudiado la materia, siempre estaremos sujetos a una perspectiva propia del entorno en el que se ha conformado nuestro pensamiento. Por su parte los japoneses se verán inmersos en la misma problemática al leer, por ejemplo, a Lorca, Unamuno, u otros autores foráneos. En resumen, esta es la razón por la que hemos visto conveniente conocer cómo interpreta la obra de este autor el público para el que originalmente fue creada.

Antología

1 秋の夜のどこかで三味線弾いてみる

Aki no yo no doko ka de shamisen hiite iru

Empezamos con un haiku sencillo, que no da pie a demasiadas interpretaciones, pero que no por ello es menos bello. Podemos distinguir tan solo dos traducciones, en función de donde cortemos los versos, que no se diferencian demasiado:

1. “*Aki no yo no/doko ka de/shamisen hiite iru*”:

1. Noche de otoño/en algún lugar/ tocando un *shamisen*.

2. “*Aki no yo no doko ka de/shamisen hiite iru*”:

2. En algún lugar de la noche de otoño/tocando un *shamisen*.

El *shamisen* es un instrumento musical de origen chino que consta de tres cuerdas. (Johnson, H., 2009) Como ocurrirá en más de una ocasión a lo largo de estas páginas, la identidad el sujeto que realiza la acción es un misterio.

2 秋となった雑草にすわる

Aki to natta zassou ni suwaru

Continuamos con otro haiku de temática otoñal. En esta ocasión volvemos a encontrarnos con lecturas variables en función de donde efectuemos la cesura de los versos. Pero primero de todo nos llama la atención la sencillez y simetría estructural:

sustantivo, partícula, verbo/ sustantivo, partícula, verbo.

En vista de esto, la primera opción sería cortar en el primer verbo, “*aki to natta*”: se hizo otoño, ha llegado a ser otoño. Es necesario resaltar el uso de la partícula “*to*”, que nos indica que con este paso de estación se ha alcanzado un estado final. La partícula “*ni*”, más ampliamente utilizada en estos casos, indica un cambio natural y transitorio, como por ejemplo en “*shiwase ni Naru*” (alegrarse, ponerse contento). “*To*” tiene un tono más serio y profundo.

Con esta división nos quedaría un segundo verso “*zassou ni suwaru*” (me siento en los hierbajos/malas hierbas). He traducido en primera persona, aunque como ya sabemos no podemos asumir el sujeto de los verbos si no se especifica, por lo que el que se sienta en los hierbajos podría ser alguien distinto del poeta, quizá incluso el mismo otoño, al manifestarse sobre la vegetación.

La otra opción sería presentar el poema en un solo verso, formándose en el proceso una oración de relativo “*aki to natta zassou ni*” (en los hierbajos hechos otoño) “*suwaru*”. En este caso si podríamos asumir que es el poeta el que descansa sobre las hierbas. Pero con el enfoque que hemos adoptado en este proyecto, no es necesario elegir una cesura sobre otra, podemos contemplarlas ambas al mismo tiempo y apreciar cómo se complementan sus significados. Se hace otoño, pero también las hierbas se tiñen de los colores de esta estación. El poeta se sienta, pero también lo hace el otoño. De hecho, podemos considerar la partícula “*to*” como parte de un complemento circunstancial de compañía, de modo que el poeta podría sentarse junto al otoño en los hierbajos. Podemos dar básicamente cuatro traducciones:

1. Se hizo Otoño/ me siento en las malas hierbas.
2. En los hierbajos hechos Otoño/ me siento.
3. Llegó el Otoño/ se sienta en los hierbajos.
4. Junto al Otoño/ me siento en las malas hierbas que se han vuelto otoñales.

En algunas nos hemos separado levemente de la literalidad para un resultado más literario.

3 雨ふるふるさとははだしであるく

Ame furu furusato wa hadashi de aruku

La única división clara la encontramos en la partícula “*wa*”, que señala el tema principal (“*sato*”) y divide el poema en dos partes. Pero antes de llegar a ese punto, nos encontramos con una serie de lecturas que se solapan una sobre otra, gracias al uso que hace Santouka de la palabra almohada.

Empieza con “*ame furu*”: Llueve o cae la lluvia. Pero a esto le sigue otro “*furu*”, actuando de palabra almohada, que interactúa a la vez con “*ame*” (“*ame furu furu*”: la lluvia cae y cae/llueve y llueve...) y con la siguiente palabra: “*sato*”. “*Sato*”, por sí solo, lo podemos traducir como pueblo, campo y hogar o ciudad natal. “*furusato*” por otra parte, (que se escribe empleando un kanji distinto) solo tiene la acepción de tierra natal, lugar de nacimiento o antiguo hogar. Santouka escribe en *hiragana*, prescindiendo de caracteres, para forzarnos a considerar todas estas posibilidades al mismo tiempo.

Si no separamos la lluvia del campo/pueblo/hogar natal en dos versos distintos, se forma una oración de relativo: “el *sato/furusato* en el que llueve”. La segunda parte del haiku, en contraste, es mucho más clara. “*hadashi de*” (descalzo) “*aruku*” (camino o caminar). Las opciones serían:

1. Cae la lluvia/ mi tierra natal/ camino descalzo.
2. La lluvia cae y cae / el campo/ camino descalzo.
3. La lluvia cae y cae/ el pueblo/ camino descalzo.
4. Por la tierra natal sobre la que llueve/camino descalzo.

Por supuesto, las diferentes lecturas de “*sato*” y “*furusato*” se pueden alternar.

4 あなたを待っている火のよう燃える

Anata wo matte ru hi no you moeru

Este es un haiku muy sencillo, de marcado carácter sentimental, pero en el que podemos apreciar una vez más la maestría con que Santouka emplea la palabra almohada. En este caso es el fuego “*hi*”. Tenemos básicamente dos versos como mucho:

“*anata wo matte iru*” / “*hi no you moeru*”

1. Esperándote/ardo como un fuego.

Esto sería una metáfora sin ninguna base de realidad, no muy diferente de lo que podríamos encontrar en cualquier poema de tradición occidental. Pero al unir los dos versos se forma una oración de relativo que hace realidad ese fuego.

2. Ardo como el fuego que está esperándote.

De este modo, el autor logra conjugar lo subjetivo y lo objetivo, sentimiento y realidad. Los dos esperan y los dos arden.

5 青々と竹の子の皮脱いで光る

Ao ao to take no ko no kawa nuide hikaru

Esta vez los ideogramas dejan escaso margen a la interpretación, por lo que la traducción es bastante sencilla. “*Ao ao to*”: literalmente verde verde, o verde brillante, es un adverbio que suele aparecer acompañado del verbo auxiliar “*suru*”, y que describe el estado de exuberancia y verdor de una planta.

“*take no ko no*”: el o los brotes de bambú. “*kawa nuide*”: Quitando la piel. “*Hikaru*”: Brillan. Este verbo “*nuide*” aparecen conjugado en forma “*te*”, lo que nos permite interpretarlo como gerundio o como expresión de estado. Así, podría decirse también que los brotes brillan con la piel quitada. Este elemento gramatical es, por su ambigüedad uno de los más utilizados por el autor.

La opción del gerundio nos condiciona a pensar en Santouka como sujeto, quien quitándoles la piel haría brillar estos brotes de bambú:

1. Verde verde/ los brotes de bambú/ con la piel quitada/ brillan.
2. Fresco verde/ quitándole la piel a los brotes de bambú/brillan.
3. Exuberantes/ los brotes de bambú/ brillan con la piel quitada.

Una profunda sensación de frescor recorre todo el poema.

6 あるだけの酒を食べ風を聞き

Aru dake no sake wo tabe kaze wo kiki

En este poema podemos distinguir dos lecturas principalmente: Una más sencilla y natural y otra más profunda. La clave está en “*aru dake no*”: Todo lo que tengo, todo lo que

hay... El “no” nos presenta la opción de cortar aquí un primer verso o de unirlo al “sake wo” que le sigue, convirtiéndolo en todo el sake que tengo, /todo el que hay...

“*Tabē*”: Generalmente, el significado de este verbo se limita a la ingesta de alimentos, pero cuando funciona como expresión del lenguaje humilde o “*kenjougo*”, puede englobar también la bebida. Aparece conjugado en la forma durativa, con frecuencia utilizada para conectar acciones y similar en cierto modo a nuestro gerundio:

1. Bebiendo todo el sake que tengo/ escuchando el viento.
2. Todo lo que tengo/ bebiendo sake/ escuchando el viento.

Si cortamos en el primer “no” como dije antes, “*aru dake*” podría referirse a las dos acciones: escuchar y beber. No hay nada más para el poeta que estas dos cosas. Como se utiliza el gerundio, podemos entender que es cuando Santouka está bebiendo y oyendo el viento, cuando no hay nada más en el mundo.

3. Todo lo que hay/bebiendo sake/escuchando el viento.

Un poema muy acorde con las sensibilidades budistas de este *haijin*, que alude a la perfección e infinitud de un instante concreto que, como todos los demás, pide ser disfrutado con plena atención.

7 朝霧の赤いポストが立ってゐる

Asagiri no akai posuto ga tatte iru

“*Asa*” nos coloca en un tramo temporal concreto: la mañana. “*Giri no*”: es una mañana de niebla. “*Akai posuto ga*” (Un buzón rojo) “*tatte iru*” (está en pie). Realmente no podemos fabricar muchas más interpretaciones. Los kanjis dejan la idea bastante clara:

1. Mañana/Niebla/ un buzón rojo/en pie.

A pesar de la concreción del haiku, podemos realizar dos modificaciones a esta primera traducción: la primera sería unir “*asa*” y “*giri*”, obteniendo así niebla matinal. La segunda es utilizar el “no” como conector y no como cesura, lo que formaría el sintagma “*asagiri no akai posuto*”:

2. El buzón rojo de la niebla matinal/ está en pie.

Esta lectura no parece tener demasiado sentido, pero si la entendemos como metáfora, podría implicar tal vez que el buzón adquiere su tono rojizo gracias a los rayos de luz de la mañana, que atraviesan la niebla.

3. En la Niebla de la mañana/ un buzón rojo.

Esta última lectura no es tan fiel al texto original, pero a mi parecer salva mejor la distancia entre los dos idiomas. El color del buzón le hace destacar más dentro de ese ambiente de neblina, y este contraste sin duda captó la atención del autor, que lo transformó en poema.

8 朝早くしぐるる火を焚いてゐる

Asa hayaku shigururu hi wo taite iru

Como tantos otros haikus, este comienza con una acotación temporal: “asa” (por la mañana). “Hayaku” puede significar temprano o rápidamente, y podría unirse a la mañana para formar “Asahayaku” (por la mañana temprano). Independientemente de si decidimos unir estas dos palabras o no, podríamos cortar el primer verso en “hayaku”.

“Shigururu” es otro de los muchos arcaísmos que vamos a encontrar en este trabajo. Su equivalente en japonés moderno sería “shigure”, aunque hay que tener en cuenta que en su proceso de transformación cambió también la categoría gramatical de la palabra, de verbo a sustantivo. Presenta dos acepciones aplicables en este contexto: la primera se refiere a un tipo de llovizna o lluvia fina de carácter estacional, que se presentan entre finales de otoño e inicios de invierno.

Según esta lectura, el verbo nos indica a grosso modo la temporada en que transcurre la acción, por lo que podríamos catalogarlo como “kigo” o palabra estacional. Este es considerado uno de los elementos esenciales del haiku clásico, de modo que incluso un innovador de la talla de Santouka lo incluirá a menudo. Si relacionamos esta interpretación con el adverbio del inicio podemos imaginar que llueve rápidamente.

El segundo significado de “*shigururu*” designa el acto de llorar o tener lágrimas en los ojos, por su evidente similitud con la lluvia. Antes de poder explorar más a fondo las implicaciones de cada traducción, será necesario terminar de analizar todos los elementos del poema.

“*Hi wo*” (Un fuego), “*Taite Iru*” (encendiendo). Llegados a este punto, La aproximación más convencional sería dividir el poema en dos:

1. Por la mañana temprano llovizna/ encendiendo un fuego.

Pero si dejamos que los versos se comuniquen, podemos formar una oración de relativo, “*hayaku shigururu hi*”:

2. La mañana / rápidamente/encendiendo un fuego sobre el que llovizna.

También podemos pensar que “*hayaku*” actúa sobre la acción de prender el fuego:

3. Por la mañana/rápido/ encendiendo un fuego sobre el que llovizna.

Si rescatamos la segunda acepción de “*shigururu*”, el poeta lloraría mientras intenta prender la hoguera, quizá por la frustración que le causa la incesante lluvia:

4. Por la mañana temprano/ con lágrimas en los ojos/ encendiendo un fuego.

El sabor del haiku se vuelve mucho más intenso cuando consideramos las diferentes lecturas al mismo tiempo. Incluso ignorando su posible relación con el intento frustrado de encender la lumbre, la simple idea de las lágrimas bajo la lluvia encierra una intensa fuerza emocional.

Combinando las posibilidades ya citadas obtenemos más opciones:

5. Mañana/temprano/ llueve/ encendiendo un fuego.
6. Por la mañana/llueve rápidamente/ encendiendo un fuego.
7. Por la mañana temprano/encendiendo el fuego sobre el que llovizna.
8. Por la mañana/ un fuego sobre el que llovizna rápido/ encendiéndolo.

Recordemos por último la dualidad de la forma “*te*”.

9. Por la mañana temprano/ llueve/ he encendido un fuego.

Modificar el tiempo verbal transforma por completo el sentido del poema. La sensación predominante pasa de la frustración, al gozo y el orgullo por la proeza lograda.

9 あすもあたたかう歩かせる星が出ている

Asu mo atatakau arukaseru hoshi ga dete iru

De nuevo empezamos estableciendo el tiempo: “*Asu mo*” (Mañana también). El poeta está teorizando acerca del siguiente día. “*Atatakau*”. Esta forma arcaica del adjetivo “*atatakai*” (cálido, templado) le añade un matiz de especulación. Mientras que en japonés actual nos veríamos obligados a utilizar el verbo auxiliar “*deshou*”, aquí parece que este ya está integrado en el adjetivo. Podríamos traducir como “Mañana también supongo que será cálido”.

“*Arukaseru*” es la forma causativa del verbo caminar. Esta forma verbal tiene un uso doble, permitiéndonos al mismo tiempo consentir y compeler a la realización de una acción. Por ejemplo, en la oración “*kodomotachi ni yasai wo tabesaseru*” podemos entender bien que obligamos a los niños a comer verduras, o que se lo permitimos, siendo el contexto el encargado de despejar la incógnita.

En este poema tiene sentido entenderlo como permitir y relacionarlo con el sustantivo siguiente: “*hoshi ga*” (estrellas). Las estrellas que me dejan caminar, “*dete iru*”: Están fuera, están saliendo. Quizá observar estas estrellas sea lo que hace pensar al poeta que el día siguiente será cálido.

Podemos dar básicamente tres traducciones:

1. Supongo que mañana también será un día cálido / me dejará caminar/Las estrellas han salido.

Si se entiende “*arukaseru*” como un futuro, da la sensación de que el calor es un requisito indispensable para que el poeta pueda continuar su camino. Esto nos indicaría que la acción se desarrolla en una temporada en que las temperaturas suelen ser peligrosamente bajas, y en la que esta subida sería una excepción.

2. Parece que mañana también será cálido/las estrellas que me permiten caminar han salido.
3. Creo que mañana también hará calor/las estrellas que me permitirán caminar están saliendo.

Si aprovechamos la oración de relativo, como parece ser la opción más sensata, si que podemos interpretar el calor como una condición habitual de la estación en que se escribió el haiku, y, por tanto, podemos situarlo en el verano.

10 大樟も私も犬もしぐれつつ

Daishou mo watakushi mo inu mo shiguretsutsu

1. Tanto el alcanforero/como yo/como el perro/ mientras llovizna.

El alcanforero es un árbol de gran tamaño y hoja perenne típico de Asia. Sus hojas son brillantes y cerosas, y en primavera produce flores blancas y pequeños frutos de color negro. (Bonells, J.E., 2020) El verbo “*shigure*”, como explique en el número 8, se refiere a una variedad de lluvia estacional, cuyo periodo de actividad se extiende entre el final del otoño y el comienzo del invierno. Pero, como sabemos, tiene una segunda acepción:

2. El alcanforero/ yo/ y el perro/ mientras derramamos lágrimas.

Por supuesto, no podemos entender esta interpretación de forma literal, pero la similitud entre la lluvia goteando de los personajes y las lágrimas es innegable. Además, dado el carácter melancólico del autor no es del todo descabellado pensar que estuviese llorando en ese momento. En cualquier caso, creo el corazón del poema es esa relación de igualdad entre árbol, poeta y animal que logra establecer la lluvia.

11 だまってあそぶ鳥の一羽が花のなか

Damate asobu tori no ichiwa ga hana no naka

“*Damate*”: en silencio, sin hacer ruido. “*Asobu*”: Jugar. De momento desconocemos el sujeto de estos dos verbos, así que asignamos la acción a Santouka. Al leer un poco más aparece un pájaro, “*tori no*”, que también podríamos asociar al verbo, al formar una oración de relativo: “*asobu tori*” (el pájaro que juega). “*Wa*”, literalmente, significa pluma, pero también se utiliza como contador de aves. En este caso se trata de un solo pájaro, “*tori no*

ichiwa ga”. Las tres últimas palabras establecen el escenario, “*Hana no naka*”: Dentro de las flores/ en medio de una flor.

Podemos proponer las siguientes traducciones:

1. En silencio/ un pájaro que juega/ dentro de las flores.
2. En silencio/ un pájaro que juega/ en el centro de la flor.
3. Sin hacer ruido/juego/ un pájaro / dentro de las flores.
4. En silencio/ un pájaro que juega/ una pluma/entre las flores.

Aunque como comentábamos, “*ichiwa*” está concretando el número de pájaros presentes en la escena, al menos basándonos en la información visual de los caracteres, podemos entenderlo como una pluma o un ala. En el revuelo del juego, se habría desprendido una pluma del animal, que iría a parar a las flores.

5. En silencio/un pájaro que juega/una pluma/ en medio de la flor.
6. En silencio/ un pájaro que juega/un ala/entre las flores.

Entiendo que el pájaro juega entre flores muy crecidas y lo único que acierta a ver el poeta es un ala. Podemos usar el marcador posesivo “*no*” para conectar el pájaro que juega con la pluma o el ala (la pluma de un pájaro que juega) en todas las traducciones en que no entendamos “*ichiwa*” como contador de aves.

7. En silencio juego/ la pluma de un pájaro/ entre las flores.

Esta interpretación pone a Santouka por sujeto y convierte a la pluma en su juguete. Podemos aplicar esta lectura a las traducciones anteriores, de modo que el pájaro estaría jugando con su pluma o con la de alguna otra ave.

Aunque estas traducciones son interesantes, será mejor entenderlas solo como una curiosidad, ya que, desde el punto de vista gramatical, su base no es tan sólida como la de las tres primeras.

12 誰にも逢わない道がでこぼこ

Dare ni mo awanai michi ga deko boko

1. No me encuentro con nadie/ el camino es accidentado.

La única traducción alternativa posible vendría de la lectura de “*dare ni mo awanai michi*” como oración de relativo:

2. El camino en el que no me topo con nadie es irregular.

Cabe mencionar que el caracter con el que aparece escrito el verbo implica más bien un encuentro casual.

En realidad, dado que en japonés los tiempos de presente y futuro son idénticos, no podemos descartar tampoco que el poeta este jugando con esta doble lectura:

3. No me encontrare con nadie/el camino es agreste.
4. El camino en el que no me toparé con nadie está lleno de baches.

Con tan solo observar la difícil topografía del sendero que se dispone a recorrer, Santouka es capaz de predecir que no hallará en él presencia humana.

13 炎天のはてもなく蟻の行列

Enten no hate mo naku ari no gyo retsu

“*Enten*”: calor abrasador/ sol ardiente. Esta palabra nos pone rápidamente en situación indicándonos que la acción transcurre durante el día y muy probablemente en verano, de modo que podríamos decir que hace las veces de “*kigo*”. “*Hate mo naku*”: sin fin, no teniendo fin. “*Ari no gyoretsu*”: una fila de hormigas, una procesión... La interpretación se torna bastante sencilla, gracias en parte al kanji.

“*Hate mo naku*” sería algo así como una frase almohada. Se refiere a la fila de hormigas, pero si la conectamos a “*enten*” a través de la partícula posesiva “*no*”: no habiendo limite al calor abrasador, no teniendo fin el sol abrasador... Una traducción inteligente nos permite combinar los dos sentidos:

1. Calor abrasador / interminable/ la fila de hormigas.

El resto de opciones restringen algo más el significado:

2. Sol abrasador/Una procesión interminable de hormigas.
3. No teniendo fin el calor abrasador/ una fila de hormigas.

El modo en que Santouka relaciona los insectos con el calor, por medio de su infinitud, demuestra su profunda sensibilidad y atención al mundo.

14 炎天をいただいて乞ひ歩く

Enten wo itadaite kohi aruku

Lo más interesante de este poema se encuentra quizá en el verbo “*itadaite*” y sus distintas acepciones. El significado con el que más suele usarse “*itadaku*”, es el de recibir. Como sucedía con “*taberu*” en el número 6, este término también entra dentro de la categoría de lenguaje humilde, con lo que al utilizarlo estamos expresando nuestro agradecimiento y respeto hacia el sujeto del que recibimos. En este caso “*enten*”, el sol o calor abrasador que acabamos de ver en el haiku anterior, es el objeto de la acción.

1. Recibiendo agradecido el Sol abrasador/ camino mendigando.

Esta gratitud hacia los inclementes rayos del día, nos permite comprender y conmovernos ante la actitud vital del poeta. Su amor por la realidad es tal, que ni siquiera desprecia sus partes más hostiles, pues las sabe necesarias.

El segundo uso de “*itadaku*” también pertenece al lenguaje humilde, y esta vez su significado es exactamente igual que el que encontrábamos en el poema 6: comer o beber. Aquí tendría un valor metafórico, implicando quizá que lo único que en estos momentos alimenta al poeta es el sol ardiente, y que estas condiciones de privación son lo que le empuja a mendigar.

2. Bebiendo el calor abrasador/ pidiendo camino
3. Comiendo el sol ardiente/ camino mendigando.

El último sentido del verbo a considerar es ponerse en la cabeza/ tener encima. Se suele usar con gorros o coronas, pero también es posible utilizarlo de un modo menos literal.

4. Teniendo encima el sol abrasador/ camino pidiendo.

5. Con el sol ardiente como corona/ camino mientras mendigo.

Aunque no es habitual introducir recursos literarios en el haiku, esta última traducción no se aleja demasiado del significado original, y a la vez consigue evocar una imagen de gran belleza.

6. El sol abrasador sobre mi cabeza/ ando pidiendo.

15 ふくろうはふくろうでわたしはわたしでねむれない

Fukurou wa fukurou de watashi wa watashi de nemurenai.

Para compensar la confusión en la lectura que produce el uso del “*hiragana*”, Santouka emplea la repetición de palabras para que distingamos bien unas de otras. “*Fukurou wa fukurou de*”: el búho es búho. “*Watashi wa watashi de*”: yo soy yo. “*Nemurenai*”: no podemos dormir.

Resulta evidente que se está vinculando al poeta con el ave rapaz, a través de su común falta de sueño. La presencia del ave parece indicarnos que es de noche. Este es el periodo de actividad del búho, de modo que es natural que se mantenga en vela, sin embargo, la vigilia de Santouka seguramente tendrá más que ver con algún pensamiento que le atormenta, o con su pobre estado de salud.

Lo único que no queda del todo claro en el aspecto estructural es la función de la partícula “*de*”. Lo más probable es que se trate de la forma abreviada del verbo “*dearu*” (ser), que actuaría de conector.

1. El búho es búho, yo soy yo, y no podemos dormir.

En el dialecto de Kansai, la partícula “*de*” se utiliza al final de una frase para añadir énfasis, lo cual nos obligaría aquí a entenderla como cesura:

2. El búho es búho/ yo soy yo/ no podemos dormir.

16 ふとめざめたらなみだがこぼれていた

Futo mezametara namida ga koborete ita

El poema abre con un adverbio, “*futo*”, que quiere decir de repente, inesperadamente... “*Mezametara*” es el verbo al que modifica, y tal y como aparece conjugado, significaría “Si me desperté”, “Cuando me desperté”. La forma “-*tara*” se suele usar con valor condicional, pero tampoco es extraño verla traducida como pasado.

“*Namida ga koborete ita*”: El sujeto de la frase está claro: Las lágrimas. El verbo, no obstante, se presta más a la interpretación. Esta en pasado sin duda, pero como ya sabemos, la forma “*te*” se puede entender como estado continuo o como acción en curso: Lágrimas han estado derramándose/Lágrimas habían escapado. En cualquier caso, nos obliga a considerar el otro verbo como pasado, y a descartar la idea del condicional.

1. Cuando me desperté sin quererlo/ las lágrimas estaban cayendo.
2. Cuando desperté súbitamente/ las lágrimas estaban derramadas.
3. Al despertar de repente/ habían brotado lágrimas.

Es bien sabido que los sueños pueden afectar directamente al funcionamiento de nuestro cuerpo, siendo capaz incluso de hacernos hablar o de sacarnos de la cama. En este caso, Santouka debió de tener algún tipo de pesadilla, que terminó por llevarlo al llanto. El despertar y encontrar su rostro lleno de lágrimas lo sorprendió sin duda, y se transformó en la semilla de este poema.

Otra lectura de “*futo*” es monje budista. Si tenemos en consideración que este poema lo escribió postrado por una enfermedad, es posible que la pasara en un monasterio y hubiera un monje velando por él, o que viniera a visitarlo. Ahora podría ser ese monje el que llora. 5: El monje/ cuando me desperté/las lágrimas han estado brotando. Repito que podemos mezclar esta lectura con las demás, por ejemplo: El monje/cuando me desperté/ las lágrimas han escapado

17 昼寝さめてどちらを見ても山

Hirune samete dochira wo mitemo yama

La pluralidad de interpretaciones la sostiene en este caso el término “*samete*”, para cuya escritura el autor prescinde intencionadamente de ideogramas. Esto nos permite asociarlo a varios caracteres diferentes.

1. Siesta/despertando/mire donde mire/montañas.

Esta sería la lectura más convencional, puesto que la palabra siesta, “*hirune*”, nos empuja a considerar primero el significado principal de “*sameru*”: despertar. Parece ser que el autor se ha echado a dormir y se asombra, al entrever despertando del sueño, que está rodeado de montañas. Quizá la sorpresa proviene de la posición en la que se encuentra (seguramente a ras de suelo) desde donde las montañas pueden parecer más imponentes, o quizá (y esto es poco probable) haya sido transportado mientras dormía a un lugar desconocido. Podríamos traducir también “despertando de la siesta”.

2. Siesta/enfriándome/mire a donde mire/montañas.

Otra asociación lógica la del frío con el paisaje montañoso, más aún si hablamos de una siesta, en la que el cuerpo quedaría expuesto al frío durante varias horas. Es importante destacar que “*sameru*” se refiere a la pérdida de calor de un cuerpo u objeto que originalmente presentaba una temperatura elevada. Podemos suponer que el autor se tumbó junto a una hoguera u otra fuente de calor, que no sobrevivió a su siesta.

3. Siesta/desvaneciéndose/mire donde mire/las montañas.

Este último “*sameru*” se refiere a la pérdida de color, o al debilitamiento del mismo. Podemos aplicarlo al poeta, que palidecería bajo los efectos del frío, o a las montañas que podrían haber recibido una nevada mientras Santouka descansaba. Lo mejor de todo es que ninguna de las interpretaciones parece obstaculizar a las otras, con lo que podemos entenderlas todas simultáneamente.

4. Siesta/ perdiendo el color/ mire donde mire/ montañas.

5. Siesta/ recuperándome de la borrachera/ mire donde mire/ montañas.

Recogemos en esta traducción la última acepción de “*sameru*”. La siesta se convierte aquí en un medio por medio del cual Santouka recobra la sobriedad. Quizá ni siquiera fue intencionada, y simplemente cayó rendido tras excederse con el alcohol.

6. Siesta/ despierto/ mire donde mire/ montañas.

No olvidemos la dualidad de la forma “*te*”, que puede enriquecer aún más si cabe todas estas traducciones.

7. La siesta/ enfriado/ allá donde mire/ montañas.

18 ほろほろほろびゆくわたくしの秋

Horo horo horobiyuku watakushi no aki

1. Horo horo/ va extinguiéndose/ mi otoño.

“*Horohoro*” es una onomatopeya difícil (o imposible) de traducir, por lo que habrá que contentarse con exponer brevemente su significado. En primer lugar, expresa el sonido de pétalos o lágrimas cayendo lentamente. Un significado muy profundo y que encaja bien con el último verso. También puede imitar el gorgoteo de un pájaro. Y, por último, el sonido de algo que se desmorona o se viene abajo. Esta última interpretación es la que más cuadra con el verbo “*horobiru*” que podemos leer precisamente como venirse abajo, arruinarse, ser destruido, morir....

Las traducciones jugarán mucho con las posibilidades que ofrece la onomatopeya.

2. Horo horo/ va muriendo/ mi otoño.

3. Horo horo/ el otoño de un yo que va pereciendo.

Aquí vemos el recurso típicamente japonés de introducirse a uno mismo en la oración de relativo.

4. Horo horo/ me voy desmoronando/ mi otoño.

Podemos entender que Santouka va perdiendo ánimos o cayendo en depresión o también que su vida se extingue lentamente. A esta muerte progresiva podríamos considerarla “su Otoño”.

5. Horo horo/ van extinguiéndose/ mis otoños.

Si en la primera traducción nos acogíamos a un sentido más metafórico de la extinción, aquí empleamos su significado biológico: la desaparición de todos los miembros de una especie. Para que esta lectura cobre sentido, tenemos que interpretar también la extinción del poeta. Santouka solo hay uno, por lo que su muerte implica también el fin de su especie, de su yo. Naturalmente, tras esto el mundo seguirá girando y se sucederán las estaciones y los otoños, pero ya no serán los del poeta, puesto que habrán desaparecido junto a él. Una interpretación complicada, pero profunda.

6. Horohoro/ un yo que va hundiéndose/Otoño.

El hundimiento que describe podría ser mental o físico. En ambos casos se puede dibujar un paralelismo con la decrepitud que trae el otoño.

7. Horohoro/ va decayendo/ mi otoño.

Hay que intentar considerar todos los sentidos de la onomatopeya “*horohoro*” al mismo tiempo en cada una de las versiones. Resulta bastante claro que el autor ha elegido el verbo “*horobiyuku*” para repetir aún más ese sonido “*horo*”, con el que transmite una sensación de tedio, rutina o inevitabilidad.

19 行き暮れてなんところらの水のうまさは

Ikikurete nanto kokora no mizu no umasa wa

1. Siendo sorprendido por la noche/ ¡El sabor del agua de por aquí!

“*Ikikureru*” se utiliza cuando el anochecer nos encuentra antes de llegar a nuestro destino. Parece que el poeta está pagando el precio de distraerse bebiendo. “*Kokora*” es básicamente la pluralización de “*koko*” (aquí), podríamos traducirlo como “Por estos lares” si queremos conservar el matiz del número. Como última observación “*umasa*” expresa realmente la cualidad de “delicioso” o “sabroso”. En mi opinión, aunque menos literales las palabras gusto o sabor resultan mucho más naturales que deliciosidad.

“*Nanto*” es una especie de adverbio exclamativo que suele acompañar adjetivos, cuyo uso es muy cercano al que hacemos de “qué” o “cuanto”, en oraciones como “Qué listo” o “cuán grande fue mi error”. En este caso cuesta implementar una palabra que exprese ese

sentido. Como tiene connotación de sorpresa y emoción he optado por sustituirlo por unas exclamaciones. En realidad, Santouka deja incompleto el haiku, como si el sabor del agua lo dejara sin palabras. Podemos mantener este vacío o tratar de completarlo con nuestro sentido común.

2. Me anochece / ¡Pero qué bien sabe el agua de esta zona!

El autor considera caminar a oscuras un precio justo por probar este divino líquido. Aquí hemos utilizado la forma “*te*” como conector. En lugar de traducirla usando la conjunción “y” como es habitual, hemos preferido “pero”, porque encajaba mejor en este contexto.

3. Me ha anochecido/ El agua de este lugar...

Recogemos, finalmente el otro uso de la forma “*te*”, el de estado.

20 石を枕にしてしんじつ寝ている乞食

Ishi wo makura ni shite shinjitsu nete iru kojiki

1. Con una piedra como almohada/ realmente dormido/ un mendigo.

Lo único relativamente abierto a interpretación es el significado de “*shinjitsu*”. Lo más lógico es traducirlo como adverbio, a la vista del verbo que lo acompaña, aunque en el diccionario aparece además como nombre y como adjetivo: verdad, realidad, honestidad, honesto, sincero... Descarto la opción de adjetivo porque de ser así, tendría que complementar necesariamente al mendigo, e incluir por tanto el sufijo “*na*”, al aparecer antes que este.

Si aceptamos que actúe como nombre (realidad) expresaría quizá la crudeza que caracteriza la existencia.

2. Haciendo almohada una piedra/ la realidad/ un vagabundo que está durmiendo.

En el caso de traducir como adverbio, hay cierto matiz de sorpresa o incredulidad, ¡Realmente está durmiendo con una piedra como almohada!

3. Con una piedra como almohada/ el mendigo que realmente está durmiendo.

21 いずれは土くれのやすけさで土に寝る

Izure wa tsuchikure no yasukesa de tsuchi ni neru

1. Todos/ con la calma de un terrón de tierra/ dormiremos en el suelo.

Todos los elementos del haiku están bastante claros, exceptuando a “*izure*”, cuyos distintos significados aportan cierta diversidad a la traducción.

2. Más tarde o más temprano/ con la tranquilidad del terrón de tierra/ dormiré en la tierra.
3. De todos modos/ con la paz de un terrón de tierra/ descansaré en el barro.
4. Todos/ con la baratez de un terrón/ dormiremos en la tierra.

Aunque todos moriremos, el sueño eterno es gratis. Después de una vida de vagabundeo sin hogar, para Santouka al menos, será un alivio visitar un hostel gratuito.

5. Más tarde o más temprano/ el terrón/ con calma/ dormiré en la tierra.

Puede estar subrayando la temporalidad de estos pedazos de tierra, o tal vez se trate de una metáfora: todos somos pequeños terrones que habrán de volver a su origen. Una traducción en plural transmitiría mejor esta idea. La partícula “*wa*” pone el énfasis en “*izure*”: de todos modos, más tarde o más temprano.... Este es el punto clave del poema.

22 蛙おさなく青い葉のまんなかに

Kaeru osanaku aoi ha no mannaka ni

1. La rana/siendo muy joven / justo en el centro de la hoja verde.

El adjetivo “*osanai*” (inmaduro, jovencísimo...) aparece aquí en la forma continuativa, que podemos traducir como un gerundio. En japonés, los límites entre el azul y el verde no están muy claros, y a menudo se usa el término “*aoi*” para referirse a ambos. En este caso, el contexto se encarga de resolver el dilema cromático.

2. La rana es muy pequeña/ y está justo en el centro de la hoja verde.

Además de gerundio, la forma continuativa también puede hacer las veces de conector. Podemos intuir que el anfibio corre peligro de ser devorado por algún depredador al colocarse en un lugar tan expuesto, y esto se debe a su escasez de desarrollo y experiencia. Aunque “*osanaku*” realmente acompaña al animal, debido a su proximidad y al hecho de que la forma continuativa no se utiliza en oraciones de relativo, no sería disparatado intentar aplicar su significado a la hoja también. “La jovencísima hoja verde”. Como suele ocurrir, no podemos asumir el número de ranas y tampoco el de hojas. Podría haber varias ranas en una sola hoja, o una sola entre varias hojas, aunque en mi opinión este tipo de lectura le roba fuerza e intimidad al poema. Otra interpretación muy interesante sería considerar que el anfibio no está desarrollado hasta el punto de la rana adulta, sino que se encuentra en uno de los estadios previos.

3. El renacuajo/ justo en medio de las hojas verdes.

23 かなかなないてひとりである

Kanakana naite hitori dearu

1. La cigarra cantando/ estoy solo.

Aquí hay varias cosas que comentar. En primer lugar, “*kanakana*” es el nombre que recibe una de las muchas especies de cigarra japonesas. La denominación de cada una se basa en la onomatopeya de su canto. Esta variedad en concreto produce un sonido muy agudo, fácilmente confundible con el gorjeo de un ave, y desarrolla la mayor parte de su actividad durante el amanecer y el atardecer. (Ichikawa, S., 1956) El verbo “*naite*”, sin caracteres que lo limiten, puede referirse tanto al canto de un animal, como al llanto de un ser humano, lo que nos permite aplicar su significado tanto al insecto como al poeta. Otra muestra más de la astucia de Santouka.

Llama la atención también que la primera palabra del haiku sea “*kana*”. Este término da nombre al silabario japonés, o lo que es lo mismo, al conjunto de *katakana* y *hiragana*. Debido a esto, el hecho de que no aparezca ni un solo caracter en todo el poema difícilmente será fruto de la casualidad.

2. Kanakana/ llorando/ estoy solo.

Dado que el nombre del insecto puede entenderse también como onomatopeya, creo que sería apropiado mantenerlo en japonés, una vez expuestas sus particularidades. El *hiragana* nos permite entender que la cigarra canta mientras Santouka llora, o incluso lo contrario: en contacto íntimo con el momento presente, las percepciones del poeta se fundirían hasta el punto de tener la sensación de que es él el que canta mientras llora el insecto. Sin embargo, no podemos decir que la cigarra se encuentre sola, ya que el término “*hitori*” contabiliza únicamente a los seres humanos. Dicho sea de paso, no existe ninguna razón para no considerar un número plural de estos insectos, al carecer los sustantivos japoneses de morfemas flexivos. La ausencia total de kanjis y la repetición de los sonidos “*ka*” y “*na*” transmite cierto sabor a rutina y hastío que acentúa la tristeza.

24 かなしい手紙をポストにおとす音の夕闇

Kanashii tegami wo posuto ni otosu oto no yuuyami

1. Triste/ El sonido de echar la carta en el buzón/ el crepúsculo.
2. El sonido de dejar caer una carta triste en el buzón/ el anochecer.

Con tan solo separar o unir una palabra a un verso podemos alterar el significado general. El contenido de la carta puede ser triste o no, de igual modo que el estado de ánimo del poeta. La referencia final al anochecer, aparte de su significado literal, podría apuntar a la oscuridad del buzón en la que se sume la carta.

3. Triste/ echo una carta en el buzón/ el crepúsculo del sonido.

Aunque un poco más abstracta y metafórica, esta interpretación expresaría la extinción del sonido que se produce tras la caída de la carta. Si el día está en su tramo final, como sugieren los dos últimos caracteres del poema, suponemos un ambiente de quietud, que sería roto momentáneamente por este suceso.

4. El triste sonido de la carta en el buzón/ el anochecer.

25 枯木に鴉がお正月もすみしました

Kareki ni karasu ga oshougatsu mo sumimashita

1. en un árbol muerto/ un cuervo/ el año nuevo también terminó.

Podemos ver un paralelismo entre la muerte del árbol y la de las festividades. Da la impresión de que el verbo “*sumu*” se ha escrito intencionadamente en *hiragana*, para que apreciemos sus otros significados. De todos ellos, anidar es el que mejor cuadra, dado el contexto. Dos sustantivos compartirían entonces verbo: El cuervo y el año nuevo. Eso explicaría el uso de la partícula “*mo*” (también). Santouka crea así una doble lectura imposible de recoger mediante la traducción única, y nos fuerza a considerar simultáneamente estos dos sentidos de “*sumu*”. Aprovecha la homofonía de su idioma para expresar dos acciones muy diferentes con un único verbo. Será inútil que tratemos de recrear este recurso en español:

En un árbol seco/ anidó un cuervo/ y el año nuevo acabó

Otras lecturas de este verbo a tener en cuenta son calmarse, quedar sereno...y ser claro, en el sentido de sonidos. Ambas se aplicarían al año nuevo

2. En un árbol seco/ un cuervo/ el año nuevo también se oye claramente.
3. En el árbol seco/ el cuervo/ y el año nuevo/ resuenan claramente.

Los graznidos del animal y el jolgorio de la celebración se perciben con la misma facilidad.

4. El cuervo en el árbol muerto/ el año nuevo también/ quedaron en calma.

Lo que une en este caso cuervo y año nuevo, es su silencio y tranquilidad.

26 笠にとんぼをとまらせてあるく

Kasa ni tonbo wo tomarasete aruku

Un ejemplo sencillo de la profunda sensibilidad japonesa.

1. Camino dejando que una libélula se detenga en mi sombrero.

Esta sería la idea principal que permanece más o menos inalterable. Como sabemos, la forma verbal en que aparece conjugado “*tomaru*”, la causativa, tiene un uso doble, permitiéndonos al mismo tiempo permitir una acción y forzar su realización. En el caso que nos ocupa, nos decantamos por la opción más diplomática de las dos. El “*kasa*” es el

sombrero tradicional japonés, fabricado normalmente a partir de caña, paja u otros elementos vegetales, que se entrelazan para formar una estructura cónica. Antiguamente servía para proteger a los viajeros de las inclemencias del tiempo, aunque hoy su función es meramente estética.(YABAI, 2018) La ausencia de kanji nos permite traducir también:

2. Camino dejando a la libélula pasar la noche en mi sombrero.

Este “*tomaru*” se usa para referirse a la estancia en un hotel o posada. Como ocurre normalmente, no tenemos motivos para presuponer el número de libélulas que Santouka está hospedando en su gorro, y de hecho podría tener un verdadero hotel encima de su cabeza.

3. Hospedando a las libélulas en mi sombrero/ camino.

27 傷が癒えゆく秋めいた風となって吹く

Kizu ga ieyuku akimeita kaze to natte fuku

1. La herida va sanando/ un viento Otoñal se levanta y sopla.

El verbo “*naru*” en compañía de algún fenómeno atmosférico suele indicar que este empieza a manifestarse. Las heridas van recuperándose/ levantándose/ sopla un viento de otoño. No tenemos por qué asumir que se trata de una sola herida.

2. La herida va curándose/ se volvió Otoñal/ el viento empieza a soplar.

Podría ser el tiempo el que se torna de otoño, o la herida, por los colores que va adoptando. Podemos considerar a “*aki*” una palabra almohada, además de un “*kigo*” por supuesto. “*Ieyuku aki*” sería el otoño en que la herida va curándose, pero ese mismo otoño es a la vez parte de “*akimeita*” (se volvió de otoño).

3. Las heridas van curándose/ el viento se vuelve otoñal y sopla.

Si, contra todo pronóstico, el viento no fuese el sujeto de estas acciones ¿Quién más podría ser?

4. La herida va curándose/ volviéndome un viento otoñal soplo.

5. Las heridas van sanando/ convirtiéndome en viento de otoño soplo.

Sería una lectura bastante abstracta y metafórica, pero tiene algún sentido al menos que el poeta sople sobre sus heridas. No importa por qué traducción optemos, en todas da la impresión de que este viento Otoñal, más fresco sin duda que el de la estación que le antecede, podría ayudar a cicatrizar las heridas.

28 乞いあるく水音のどこまでも

Koiaruku mizuoto no dokomade mo

1. Camino mendigando/ sonido de agua/ hasta cualquier lugar.

Esta traducción es bastante acertada, porque consigue transmitir al menos uno de los dobles sentidos del haiku. Se puede interpretar que Santouka mendiga mientras oye el sonido del agua, o que precisamente es este sonido lo que está mendigando. “*Dokomademo*” tiene algunas acepciones más que alteran ligeramente el sentido de la frase.

2. Voy pidiendo/ sonido de agua/ hasta el fin del mundo.
3. Camino mendigando/ ruido de agua/ contra viento y marea.

“Persistentemente” también sería una traducción válida para este adverbio.

4. El sonido de agua que camino mendigando/hasta donde haga falta.

El sonido podría corresponder a un riachuelo, o quizá una cascada lejana a la que el poeta se dirigía. Podría ser también algún tipo de alucinación provocada por la sed. Con la garganta seca, lo único que Santouka oye el rumor del agua, y se aferra a él desesperadamente. O puede que no tenga relación ninguna con la necesidad, y su búsqueda se desarrolle a un nivel espiritual.

29 こころおちつけば水の音

Kokoro ochitsukeba mizu no oto

En aras de la brevedad, utilizaré el término “*kokoro*” sin intentar trasladarlo a nuestro idioma, porque hacerlo elevaría innecesariamente el número de traducciones, al tener que dar cuenta de su triple vertiente de significado: mente, espíritu y corazón.

1. Si calmas el kokoro/ el sonido del agua.

Esta idea de la belleza únicamente perceptible desde la soledad y la concentración, la observamos en otros muchos haikus del autor:

人に逢わなくなりてより山のでふてふ

Hito ni awanakunarite yori yama no tefu tefu

Desde que dejé de encontrarme con gente/la montaña/mariposas

Solo cuando calmamos la mente y el espíritu y nos relajamos, somos capaces de percibir el mundo en su plenitud. Ese sonido del agua puede estar ahí a diario, pero para percibirlo realmente debemos abandonar nuestro monólogo interno y dejarnos conmovir por él. Si pensamos en un nivel mayor de introspección, podemos interpretar este sonido no como algo externo, como podrían ser la lluvia o el fluir de un riachuelo, sino como un fenómeno interno: el torrente sanguíneo de Santouka. Esto puede llegar a escucharse realmente, en ocasiones en las que el silencio es casi absoluto.

2. Si se calma el kokoro/ agua/ ruido.

Supongo que esta separación da a entender que un espíritu y una mente en calma permiten percibir cada elemento con claridad, y separar el sonido del agua del ruido en general. O puede referirse también a la separación entre el agua en sí y el sonido que esta produce. Conviene tener en mente, no obstante, que el haiku tiende más a buscar conexiones y relaciones entre elementos que a dividirlos.

30 こんなにやせてくる手を合わせても

Konna ni yasete kuru te wo awasete mo

1. Las manos que vienen adelgazando así/ aunque las junte.

El verbo “*yaseru*” se puede traducir también como perder peso, enflaquecer y “ser estéril o yermo”. “*Awaseru*” es literalmente hacer coincidir. La idea sería que sus dos manos unidas apenas si equivalen a la de una persona normal.

2. De este modo vengo adelgazando/ aunque una las manos.

A mi parece el poema pierde bastante fuerza si las manos no son el sujeto. En todo caso, si el poeta estuviera acompañado por otro viajero famélico, se podría interpretar que enlazan sus delgadas manos.

3. Así venimos enflaqueciendo/ aunque unamos las manos.

Esta pérdida de peso podría achacarse también a la elevada edad de dos viajeros que se reencuentran después de mucho tiempo.

4. Aunque las una/ las manos que vienen enflaqueciendo de este modo.

El unir las manos es un gesto habitual a la hora de rezar y de pedir ante un altar. Si lo pensamos de este modo, Santouka estaría cuestionando en cierto modo su fe, ¿Por qué por más que rece y pida sigo pasando hambre?

5. Enflaqueciendo de este modo/ aunque junte mis manos.

6. Así vengo adelgazando/ aunque rece.

7. Mis manos así de enflaquecidas/ aunque las junte.

Apartándonos de la literalidad y de la construcción “*te kuru*” podemos crear una traducción mucho más natural.

8. Así de delgados/ aunque unamos las manos.

Recuperamos la interpretación del compañero de viaje hambriento.

9. Así he empezado a adelgazar/ aunque una mis manos.

La forma “*te kuru*” también puede indicar el comienzo de una acción.

10. Unas manos que empiezan a adelgazar de este modo/ aunque las junte.

31 蜘蛛は網張る私は私を肯定する

Kumo wa ami haru watashi wa koutei suru

1. La araña tiende su tela/ yo me afirmo a mí mismo.

Con esta cantidad de kanji, las lecturas y significados de cada término que dan bastante bien fijados, siendo lo más interesante las distintas interpretaciones que podemos sacar de los mismos. Más que de una araña en concreto, parece que se está hablando de la especie en general, y más que de un yo, de todos ellos. Tender la tela es quizá la actividad más característica de la araña, por lo que el equivalente en el caso de la especie humana sería la autoafirmación. La araña, y los animales en general, actúan sin más. La acción constante del hombre es afirmar su yo. Hagamos lo que hagamos, son escasos los momentos en los que no seamos conscientes de él.

Puede estar planteándose una similitud entre el tender la tela, y la afirmación del yo, quizá porque ambas producciones pueden catalogarse como trampa. El verbo “*haru*” lo podemos traducir también como pegar o adherir. No obstante, en relación con esa red “*ami*”, tender sería la opción más apropiada.

2. El yo al que la araña pega su tela se afirma.

Esta oración de relativo haría interactuar a los dos personajes. Al tender la tela sobre Santouka, la araña dirige la atención de este hacia su propio cuerpo y sus límites, sacándolo de su unidad. Ante la sensación inesperada y quizá molesta, el poeta separa los elementos: Araña/ yo.

El yo sobre el que la araña teje su tela se autoafirma. Desde luego esta lectura es menos natural que la primera, pero las posibilidades de interpretación que nos ofrece la justifican.

32 草の実の露の、おちつかうとする

Kusa no mi no tsuyu no, ochitsukau to suru

1. El rocío de las semillas de hierba/ Trato de calmarme.

Todo apunta a que las dos mitades del haiku tengan sujetos diferentes. En muy pocas ocasiones encontramos un poema que presente una división tan clara. La coma nos lleva a separar las dos partes como dos hechos diferentes. Basándonos en esta traducción da la impresión de que Santouka ha quedado profundamente conmovido por la imagen del rocío en las semillas, hasta el punto de que tiene que hacer un esfuerzo por apaciguar su excitación.

2. Hierba/semillas/ rocío, intento calmarme.

En esta traducción sacamos el máximo partido a las cesuras. Bien pensado, el asombro de Santouka podría venir de ver juntos estos tres elementos. La hierba, que en cierto modo es la unión de semillas y agua (rocío). Podría darse el caso de hecho, de que el solo entre en contacto con la hierba, y eso le haga recordar las semillas y el rocío.

3. Hierba/ el rocío del fruto / intenta calmarse.

Puede que el poeta haya visto una gota de rocío temblando sobre una pequeña baya. Esta acepción adicional de “*mi*” también debe ser considerada.

4. Semillas de hierba/rocío/ intento calmarme.

De nuevo la mente del poeta lo llevaría a considerar la creación de vida que podría acontecer ante sus ojos.

5. El rocío de las bayas / intenta calmarse.

Las divisiones, al estar tan cerca, alteran poco el significado. Lo que sí es bastante interesante, y permite unir más fácilmente las dos mitades, es considerar el significado alternativo de “*tsuyu*”: lágrimas.

6. Hierba/semillas/lágrimas, / intento calmarme.

El poeta está sufriendo, o se encuentra profundamente emocionado, quizá por motivos ya mencionados. Sus lágrimas caen sobre las semillas.

7. Semillas de hierba/ al descubierto/ trato de calmarme.

Esta lectura de 露 (*arawa*), nos añade el significado de desnudo, expuesto... Que podemos aplicar tanto a las semillas como al autor. Puede que Santouka se emocione al ver las semillas en ese estado, o que el mismo esté expuesto. Esta última interpretación cobra más fuerza en relación a las lágrimas (5). Los japoneses podrían percibir al mismo tiempo todas estas traducciones como un entramado de significados conectados.

33 けふまでは生かされた足を伸べる

Kefu made wa ikasareta ashi wo noberu

1. Hasta hoy/ se me ha dejado vivir/ estiro las piernas.

La forma verbal que se utiliza aquí “*ikasareru*” (causativa pasiva) es especialmente profunda. El poeta no se atribuye a sí mismo el mérito de haber sobrevivido hasta este día, sino que lo achaca a alguna fuerza o designio externos, ante los que muestra agradecimiento y humildad. Quizá para hacerse consciente de que sigue vivo, o de su edad, estira las piernas. La partícula “*wa*” parece obligarnos a realizar la cesura.

2. Hasta hoy/ estiro las piernas a las que se ha dejado vivir.

Aquí se desplaza el foco de atención desde el poeta en general hacia sus piernas en concreto, quizá la parte más castigada de su cuerpo en sus largos viajes. Las estira para sacudirles el peso de su larga vida. A pesar del tiempo que ha pasado, hoy también toca caminar.

3. Estiro las piernas que hasta hoy han recibido buen uso.

Si alguien puede decir que ha sacado buen partido a sus extremidades inferiores ese debe ser Santouka, gracias a su vida errante y mendicante. Tiene todo el derecho a usar esta lectura alternativa del verbo “*ikasu*”. De nuevo se utiliza la voz pasiva, eliminando la intencionalidad propia.

4. Hasta hoy/ he sido bien usado/ estiro las piernas.

Con esta traducción el autor parece negar el tener una voluntad propia, como si toda su vida hubiera sido llevado por una fuerza ajena a él. Quizá en esto consista el vivir sin ego.

34 けふはここまでの草鞋をぬぐ

Kyou wa kokomade no waraji wo nugu

1. Hoy/ hasta aquí/ me quito las sandalias de paja.

Santouka decide que no va a continuar caminando más y cierra el día descubriéndose los pies. El término “*waraji*” designa la forma de calzado tradicional más sencilla. Fabricadas a base de paja de arroz, los hombres solían utilizarlas en sus viajes. Podían adquirirse a un

precio muy reducido, pero a cambio tenían un vida útil de unas veinticuatro horas. Por esta razón era habitual que los viajeros llevaran consigo una buena provisión de ellas.(Koop, A. J.,1919)

2.. Hoy/ me quito las sandalias de paja que han llegado hasta aquí.

Literalmente “las sandalias de paja de hasta aquí”, pero el español nos pide ese verbo. Le reconoce la durabilidad a su calzado, como si le asombrara que no se hayan deshecho por el camino y le hayan acompañado hasta tan lejos.

3. Hoy/ hasta aquí/hierba/ me quito los zapatos.

Si separamos en dos las sandalias, obtenemos una razón más para que el poeta se descalce: La suave hierba en la que descansar sus pies.

4. Hoy/ la hierba de hasta aquí/ me quito los zapatos.

“La hierba que llega hasta aquí”. Esta expresión nos da la sensación de que esta alfombra vegetal cubre una gran extensión de terreno.

4. Hoy/ hasta aquí/ la hierba me descalza.

Como si no fuera voluntad suya, el influjo de la hierba es el que le quita sus sandalias, llamándolo a pisarla. Si buscamos una interpretación más literal, los zapatos podrían enredársele en la hierba.

35 街はおまつりお骨となって帰られたか

Machi wa omatsuri okotsu to natte kaeraretaka

1. La ciudad de festival/ ¿Pudo regresar convertido en cenizas?

Este “*machi*”, puede designar distintos espacios urbanos de tamaño variable, yendo desde la calle principal hasta la ciudad, pasando por el barrio. “*Okotsu*” se refiere a los restos incinerados de una persona, especialmente a los huesos.

2. Festival en la calle principal/ ¿Han logrado regresar como cenizas?

Este podría entrar en la categoría de poemas de temática bélica del autor. Uno o varios soldados consiguen una última oportunidad de presenciar las festividades de su tierra, al ser devueltos sus restos. Quizá la fiesta tenga precisamente como motivo el celebrar su vuelta a casa, y al verla Santouka sea capaz de inferir dicho retorno. O tal vez sea solo una suposición del poeta al ver los signos de la festividad. El uso de la partícula “*to*” señala la transición a un estado final. Una vez hechos ceniza no se convertirán en nada más.

Llama la atención la repetición de la vocal “o” antes de “*matsuri*” y de “*kotsu*”. Esta se utiliza sobre todo en el lenguaje formal para añadir un matiz de respeto, por lo que se estaría igualando estos dos elementos, al ser ambos dignos de deferencia. En relación con esto, el propio verbo “*kaeraretaka*” que hemos interpretado como una forma potencial, puede entenderse también como una expresión del “*keigo*” o lenguaje honorífico japonés, que utilizamos cuando hablamos de una acción realizada por alguien a quien queremos mostrar respeto, por hallarse este en una posición jerárquicamente superior.

3. El barrio esta de festival/ ¿Regresaron hechos cenizas?
4. La calle principal de fiesta/ ¿Regresó convertido en huesos?

Esta interpretación en tono honorífico nos permite también leer el お骨(*okotsu*) de un modo distinto. En lugar de las cenizas que ya conocemos, podría tratarse simplemente del término “*hone*” (hueso), al que se le habría añadido el prefijo de respeto.

36 まひるのみあかしのもゑつづける

Mahiru no miakashi no moetsuzukeru

1. mediodía/ la lámpara/ sigue ardiendo.

La “*miakashi*” es una vela o lámpara que sirve de ofrenda religiosa. El asombro del poeta vendría de despertar y ver que la luz que prendiera la noche anterior aún no se ha consumido. Santouka utiliza inteligentemente el *hiragana* para escondernos al menos un significado más.

2. A pleno día/ beber toda la noche/ sigo ardiendo.

“Nomiakasu” es literalmente beber hasta que amanezca. Aquí aparece en una forma que podemos catalogar como sustantivación, o como presente continuo.

3. Mediodía/ bebiendo toda la noche/ sigo ardiendo.

Este ardor puede ser literal (provocado por el alcohol) o una metáfora que exprese pasión y motivación. Según esta segunda interpretación, Santouka despertaría a pleno día, aún con ganas de jaleo.

Existe otra lectura de “*moeru*” que emplean un kanji distinto: enamorarse.

4. A pleno día/ la lámpara/ sigo estando enamorado.

Tanto “*miakashi*” como “*nomiakashi*” tendrían sentido en relación con esta lectura amorosa. El poeta, inmerso en sus ensoñaciones amorosas habría olvidado apagar la lámpara antes de quedar dormido, o bien la enciende a mediodía sin darse cuenta de que no es necesaria.

5. Mediodía/ una noche bebiendo/ sigo enamorado.

Hay una relación bastante evidente entre el alcohol y el amor, más concretamente cuando no es correspondido o existe algún obstáculo a su consumación. Otro haiku más cuyas traducciones debemos considerar en conjunto para saborear la escena que nos ofrece.

37 水に雲かげもおちつかせないものがある

Mizu ni kumokage mo ochitsukasenai mono ga aru

1. La sombra de las nubes en el agua tampoco me calma.

El “*mono ga aru*” del final se puede utilizar de dos formas principalmente. La primera de ellas es difícil de traducir, ya que se usa para expresar juicio o emoción intensos al final de la frase. Podríamos tratar de transmitir eso con “no es capaz de calmarme” o “no me deja calmarme” quizá. Si dividimos el poema de otro modo vemos el otro uso de “*mono ga aru*”.

2. En el agua/ hay algo que tampoco calma la sombra de las nubes.

Algo inquieto se agita en el agua, quizá un remolino o alguna corriente. Con ese “tampoco” el poeta parece sorprendido de que la sombra de las nubes no consiga apaciguar

esa turbación, seguramente porque si lo calma a él mismo. Esto podría tener que ver con el efecto protector de las nubes, que actúan como pantalla protectora frente a los rayos del sol.

Si traducimos sombra por reflejo o imagen, la agitación del líquido por cualquiera que sea el motivo, impediría estabilizarse a la imagen de las nubes. Por eso el propio Santouka no podría calmarse al mirar el reflejo, porque este estaría también en movimiento.

3. Nubes en el agua/ el reflejo tampoco me calma.
4. Nubes en el agua/ tampoco hacen calmarse al reflejo.
5. Nubes en el agua/ su reflejo también me inquieta.
6. Nubes en el agua / hay cosas que la sombra tampoco hace calmarse.

Podría estar refiriéndose de nuevo a esa presencia desconocida del agua, o tal vez a algún problema o dificultad personal, para el que la contemplación de la naturaleza no es remedio suficiente.

7. Hay cosas en el agua que el reflejo de las nubes tampoco hace calmarse.

Este poema nos recuerda a otro muy similar de este mismo autor, en el que narra el descubrimiento del cadáver de un gato ahogado, y podría haber sido inspirado por el mismo acontecimiento:

樹影雲影猫の死骸が流れてきた

Kikage kumokage neko no shigai ga nagarete kita

Sombras de árboles/ sombras de nubes/ el cadáver de un gato vino flotando.

8. En el agua/ y en las nubes/ hay algo que no me deja calmarme.

Aplicamos aquí la segunda acepción de la forma causativa, la cual expresa más bien autorización o consentimiento.

9. En el agua/ hay algo que tampoco deja calmarse a las nubes.
10. El agua/ y el reflejo de las nubes/ me inquietan.

Esta es la traducción más libre que hemos incluido, pero también creo que es la que mejor transmite el significado de ese “*mono ga aru*”.

38 水音しんじつおちつきました

Mizuoto shinjitsu ochitsukimashita

1. Sonido de agua/ la realidad/ se calmó.

Este parece otro haiku en el que Santouka se vale del kanji para otorgar preponderancia a un elemento concreto. Ese sonido del agua se identificaba en ese momento con la realidad, en cuanto sería todo en lo que el poeta tenía puestos sus sentidos. Al calmarse el sonido se calma la realidad, y lo hace también Santouka. Es más sencillo traducir de este modo, porque la realidad puede englobar dentro de sí otros sujetos. Si dijésemos en cambio:

2. Sonido del agua/ realmente/ me calmé.

El poema perdería bastante profundidad, aunque seguiría siendo una lectura perfectamente válida. Aquí vemos otro uso de “*shinjitsu*”: El de adverbio.

3.El sonido del agua/ la realidad/ armonizaron.

Este es uno de los casos en que una interpretación no obstruye la otra. El poeta, el sonido y la realidad se estabilizan, calman y armonizan al mismo tiempo.

Existe otra lectura para “*shinjitsu*”, que es la de honestidad o sinceridad. Cuesta imaginar algo más sincero que el sonido del agua.

4. Ruido de agua/ sinceridad/ me calmé.

Como si el agua le hablara al poeta en su lenguaje propio, y con palabras verdaderas lograra estabilizarlo.

5 El murmullo del agua/ la verdad/ me calmé.

39 水をわたる誰にともなくさようなら

Mizu wo wataru dare ni tomonaku sayounara

1. Cruzo el agua/ a nadie en particular/ adiós.

Una despedida característica de alguien que lleva una vida como la de Santouka. No tiene nadie a quien aferrarse, y seguramente estas palabras las pronuncie para sí mismo. El acto de cruzar el agua podría referirse a abandonar el país, o viajar a alguna región diferente dentro del mismo. “*Sayounara*” implica un adiós definitivo, el que dedicarías a alguien a quien no vas a ver más. Tal vez el poeta lo dirija a la propia tierra.

2. Voy a cruzar el agua/ de alguien/ sin quererlo/ adiós.

“*Tomonaku*” expresa que una acción es llevada a cabo sin intención, que ocurre sin que pongamos nuestros sentidos en ella. Aquí, si consideramos la omisión de un verbo que implique recibimiento, como “*morau*” o “*itadaku*”, Santouka recibiría sin quererlo la despedida de alguien, antes de cruzar esa agua. Aún en el caso de que él fuera el sujeto, pronunciaría las palabras sin pensar, como una formalidad que repetimos inconscientemente.

3. A alguien que va a cruzar el agua/ inconscientemente/ adiós.

Sería una despedida vacía, casi robótica, como si ambos estuviesen absortos en alguna otra actividad o pensamiento.

40 寝床まで月を入れ寝るとする

Nedoko made tsuki wo ire neru to suru

1. Dejando entrar a la luna hasta el dormitorio/me dispongo a dormir.

Poco que decir de este haiku en cuanto a interpretaciones, tan solo añadir algunos matices de significado para que conserve el sabor del original. “*Nedoko*” puede significar también cama, catre... Lo que parece bastante claro es que Santouka se encuentra en algún tipo de hostel o establecimiento que le ofrece un lugar apropiado para reposar.

Este “*ire*” es el verbo “*ireru*” (meter) en su forma durativa, que como veíamos en el número 6, cumple las funciones de gerundio y de conector. Otras traducciones apropiadas de esta palabra serían: Aceptar, recibir, traer dentro... Las dos primeras siguen con el sentido de pasividad, ya que es la luna la que entra en el cuarto por sí misma, pero si traducimos trayendo dentro, por ejemplo, se nos hace notar que el poeta ha llevado a cabo una acción

premeditada para que esto ocurra. No puede meter a la luna en su dormitorio literalmente, pero si deja la ventana o la persiana abierta, podemos decir como mínimo que la está invitando a entrar. Finalmente, esa forma plana de “neru” acoplada al “to suru” parece indicar el paso a una nueva acción, abandonando cualquiera que fuese la anterior. “Me voy a dormir” podríamos decir:

2. Trayendo a la luna hasta dentro del dormitorio/ me voy a dormir.

Podríamos aventurar que esa acción anterior que Santouka abandona es precisamente la de atraer o recibir a la luna.

41 寝ころべば枝草の春匂ふ

Nekorobeba eda kusa no haru niou

1. Si me tumbo/ las ramas/ la hierba/ la primavera huele bien.

El sujeto debe ser Santouka o algún otro no especificado en el cuerpo del poema, puesto que no es nada común que aparezca un tiempo condicional en una oración de relativo, y esta sería el único modo de que las ramas o la hierba desempeñen esa función. Aunque esta idea podría encajar hasta cierto punto (las ramas caen al suelo, y la hierba que ya está en él se dobla).

Da la impresión de que el autor pretende afirmar primero que las ramas y la hierba tienen buen olor, pero luego comprende que es en realidad la primavera la que desprende esa fragancia que engloba a las otras dos, de modo que reformula sus palabras.

2. Si me tumbo/ la primavera de las ramas y la hierba es fragante.

Así planteado, es como si estos elementos contuvieran la esencia de la primavera, hasta el punto de que uno puede llegar a olerla si se echa al suelo y pone los sentidos en ello. Este último es un punto importante. Se utiliza el condicional, porque es solo cuando nos tumbamos y prestamos atención, que la primavera huele bien. La realidad nos ofrece maravillas, pero requiere siempre que pongamos algo de nuestra parte. Descartar a Santouka como sujeto y optar por uno más general, reforzaría el sentido de estas lecturas:

3. Si te tumbas/ las ramas/ la hierba/ Huele a primavera.

Nos hemos alejado ligeramente de la literalidad en la parte final, pero el cambio a segunda persona altera también el tono de una forma curiosa. Es como si el poeta compartiera su experiencia a modo de consejo, transmitiendo a todo el mundo la forma óptima de disfrutar la primavera.

Otra acepción de “*niou*” es brillar o ser brillante. Con eso el haiku perdería su carácter olfativo y pasaría a ser visual. El autor vería en ramas y plantas el esplendor y exuberancia de la primavera brillante. Podemos, y seguramente debamos, compatibilizar ambas interpretaciones, porque la vida no se percibe a través de un único sentido en cada momento.

4. Si me tumbo/ ramas y hierba/ la primavera resplandece

5. Si te tumbas/ la primavera de la hierba y las ramas brilla.

Las ramas y hierba sobre las que si me tumbo la primavera huele bien. Esta última traducción no es para nada natural, y es poco probable como ya dijimos, por ser una oración de relativo, pero encuentro cierto valor en incluirla, porque ilustra que adherirse a la literalidad máxima tampoco está exento de problemas.

42 熱あるからだをながながと伸ばす土

Netsu aru karada wo naganaga to nobasu tsuchi

1. Mi cuerpo febril/ La tierra en la que lo estiro en todo su largor.

Este haiku es todo él una sola oración de relativo. Resulta interesante como usa el “*naganaga*” y su doble vertiente de significado. Está jugando con el doble sentido espacial y el temporal. Por un lado, “*naganaga to*” expresa longitud: En su máxima longitud, al largo, al largor... Y por otro, duración: Largo rato, extenso, largo...

2. El suelo en el que extendo mi cuerpo con fiebre largo rato. Si traducimos “*tsuchi*” como barro o mugre, se torna más humilde.

Ya hemos visto al poeta abordar un tema similar en el poema 21, y es que este constituye un motivo recurrente en su obra, del que podemos encontrar muchos más ejemplos:

大地ひえびえとして熱あるからだをまかす

Daichi hie bie to shite netsu aru karada wo makasu

A la tierra/con mucho frío/ mi cuerpo febril/confío.

43 お骨声なく水のうへをゆく

Ohone koe naku mizu no ue wo yuku

1. Los huesos/ sin voz/ van sobre el agua.

Este poema nos remite de nuevo a aquel episodio del gato muerto que mencionamos en el número 37.

También podría tratarse de un haiku de tema bélico como parece sugerir John Stevens (1980) en su traducción, al interpretar que los restos regresan desde el otro lado del océano, presumiblemente tras un ataque frustrado. Por supuesto, el texto original no ofrece datos suficientes para descartar esta lectura, pero tampoco para confirmarla como la única verdadera. Estamos ante un ejemplo del poder del haiku y su capacidad de producir asombros que tal vez su mismo autor no había concebido.

お骨(*Okotsu*), como ya vimos en el número 35, designa los restos mortales incinerados, las cenizas. Esto permitiría una segunda lectura.

2. Las cenizas/ sin voz/ fluyen por encima del agua.

44 おもいで草のこみちをお墓まで

Omoide no kusa no komichi wo ohaka made

1. Recuerdos/ por el caminito de hierba/ hasta la tumba.

La primera palabra nos hace pensar que el resto del podría ser un episodio del pasado que Santouka rememora. Quizá el camino que seguía para visitar la tumba de su madre, o quizá uno que solía transitar y que conducía a alguna sepultura anónima. Se ha omitido el verbo final, que daría sentido a ese “wo”, pero si recordamos que en japonés los verbos de movimiento utilizan esta partícula de complemento directo para marcar su itinerario, podremos señalar varias opciones bastante plausibles: “*aruite*” (caminando), “*yuku*” (voy,

sigo) ... Por suerte, nuestra preposición “por” cumple una función similar a la de “wo”, y también nos permite prescindir del verbo, para dejarlo a la imaginación del lector.

2. Por el pequeño camino de hierba de mis recuerdos/ hasta la tumba.

3. La hierba de mi recuerdo/ sigo la vereda/ hasta la tumba.

Desde un punto de vista más literal, Santouka podría haber regresado realmente a su añorado camino de hierba, tras una larga temporada sin pisarlo. No sabemos que parte del poema ocurre en el presente y cual existe solo en la memoria del poeta. Puede que siga ese camino de sus recuerdos de forma metafórica, como en una ensoñación, pensando siempre en él, hasta llegar a la tumba. Tumba que en este caso le pertenecería a él. Esto no nos fuerza a descartar la presencia de un enterramiento en aquel viejo sendero, de hecho, eso reforzaría el significado, porque esta vez el camino le conduce a su propia sepultura. “Hasta la tumba” podría expresar también la persistencia del recuerdo (cualquiera que sea), que lo acompañará hasta que muera.

También cabe la posibilidad de que este camino con el que se topa le haga aflorar recuerdos, no necesariamente vinculados a otro ya recorrido:

4. Recuerdos/ por un caminito de hierba/ hasta una tumba.

La relativa escasez de determinantes que presenta el japonés sirve a Santouka para ocultarnos más información. No sabemos, de este modo, si la tumba en cuestión es conocida o no.

45 おもひおくことはないゆふべの芋の葉ひらひら

Omoi oku koto wa nai yuube no imo no ha hirahira

1. No tengo nada que decidir/ la tarde/ las hojas de la patata/ revoloteando.

“*Omohioku*” es un verbo que presenta dos significados bastante diferentes. El primero es dejar algo decidido de antemano, tenerlo pensado. El segundo es arrepentirse.

2. Una tarde sin nada que decidir/ las hojas de la batata/agitándose.

Nos situamos en una tarde en la que Santouka no tiene que tomar ninguna decisión, por lo que puede entregarse a contemplar el paisaje, y más concretamente las hojas de la batata. El atardecer suele ser el momento del día en el que nos relajamos, habiendo terminado la jornada. En esta en concreto, el poeta no tiene que proyectar nada de cara al futuro, con lo que puede centrarse en el presente. La tarde de la que habla es ya la tarde-noche o atardecer.

3. No tengo nada de que arrepentirme/ A la tarde/ las hojas de la patata/ agitándose.

“No me arrepiento de nada” o “sin nada de que arrepentirme” también serían traducciones válidas.

4. Una tarde sin remordimientos/ la batata/ las hojas hirahira

“*Hirahira*” es una de esas expresiones onomatopéyicas que tanto proliferan en el idioma japonés, y que expresa lo que en las demás traducciones hemos manifestado con palabras: revoloteo, agitación... Una vez explicado su significado podríamos mantenerla en japonés. Al parecer la patata o batata japonesa posee hojas de gran tamaño. Al verlas uno puede imaginar el sonido que harían al entrecrochar unos con otras. Este “*hirahira*”, además, nos revela la presencia de un elemento adicional que no aparece explícitamente: el viento.

La estructura “*koto wa aru/ koto wa nai*” se utiliza para hablar de una acción o acontecimiento que ocurre (o no) con regularidad. Podría traducirse como “a veces...” o “hay veces en las que ...” en su forma afirmativa, y como “nunca...” en la negativa. Podemos identificar esta construcción en el primer tramo de este haiku.

5. Nunca dejo las cosas pensadas/ a la tarde/ las hojas de la patata/ revolotean.

Perdemos la posibilidad de la oración de relativo, porque ya no se nos está hablando de un episodio particular, sino del modo de vida de Santouka en general. La acción trasciende así la limitada franja temporal que es la tarde. Una vez más se nos muestra la mentalidad budista del autor, volcada siempre en el presente. Podría extraerse también cierta sensación de frustración de esta traducción, como si el no tener las cosas listas le acarrearía problemas al poeta.

6. Nunca me arrepiento/ la tarde/ las patatas/ sus hojas/ hirahira.

Esta interpretación se asemeja en parte a la anterior, en cuanto el arrepentimiento es una emoción que nos ata al pasado, y desvía nuestra atención del momento presente. Cuando pensamos las dos lecturas al mismo tiempo, prevalece la idea de que el poeta no se proyecta hacia el futuro ni hacia el pasado, tan solo en las hojas de la patata: La experiencia presente.

46 音は朝から木の実を食べに来た

Oto wa asa kara ki no mi wo tabe ni kita

1. El sonido/ desde por la mañana/ vino a comerse los frutos de los árboles.

Parece bastante claro que ese sonido está sustituyendo a otro elemento. Lo que sea que vino a comerse los frutos, debió ser bastante molesto o ruidoso, si Santouka solo se refiere a ello en términos acústicos. También puede ser que oyese el ruido desde por la mañana, sin establecer contacto visual con aquello que lo causó, y al llegar a la zona aproximada de donde provenían los ruidos encontrara los árboles desnudos de sus frutos. Podrían ser dos hechos no relacionados que Santouka unió en su mente.

Nonin (s.f.) y Sato y Addiss (2002) introducen un pájaro en sus traducciones, atribuyéndole la acción de consumir los frutos. Creo que esta interpretación no tiene base suficiente, y además limita mucho las posibilidades del poema. De identificar ese ruido con un animal, nada en el texto original parece indicar que deba tratarse necesariamente de un ave. En realidad, podemos introducir en el poema cualquier criatura que se nos antoje, con la sola condición de que los frutos formen parte de su dieta. Será perfectamente válido, por consiguiente, imaginar aves, osos, mapaches, ciervos... Y todo tipo de fauna habitual en Japón. Tampoco estamos obligados a atribuir el sonido a un ser vivo, ya que podría ser provocado por el viento, que no puede comerse los frutos literalmente, pero si entendemos que los arranca y se los lleva si podría decirse que los engulle. Esta interpretación cobra fuerza gracias a ese “desde por la mañana”, porque el viento puede soplar durante semanas, pero los animales, por norma general, no pueden comer todo el día.

También debemos tener una perspectiva abierta respecto a esos frutos, puesto que 木の実 (*Ki no mi*), podría referirse también a frutas, frutos secos, bayas...

2. El ruido/ desde por la mañana/ Vine a comer las bayas de los árboles.

Si consideramos a Santouka el sujeto, el ruido podría tener fácil explicación. Se trataría del sonido de su estómago hambriento. El poeta acudiría al bosque en busca de frutos para acallarlo.

También podría ser el viento o algún animal de los ya mencionados, si queremos compatibilizar esta interpretación con las anteriores.

3. Ruido/ desde por la mañana/ vino a comerse las frutas.

47 ほきりと折れて竹が竹のなか

Pokiri to orete take ga take no naka

1. Con un crack/ partiéndose/ el bambú/ en medio del bambú.

“*Pokiri*” es una onomatopeya típicamente japonesa, que alude al chasquido de una rotura. “Crack” o “chas” serían algunos equivalentes cercanos en nuestro idioma. El asombro parece venir de la imposibilidad de identificar qué caña se ha roto exactamente en medio de todas las demás. El poeta solo oye el crujido en medio del bosquecillo.

2. Partiéndose con un crujido/ el bambú/ dentro del bambú.

El dentro puede expresar lo mismo que hemos visto antes, un crujido entre más bambúes, o quizá una rotura interna de la caña.

3. Con un crack/ el bambú roto/ entre el bambú.

La forma “*te*” con valor de estado puede aplicarse casi siempre. En el centro del bambú también sería válido.

4. El bambú roto con un chasquido/ en medio del bambú.

La forma “*oreru*” implica que la caña se rompe sola, sin acción externa de nadie. Aunque podríamos pensar que Santouka, abriéndose paso, pisa o empuja una de tal manera que la rompe. La estaría partiendo el, pero en cierto modo es la caña la que se rompe, y esto es lo que el autor querría resaltar: su vencimiento.

Conclusiones

En primer lugar, soy perfectamente consciente de este TFG no inaugura el método definitivo e infalible de la traducción del haiku, ni mucho menos, pero sí considero que hemos alcanzado unos resultados bastante satisfactorios, en cuanto hemos evitado traducciones excesivamente literarias, alejadas de la expresión original, sin ocultar al lector las dificultades que conlleva la interpretación más literal del texto. Por el contrario, la intención ha sido que el público perciba sin edulcorantes las diferencias culturales y lingüísticas que pone de manifiesto esta forma literaria, porque solo al enfrentarse a estas se produce el verdadero crecimiento cultural del lector y se amplía realmente su perspectiva. Simplificar la experiencia del haiku puede ser un modo de hacerlo más accesible al gran público, pero le roba trascendentalidad. El camino más directo no tiene por qué ser el más placentero, y muchas veces es preferible perderse en lugar de llegar rápido y sin contratiempos a nuestro destino.

Ante la dicotomía de bella simplicidad y difícil profundidad, hemos optado por la segunda opción. Mostrar la grandeza del haiku supone por supuesto, mostrar su pluralidad de interpretaciones, así como los pequeños matices que tanta riqueza le añaden, y estos por desgracia no pueden explicitarse a través de traducciones recortadas o literariamente maquilladas. Debido a las marcadas diferencias existentes entre nuestra lengua y la japonesa, en la mayoría de casos resulta imposible que el 100% de significado de un poema nos llegue intacto en una única traducción. Más aún, tratándose de un autor que juega tanto con los dobles sentidos y las lecturas cruzadas. En el momento en el que elegimos una interpretación particular para su cualquiera de sus haikus, estamos dejando fuera arbitrariamente otras tantas igualmente válidas. Al ofrecerle una versión limitada del original, estamos robando al lector la posibilidad de interpretar según su perspectiva personal.

El haiku, a pesar de su brevedad, no es un género de consumo fácil. Si bien es cierto que una vez vertido al castellano, no se precisa de unos conocimientos previos para su disfrute, pudiendo llegar a conmover a personas de todas las edades y perfiles sociales, sí que requiere hallarse en cierto proceso de aprendizaje, o mejor dicho de desaprendizaje. El ser

humano se pasa el día actuando, y pensando en actuar, tan absorbido por sus problemas y preocupaciones que no aprecia el mundo que tiene delante. El haiku nos permite revertir ese proceso en el que progresivamente nos cargamos de inquietudes y responsabilidades y al que llamamos “crecimiento”, y regresar a un estado de inocencia previa desde el que podemos relacionarnos con la realidad plenamente. No en vano, los haikus escritos por niños resultan a menudo más auténticos y conmovedores que los de los adultos, porque su “*aware*” (o asombro ante la realidad) es puro, y ese es el ingrediente esencial de un buen haiku (Haya, V., 2017). Aquí sobran los recursos literarios, y solo importa el sentimiento verdadero. Yo mismo, a lo largo de la elaboración de este trabajo, he experimentado una transformación gradual de mi forma de ver el haiku, y el mundo en general. Si bien es cierto que desde un primer momento era capaz de conectar emocionalmente con algunos de estos poemas, solía ser con aquellos que coincidían más con mis ideales estéticos fraguados en parámetros occidentales. A medida que fui ahondando en el género y sus entresijos, fui recuperando una sensibilidad más inocente y entrenando mi mirada de un modo nuevo, hasta que llegué a ser capaz de apreciar incluso el más austero de los haikus, que es sin duda alguna el posicionamiento del japonés ante el haiku. Estoy seguro de que esto no habría sido posible si mi experiencia se hubiese reducido a una interpretación unívoca y plana del género, cuidadosamente ajustada al gusto y pensamiento occidental. El haiku ya es universal de por sí, porque las emociones y sensaciones que subyacen a él lo son, pero no se puede olvidar que nace en un contexto sociocultural concreto. Aunque es muy digno y loable pretender que llegue a todo el mundo, no podemos borrar en el proceso los rasgos que lo identifican como el producto de una comunidad concreta. La visión de la realidad de un pueblo se construye sobre su lenguaje (Mykhailyuk, O.Y. & Pohlod, H.Y., 2015), por lo que debemos ajustarnos lo más posible a él, a la hora de adaptar cualquier manifestación artística. La fidelidad debe ser, por lo tanto, la prioridad a la hora de traducir haiku, y en ese aspecto al menos, creo que el novedoso método con que hemos acometido el TFG se ha mostrado bastante efectivo.

Una vez mencionados los aspectos positivos y las ventajas de este método, podemos pasar a dar cuenta de las dificultades recurrentes con las que nos hemos topado durante la elaboración del trabajo, y que ponen de relieve las limitaciones de la traducción del japonés en general, del haiku en particular, y de ceñirse a una traducción única del mismo.

Como ha quedado de manifiesto a lo largo del trabajo, la problemática más recurrente y la que en mayor medida justifica la adopción de este nuevo método de traducción son las cesuras. En líneas generales, el haiku no presenta en su forma original ningún tipo de señal que demarque los versos. La división la lleva a cabo el lector japonés a su mejor entender. Sin embargo, cuando adaptamos la obra a otra lengua, esa responsabilidad recae directamente sobre el traductor.

Aquí muchos se atienen a la estructura clásica del haiku, dividiendo el poema en 3 versos de 5, 7, y 5 sílabas (Rodríguez-Izquierdo, F., 1994). Sin embargo, al tratarse de la producción de Santouka, uno de los más renombrados impulsores del verso libre, se hace evidente la imposibilidad de encajar sus haikus en ningún molde, incluido el 5-7-5. Se ha escrito mucho acerca de lo que define a un haiku. Está claro que, para este autor, más allá del número de sílabas o de versos, lo importante es el asombro genuino, el sobrecogimiento y la conmoción ante cualquier aspecto concreto de la realidad. El poema debería expresar esa emoción lo más fielmente posible, y las cuestiones formales no deberían interponerse en la consecución de este objetivo. Es habitual, por tanto, que cuando nos enfrentemos a un haiku de su autoría, sea posible hacer todo tipo de divisiones, desde una división en dos versos, hasta cuatro, o incluso una lectura sin pausas, todas ellas con una carga silábica variable. Y, por si fuera poco, no es extraño que puedan aplicarse todas a un mismo poema.

Dentro de un género en el que las relaciones entre los distintos elementos tienen un papel tan importante, prestar atención especial a un recurso capaz de unirlos o separarlos no es una cuestión baladí. Nos estamos refiriendo a la confusa y desconcertante partícula “no”:

1) **La Partícula の (Lectura “no”)**

Existen distintos mecanismos de cesura, pero podríamos decir que el uso de la partícula “no” es el más ambiguo. Esta partícula se emplea, además de como marcador de posesión (en castellano “de”), para conectar un nombre con adjetivos de una variedad concreta (adjetivos de tipo “no”). La multiplicidad de lecturas que se genera con estos escasos patrones de uso difícilmente puede quedar mejor ilustrada que con ejemplos prácticos:

雨の二階の女の一人は口笛をふく

Ame no nikai no onna no hitori wa kuchibue wo fuku

Aquí encontramos que la partícula aparece por partida triple, lo cual, existiendo otros medios con los que señalar cesuras, y tratándose de un poema de Santouka, cuesta atribuirlo a la casualidad. Si sumamos la partícula “*wa*”, que nos marca el tema, pero que de igual modo nos indica una pausa, ya podríamos dividir este pequeño poema hasta en cinco partes. El primer corte posible sería “*ame no*” (la lluvia). “*Nikai no*” (el segundo piso), podría ser el segundo verso. “*Onna no*” (la mujer), el tercero. En el cuarto, “*hitori wa*” (sola), tenemos el tema principal. “*Kuchibue wo fuku*” (silbo o silba), por último, determina la acción. Al presentar los elementos de esta forma obtenemos una lectura determinada:

1. La lluvia-el segundo piso- mujer-a solas-silba/silbo

Pero si empezamos a combinar unos con otros con la partícula del posesivo, apreciamos matices distintos: “*nikai no onna*” (la mujer del segundo piso), “*onna no hitori*” (la mujer sola) A continuación, enumeramos algunas de las distintas versiones perfectamente aceptables.

1.

Lluvia

la mujer del segundo piso

sola

silba

2.

Lluvia

la mujer sola en el segundo piso

silba

3.

Segundo piso llovido

la mujer sola

silba

4.

la mujer sola del segundo piso en que llueve

silba...

Como vemos, en la mayoría de versiones, la elección de una u otra combinación de cesuras afecta más bien al ritmo, sin demasiada repercusión en el significado: Una mujer silba en el segundo piso, mientras llueve. Sin embargo, al separar “*onna*” de “*hitori*”, el autor del silbido (*Hitori*- una persona) se vuelve incierto: podría seguir siendo la misma mujer, o podría ser alguna otra persona presente en la escena (muy posiblemente el propio autor):

Lluvia

en el segundo piso

una mujer

solo

silbo.

雨をためてバケツ一杯の今日は事足る

Ame wo tamete baketsu ippai no kyou wa kototaru

Este otro haiku, nos muestra quizá el caso completamente opuesto al anterior. Ese “*no*” que antes encontrábamos triplicado, aquí no aparece más que una vez, pero aún con eso su peso es bastante mayor. “*Ame wo tamete*” (recogiendo, acumulando la lluvia) “*baketsu*” (un cubo). En japonés, cuando un verbo aparece precediendo a un sustantivo, esto suele querer decir, que se trata de una oración de relativo: El cubo que está recogiendo agua. El “*ippai*” (lleno) que vemos a continuación, actúa como una “*makurakotoba*” (o “palabra

almohada”), esto es, un término que extiende su significado en ambas direcciones, hacia lo que le precede y hacia lo que le sigue, y cuyo funcionamiento e implicaciones veremos en mayor detalle más adelante. Lo que nos interesa aquí es la función de ese “no”, que la acompaña, y que le permite desempeñar esa función. Como palabra de corte (“*kireji*”) que es, podemos tomarlo como una pausa, lo que nos daría un poema en dos o tres versos, según decidamos o no tomar el “*tamete*” por pausa: “*Ame wo tamete*”, “*baketsu ippai no*” y “*kyou wa kototaru*”. Esto se traduciría:

1.

Recogiendo lluvia

un cubo lleno

hoy es suficiente.

No obstante, también sería válido asumir que el “no” desempeña aquí la ya mencionada función de conector entre sustantivo y adjetivo. Esto generaría la siguiente interpretación:

2.

Un cubo recogiendo agua

este hoy pleno

es suficiente.

Con ese hoy que funciona como sustantivo accedemos a un nivel de significado más profundo. El día está lleno, lo suficiente como para que el poeta quede satisfecho. Ahora bien, ¿De qué está lleno este día? ¿Tal vez de agua? ¿O quizá de la dicha causada precisamente por esa agua? Es en esta clase de preguntas precisamente donde el corazón del haiku late con más fuerza. Podríamos entender incluso que al autor le basta con que el presente, el día de hoy, sea pleno, para estar feliz. Recombinando las cesuras y las diferentes acepciones que encontramos en cada palabra podemos formar más interpretaciones aún, que al entenderse al unísono crean un entramado mayor de significado. Como el propósito central de este comentario era descubrir al lector las implicaciones de la partícula “no” en la traducción, y ya podemos darlo

por cumplido, incluiremos solo algunas de estas interpretaciones alternativas. El resto pueden leerse en el cuerpo del trabajo.

3.

El cubo que está recogiendo lluvia está lleno

Por hoy estoy satisfecho

4.

Recogiendo lluvia

Con un hoy con el cubo lleno estoy satisfecho

5.

Con un hoy en que el cubo que está recogiendo lluvia está lleno es suficiente

葦の穂風の行きたい方へ行く

Ashi no ho kaze no ikitai hou he iku

Aunque podemos comentar aquí el papel de las dos partículas “no”, sin duda es la segunda la que más nos interesa, por como su dualidad de uso abre las posibilidades de interpretación más profundas del poema. No obstante, para entender el haiku en su conjunto debemos tratar todas sus partes. El primer carácter que encontramos es “*ashi*”, que designa a una especie vegetal concreta: El carrizo. Esta variedad de caña habita generalmente en zonas húmedas y puede alcanzar los cuatro metros de altura. Es común encontrarla formando cañaverales, más que como espécimen aislado. Su fino tallo verde suele estar rematado por una suerte de penacho de tonos dorados. (The Wildlife Trusts, s.f.) Ese penacho o cabeza es el siguiente carácter que encontramos (*ho*), y dada la dependencia existente entre ambos, podemos considerarlos como una única palabra compuesta (las cabezas o espigas de las

cañas). Inmediatamente después aparece el viento, “*kaze*”, seguido de una partícula “*no*” que nos permite terminar aquí el verso o enlazarlo con el siguiente: “*ikitai hou he iku*”. Este último es complicado de traer a nuestro idioma, debido a una característica fundamental del verbo japonés que exploraremos más adelante: Su ausencia de flexión. Hay tres posibles sujetos para las acciones de esta oración, y según el que elijamos deberemos modificar el verbo para que se produzca la concordancia en género y número que exige el español. Por lo tanto, realizaremos una traducción preliminar a modo de guía, usando una forma verbal impersonal (el infinitivo), para después explorar individualmente las implicaciones de optar por uno u otro sujeto. Esta primera traducción quedaría así: ir hacia la dirección deseada.

Si hacemos al viento protagonista, los penachos del carrizo suponen un espacio en el que este manifiesta su voluntad:

1.

Las espigas de las cañas

el viento

va hacia donde quiere.

Esa libertad de elección no podríamos verla de no ser por las plantas, que se doblan y agitan siguiendo los caprichos del aire. Aquí observamos la primera función del “*no*”, que correspondería a la cesura, y su efecto en el significado. Siguiendo esta línea de interpretación, pero cambiando el sujeto podríamos dar:

2.

Las cabezas del carrizo

van en la dirección que quiere el viento.

Esto subraya la fuerza de este elemento, y la subordinación de las cañas a su voluntad. Esta es la traducción que resulta cuando aprovechamos la función de conector/marcador de posesión de la partícula “*no*”. Literalmente sería: “Van en la dirección deseada del viento”. En las siguientes versiones veremos cómo se van alternando los dos usos ya expuestos.

3.

Los penachos de las cañas

el viento

van donde quieren.

Esta lectura coloca a ambos elementos en una posición de igualdad, al identificarlos en cierto modo. Nos muestra la dependencia existente entre los dos: El primero no se puede mover sin la acción del segundo, y el segundo no puede manifestarse sin el primero.

Finalmente, y como ocurre muchas veces, Santouka también puede participar directamente en el haiku con la traducción adecuada:

4.

Las puntas del carrizo

el viento

voy en la dirección que quiero.

Se nombraría el viento y las cañas, bien para aprovechar la imagen de libertad que traen consigo, o para resaltar el contraste entre la hierba que debe obedecer y doblegarse ante una fuerza externa, y el hombre que puede elegir su propio camino.

5.

Cabezas de carrizo

voy en la dirección del viento.

Limitando un poco más la relevancia del hombre y supeditándolo a la naturaleza encontramos esta lectura. Sin embargo, no perdemos ese sentido de libertad, y podría incluso decirse que aquí alcanza un mayor grado, al encontrarse el individuo liberado de su propia intencionalidad.

Podemos observar como un número importante de estas posibilidades de traducción se las debemos a la oportuna elección de la partícula “no” por encima de otras formas de cesura.

2) La Ausencia de Desinencias Verbales

En el poema anterior se aprecia con claridad un rasgo idiomático que constituye una razón más para considerar apropiada nuestra aproximación al haiku de Santouka: la ausencia de persona verbal. Esta cuestión es intrínseca al japonés, y no depende para nada del estilo particular de Santouka, aunque este la aproveche bastante. El verbo japonés presenta siempre el mismo aspecto independientemente de cuál sea su sujeto, por lo que serán los nombres que lo acompañen los encargados de marcar la flexión verbal. Al confiar esta función a los sustantivos se crean situaciones de incertidumbre que suponen un problema para el traductor, pero también una oportunidad de incrementar la ambigüedad enriquecedora del haiku. Esto se observa, sobre todo, en poemas en los que hallamos más de un sustantivo capaz de desempeñar la acción que expresa el verbo. De forma similar a como ocurría con las “*makurakotoba*”, si queremos dar una traducción fiel al original, deberemos poderlos considerar a todos como sujeto, otorgándole a cada uno su interpretación correspondiente.

Existen también casos en que no disponemos de estos “acompañantes” del verbo, o en los que una cesura claramente indicada pueda separar a los mismos de la acción, quedando el verbo huérfano en el proceso, por así decirlo. Podemos interpretar entonces la acción como llevada a cabo por una primera, una segunda o una tercera persona de plural o singular, aunque por norma general atribuiremos la acción a Santouka, que se convierte así en un sujeto elíptico omnipresente en la antología. Así sucedía en el haiku de la lluvia en el segundo piso, aunque como dijimos entonces, no hay ninguna razón lo bastante convincente como para considerar esta la interpretación más apropiada, puesto que la basamos casi por completo en la suposición. Al considerar cada una de estas composiciones como unidad, deberíamos conferir la misma plausibilidad a todas las personas verbales.

Dicho esto, hay que notar que la falta de desinencias es una característica cuyas consecuencias se hacen ver no sólo a la hora de identificar el sujeto, sino también cuando tratamos de establecer el tiempo verbal, y es que presente y futuro son también gramaticalmente idénticos en japonés. Aunque con menor recurrencia que en el otro caso, esta dicotomía constituye un recurso más de Santouka, que nos hace barajar por necesidad un mayor número de interpretaciones.

Aprovechando esta singularidad de la gramática japonesa, parece que el autor pretende multiplicar los elementos que han conformado el asombro. En un desarrollo de ideas profundamente místico, parece querer decirnos que el tú y el yo, el ahora y el mañana, no dejan de ser lo mismo: partes de un todo único que es la realidad. Podemos ver esta unificación personal y temporal en los ejemplos que siguen:

あふるる朝湯のしずけさにひたる

Afureru asa yu no shizukesa ni hitaru

Este podría ser perfectamente uno de los casos más extremos en lo que a sujeto múltiple se refiere. La ambigüedad que traen consigo los dos verbos se ve acrecentada también por la posibilidad de formar tres oraciones de relativo distintas. Pasemos pues a comentarlo.

Quizá lo más oportuno sea usar una primera traducción de todos los elementos que nos sirva de guía para luego analizar sus relaciones y la aplicación del recurso que estamos analizando: Desbordarse/ mañana/ baño termal/ calma/ sumergirse. Debido a la polisemia y a que varias de estas palabras designan ideas bastante amplias, podemos por supuesto encontrar otras equivalencias en nuestro idioma, como trataremos de mostrar en el comentario.

El término que abre, “*afururu*”, como verbo que es, nos permitiría justificar una cesura. Decidamos o no cortar un verso aquí, el sujeto de esa acción no se nos revela claramente, con lo que tan solo podemos saber que algo se desborda. A continuación, aparecen dos caracteres con los que podríamos formar una oración de relativo añadiendo concreción al verbo anterior: Mañana y agua termal, o si decidimos entenderlos como una unidad de significado: Baño matinal.

Nos encontramos aún en el ecuador del poema, y ya podemos construir una cantidad de interpretaciones bastante respetable:

1

Desbordarse

por la mañana

el agua termal.

2.

La mañana rebosante

agua caliente.

3.

Un baño matinal que se desborda.

4.

Derramarse

el baño matinal.

Como iremos viendo más adelante, estas lecturas no son excluyentes, y, de hecho, el poema gana en profundidad si las consideramos todas al unísono. El nivel de literalidad oscila en función del nombre al que confirmamos el papel protagonista. Si se derrama el baño entendemos simplemente que este está hasta los bordes de agua, pero si se trata de la mañana rebosante, podemos entenderlo como una forma de expresar su exuberancia.

Los tres siguientes elementos “*no shizukesa ni*” es recomendable analizarlos en conjunto. El primero de ellos, la partícula “*no*”, podemos emplearlo como vimos en su correspondiente apartado como cesura o marcador de posesión. La primera función no supone mayor complicación que sustituirla por una coma o un punto, pero la otra forma una conexión entre “*shizukesa ni*” (en la calma, en la tranquilidad...) y los términos inmediatamente anteriores. Con esto podríamos interpretar: En la calma del agua caliente, en la tranquilidad del baño matinal, o incluso en la paz del baño matinal que se desborda. Esta última construcción permite transportar el significado de “*afururu*” hasta “*shizukesa*”, dándole un posible sujeto más.

El haiku concluye con un segundo verbo “*hitaru*” (sumergirse, empaparse, impregnarse...) al que podemos emparejar con los sustantivos que hemos visto hasta ahora creando traducciones completas:

1.

La mañana que se desborda
se impregna en la calma del agua caliente.

2.

El baño matinal que se derrama
se sumerge en la tranquilidad.

3.

Derramarse
por la mañana
el agua termal
se hunde en la paz.

Con la cesura apropiada podemos incluso darle un doble sujeto:

4. La mañana que se derrama
el agua termal
se bañan en la calma.

Podemos recurrir también para esta segunda acción al sujeto omitido comúnmente identificado con Santouka:

5.

Me sumerjo en la calma.
Del baño matinal que rebosa

Lo más destacable de este poema es como cada una de estas variables se asocian entre sí para componer un entramado de interpretaciones distintas pero conciliables. Aunque la lógica lo impida en cierto modo, tras leer el poema atendiendo a todas sus posibles cesuras, podríamos decir que todos los sustantivos comparten los verbos al mismo tiempo. Se desborda el agua del baño, pero también el día con su luz y esplendor, así como la calma se

derrama de la propia agua termal. Lo que se sumerge en tranquilidad es la mañana, pero también el agua que queda quieta, y el poeta que en esta se inmerge. Todo está en calma y todo está desbordante.

Cada opción trae consigo suficientes matices diferenciadores como para dar sentido a una concepción plural de la traducción.

このまま死んでしまふかも知れない土に寝る

Kono mama shinde shimau kamo shirenai tsuchi ni neru

Aquí observamos una vez más la ambigüedad que se consigue por medio de la omisión del sujeto, y como identificarlo con la primera persona suele ser la solución más factible. Pero este poema resulta bastante más interesante como ejemplo de la indiferenciación de presente y futuro que caracteriza al verbo japonés.

A primera vista no nos ofrece demasiadas posibilidades de interpretación:

1.

A este paso

quizá acabe por morir

dormiré en la tierra.

Los dos primeros tercios nos proyectan indudablemente hacia el futuro. Los términos “*kono mama*” (de este modo, a este paso, así...) y “*kamo shirenai*” (quizás) señalan la frase como predicción o conjetura del autor acerca de su propio devenir. No tiene ningún sentido que tratemos de adivinar el pasado, por lo que el tiempo verbal sería aquí del todo incuestionable.

Influenciados por este primer tramo de pronósticos, es natural que tomemos la conclusión como parte de esa predicción también. Ese “*tsuchi ni neru*” (dormiré en la tierra) sería una reformulación en tono metafórico del “quizá acabe por morir” que acabamos de ver. En el camino pierde la incertidumbre y se convierte en una afirmación rotunda.

Hasta aquí tenemos una interpretación perfectamente válida, pero si decidimos aprovechar las posibilidades del segundo verbo, descubrimos enlaces muy significativos entre los diferentes componentes del poema.

2.

De esta forma tal vez acabe muriendo
duermo en el suelo.

Mientras en la primera traducción ese “*kono mama*” nos sugería el precario estilo de vida del poeta y como seguir insistiendo en él lo conduciría a la tumba, aquí toma otro significado bien distinto: De esta forma/ quizá acabe muriendo/ duermo en el suelo. Modificar el tiempo verbal en el verso final altera el sentido de todo el poema. Santouka vincula presente con futuro a través de la posición de su cuerpo. El asombro que inspiró este poema debió ser el instante en que, tratando de conciliar el sueño sobre la tierra a falta de mejor lugar, el autor cayó en la cuenta de que algún día dormiría eternamente en ese mismo sitio, y en esa exacta postura.

La conexión que acabamos de explicitar se vuelve más clara e intensa si aprovechamos la posibilidad de formar una oración de relativo:

3.

De este modo
duermo en la tierra en la que quizá acabe por morir

4. Duermo en el suelo en el que tal vez acabe muriendo a este paso.

Esta última lectura reduce el poema a un verso único, y tal vez por ello se torna algo menos natural en nuestro idioma.

3) **La Dificultad de Traducir la Forma ㇇ (lectura “te”)**

Esta antología está llena de poemas que ilustran a la perfección cómo la partícula “*no*” imposibilita en muchos casos una traducción única que no caiga en la arbitrariedad, pero

como hemos dicho, esta es tan solo una de las varias formas de dividir el haiku en distintos versos. Existen otras, como la partícula separadora de versos 𑄎 (lectura: “*ya*”), que no suponen complicación alguna, puesto que en el contexto particular del haiku no tienen ningún valor sintáctico. Sin embargo, hallamos otros procedimientos de cesura métrica que nos obligan a una interpretación múltiple, como es el caso de la forma “*te*”. Como en la estructura oracional japonesa la acción suele situarse en último lugar, cada vez que encontramos un verbo en un haiku tendemos a interpretarla como el fin de una frase, con su consecuente pausa. Lo interesante (y también lo complicado) de esta terminación verbal, desde el punto de vista de la interpretación, viene del hecho de que la forma “*te*” presenta tres usos diferenciados: a) El gerundio, b) la expresión de estado y c) la conexión de acciones, siendo posible en muchos casos que se den al mismo tiempo. Esta polivalencia la hemos visto de forma casi constante a través del TFG, y salvo en casos concretos en que la gramática nos obligue a aplicar únicamente una de sus variantes, ha hecho crecer notablemente el número de traducciones. Pasemos, pues, a exponer brevemente estas tres funciones.

a) Como gerundio, en primer lugar, su aplicación es casi idéntica a la que observamos en nuestro idioma: Expresa una acción que se encuentra en pleno desarrollo.

b) Como expresión de estado, desempeña una función que, salvando algunas diferencias, no estaría muy lejos de la de nuestro participio. Se trata de un estado fruto de una acción previa, que se mantiene en el tiempo. Debido a su similar desarrollo temporal, a veces los límites entre estas dos lecturas se difuminan. Ambos usos precisan, como sucede también en el castellano o el inglés, de un verbo auxiliar para funcionar, que en este caso puede variar entre “*iru*” (estar) y “*aru*” (haber). El primero es el más habitual, y se utiliza en la construcción del gerundio y la expresión de estado de verbos intransitivos. El segundo es algo más limitado en su aplicación, encargándose exclusivamente del estado de los transitivos. En el haiku van a aparecer casi siempre omitidos, con lo que perdemos un medio de diferenciación bastante efectivo, aunque ganamos en riqueza interpretativa.

c) Por último, esta flexión verbal nos permite enlazar acciones, por lo que como es lógico, precisaremos de al menos dos verbos para utilizarla de esta forma. Cada uno de los actos que integran la enumeración en cuestión deben llevar esa “*te*” final que se encarga de unirlos, excepto el último. Este último verbo, que puede aparecer conjugado en cualquier

tiempo, marca el tiempo de los que lo preceden. Si, por poner un supuesto, el tiempo de la acción final es el pasado, lo es también de todas las demás. En caso de que encontremos una forma “*te*” concluyendo la oración, podríamos llegar a presenciar los 3 usos de la misma simultáneamente: Conector, gerundio y expresión de estado. Un autor tan propenso a suscitar dobles lecturas como es Santouka, aprovechará a menudo esta peculiaridad, convirtiendo a la forma “*te*” en una de sus herramientas predilectas. Los siguientes ejemplos dan fe de ello:

いつとなくさくらが咲いて逢うてはわかれる

Itsu to naku sakura ga saite atte wa wakareru

Es en poemas de gran libertad interpretativa como este donde más seriamente debemos sopesar las diferentes funciones de esta forma verbal, ya que cada una de ellas puede destaparnos un nuevo horizonte de sentido, en el que el resto de elementos cobran un significado distinto.

El adverbio que encontramos al inicio es digno de atención, debido a la particular sinergia que se establece entre él y el primer verbo, la cual justifica aún más si cabe considerar la doble traducción. “*Itsu to naku*” es un marcador temporal, como otros tantos que solemos encontrar al comienzo del haiku, pero la diferencia es que aquí no señala un momento concreto. Literalmente significa algo así como “sin un cuándo”, lo que en la práctica podemos traer a nuestro idioma como dos expresiones distintas: 1. Continuamente, indefinidamente. 2. Antes de darme cuenta, inadvertidamente. Como vamos a ver, cada una se adecua mejor al uso de una lectura de la forma “*te*” u otra.

Acto seguido encontramos un nombre: “*Sakura*”, o cerezo en nuestro idioma. Se refiere tanto al árbol en sí como a sus flores, y esta indudablemente vinculada al verbo que le sigue: “*saite*” (florecido/ floreciendo). La elección de uno de estos dos significados viene condicionada por el sentido que le hayamos dado a aquel “*itsu to naku*”: Continuamente/ el cerezo floreciendo. Antes de darme cuenta/ el cerezo florecido. Cada una de estas interpretaciones nos pide en español una forma verbal apropiada, que en japonés resultan ser la misma.

El tramo final lo componen otras dos acciones: “*atte*” (encontrándose) y “*wakareru*” (partir/ separarse), unidas por lo que simple vista parece ser una partícula de tema. Si lo entendemos en su conjunto, podemos estar ante una de las muchas construcciones prefijadas que utilizan la forma “*te*”. La que nos concierne en esta ocasión sirve para enlazar dos actos mediante una relación de causa y efecto ineludible. Encontrarse significa separarse, o, dicho de otro modo, el saludo lleva implícita la despedida. Este efecto antitético es más fuerte al utilizar la traducción de “*atte*” que hemos empleado, pudiendo llegar a diluirse un poco si eligiésemos la segunda acepción (separarse). Hay que destacar también, la información que nos ofrece el carácter 逢, ya que como sabemos ningún elemento del haiku es fortuito. Existe una serie de escrituras alternativas para este verbo, que a pesar de transmitir el mismo significado añaden ligeros matices. El “*atte*” de este poema incluye cierto tono dramático y patético, que encaja a la perfección con el mensaje que venimos encontrando en esta sección final.

Por último, y antes de sumergirnos a fondo en las posibles traducciones, debemos comentar factor más que aumenta enormemente la variedad y nos abre bastantes posibilidades. Hablamos de la partícula “*wa*”, que al ser visualmente idéntica al carácter “*ha*” del hiragana, nos permite sustituirla por otros términos homófonos, de los cuales 葉 (hojas) parece el más apropiado dado el contexto. Procedamos, ahora sí, a analizar las lecturas principales:

1.

Continuamente

los cerezos están floreciendo

encontrarse es separarse.

Esta interpretación el verbo como gerundio nos transmite cierta idea de la vida como un proceso natural, equiparando los encuentros humanos con el devenir de las estaciones. Las personas serían semejantes a flores que vienen y van según avanza el año.

2.

Inadvertidamente

los cerezos florecidos

cada vez que nos encontramos nos separamos.

La solución que hemos aplicado aquí al último verso es perfectamente compatible con la versión 1, pero las implicaciones sobre el significado del conjunto son diferentes en este caso. Da la impresión de que el encuentro del poeta es con los cerezos, como si lamentase de algún modo no reparar a tiempo en el proceso de floración, y sintiese que este dura demasiado poco. Si entendemos que habla de un encuentro humano, podría estar relacionando también la llegada de las flores con lo inesperado de la despedida.

3.

Ininterrumpidamente

los cerezos floreciendo y encontrándose

las hojas se separarán.

Esta lectura nos evoca un bosquecillo de estos árboles en el que media poca distancia entre unos y otros. Cuando llega la época adecuada, en su exuberancia, sus ramas vestidas de flores topan unas con otras. Sin embargo, como sabemos, este encuentro no es sino temporal, y esa impermanencia es precisamente uno de los mayores valores estéticos en Japón. (Parkes, G. & Loughnane, A., 2018)

4.

Inadvertidamente

el cerezo ha florecido

las hojas con la que me estoy encontrando partirán.

Es especialmente intenso el sentimiento de temporalidad. Santouka constata la inexorabilidad del paso del tiempo, que se arrastra constante y sigilosamente, haciéndose notar solo cuando ya es demasiado tarde.

5.

Sin parar

los cerezos florecen y se encuentran

las hojas se separan.

Queda clara con esta lectura la posición de preponderancia de la acción final, ya que de ella depende el tiempo verbal de los otros dos. Esta es una de muchas lecturas que, sin alterar en demasía el significado general del haiku, traen suficientes modificaciones en el plano estético como para que debamos tenerlas en cuenta. Debido al nivel de inconcreción de este ejemplo, bastante más elevado de lo acostumbrado, el comentario se alargaría innecesariamente de incluirlas todas, de modo que nos contentaremos con estas cinco.

潤れて潤れきって石ころごろごろ

Karete karekitte ishikoro goro

Si es importante observar cómo actúan las diferentes formas gramaticales en sus máximas posibilidades expresivas, es igual de relevante analizar casos más sencillos y contenidos como el que estamos a punto de exponer.

En una primera toma de contacto, y antes incluso de pensar en el significado, nos percatamos ya de la repetición, que va a ser el fenómeno central de este poema, confiriéndole una sonoridad característica o “*nainritsu*” y originando una estructura que raya en la simetría. Las traducciones apenas se diferencian, viniendo la escasa variación que encontramos de la forma “*te*” en cuestión:

1.

Secas

secas por completo

las piedras

gorogoro.

La sequedad que evoca este poema es la falta absoluta de agua. Aunque hayamos traducido piedras, la falta de flexión nominal hace que el singular sea una opción igualmente

válida. “*Gorogoro*” es una onomatopeya que imita el sonido que emite un objeto pesado y contundente al caer rodando. A falta de un término equivalente establecido en nuestro idioma, y debido a que expresa con bastante fidelidad el estruendo de rocas cayendo pendiente abajo, he decidido mantenerla en su idioma original. El poeta parece reformular el primer verso para recalcar el grado de sequedad.

2.

Secándose

secándose del todo

la piedra

gorogoro.

Aunque en apariencia el significado sería el mismo, podemos interpretar que la piedra se seca en su trayecto por la pendiente, como si absorbiera el polvo y la tierra del camino, y estos le robasen toda humedad que pudiera tener antes.

Aunque resulte más cómodo y natural vincularlas a las piedras, también podríamos asociar las dos formas “*te*” con un sujeto elíptico. Esta es una de las raras ocasiones en las que el rol protagonista no puede pertenecer a Santouka, debido a la incompatibilidad del significado de los verbos con un sujeto humano. Deberíamos considerar, por tanto, que lo que se nos está describiendo serían las condiciones de la montaña o la región en la que se despeñan las rocas.

4) La Oración de Relativo

La posibilidad recurrente de una interpretación del haiku que contemple la oración de nos invita a dedicarle su propio apartado.

Esta estructura gramatical no es extraña a otras lenguas como el inglés o el castellano, y presenta aquí un aspecto y usos casi completamente idénticos, diferenciándose por la ausencia de un enlace que conecte al referente con el verbo. Así, si en español diríamos, por ejemplo, “la tarta **que** me comí ayer”, el japonés no precisa de ese pronombre relativo “que”: 昨日食べたケーキ (*Kinou tabeta keiki*). No existe ningún elemento intermediario entre el

verbo y el sustantivo. Esta norma se aplica también al resto de pronombres relativos, y no solo al “que”.

La ausencia de este nexos, en combinación con la escritura sin espacios que venimos observando en el haiku, conforman otra herramienta bastante poderosa con la que el poeta puede suscitar una mayor variedad de interpretaciones. De este modo, cada vez que un sintagma nominal aparezca siguiendo a un verbo deberemos reconocer la posibilidad de que constituyan una oración de este tipo. Ante estos casos, podemos tomar dos cursos de acción: 1. Traducir la oración de relativo como tal. 2. Separar sus partes en dos versos distintos por medio de la cesura. El efecto que optar por uno u otro acercamiento tiene sobre el significado del conjunto no es en absoluto anecdótico, con lo que no podemos tomar esta cuestión a la ligera. Afortunadamente, nuestro método de traducción nos evita el tomar tan difícil decisión.

Podemos ver como estas expresiones aumentan la variedad de lecturas, así como su relación con las cesuras en algunos ejemplos prácticos.

明けてくる鎌をとぐ

Akete kuru kama wo togu

A partir de este haiku aparentemente muy simple podemos entender las posibilidades expresivas del recurso que estamos tratando.

Sin atender a arreglos extraños, podríamos señalar una única traducción, que vendría encuadrada por los dos verbos “*akete kuru*” y “*togu*”:

1.

Viene amaneciendo

afiló la hoz.

Por supuesto no existe sujeto explícito, y como ya hemos visto sería igual de aceptable traducir afila o afilan. No obstante, en estos casos se suele entender al emisor del mensaje como protagonista.

Dos versos y dos hechos paralelos. El primero pinta el escenario y el segundo narra el suceso. En este estado el haiku nos hablaría de la labor y el esfuerzo que conllevan las tareas de campo, del alba como heraldo de una jordana de trabajo. El poeta percibe la llegada del sol, y se prepara para el largo día que le espera. Esto sería una composición perfectamente válida de por sí, pero si unimos el verbo “*akete kuru*” con esa hoz “*kama*”, creamos también un puente entre los dos versos que nos aporta un significado más hondo:

2.

Afilo la hoz en la que viene amaneciendo.

El brillo del sol naciente se refleja en la herramienta, con lo que es casi como si Santouka afilase el mismo amanecer. Estos nexos entre elementos constituyen el corazón del haiku, y uno tan complejo como este nos habla de la sensibilidad especial de un autor que fue capaz de sentir cada instante de existencia como ningún otro.

壁がくづれてそこから蔓草

Kabe ga kuzurete soko kara Tsuru kusa

Podemos encontrar otros muchos ejemplos en que la oración de relativo posibilita una interpretación que aporta bastante al significado general del poema. Este en concreto, aunque no pertenezca a ese grupo, nos sirve para ilustrar como esta estructura permite conectar términos que en otras lenguas no casarían, así como el incremento en interpretaciones que resulta cuando actúan juntas varias de las cuestiones que venimos viendo en estas conclusiones.

1El muro derrumbado- derrumbándose/ desde ahí/ enredaderas.

Esta sería una traducción básica y orientativa para presentar todos los términos. La forma “te” puede actuar aquí según sus tres funciones, lo que supone necesariamente tres traducciones más.

Lo interesante, sin embargo, es que “*soko*” (ahí) que en nuestro idioma es adverbio, actúa aquí como sustantivo, y que, por ello, puede recibir sin problema un complemento del nombre, que en este caso resulta ser una oración de relativo. Con esto se forma una

interpretación bastante interesante: Desde un ahí en que el muro está derruido/ las hiedras. Podemos combinar esta lectura con los demás usos del “te”: Desde un ahí donde el muro se está cayendo/ la enredadera. La tercera variante de la forma “te” sin embargo es incompatible con el relativo, ya que exige una pausa: El muro se derrumba/ y desde ahí/ la hiedra.

Como vemos, el significado es en líneas generales el mismo: Las enredaderas brotan de un tramo de pared derruido. Lo natural triunfa sobre lo artificial, y de la destrucción nace la vida. Estas ideas se mantienen más o menos inalterables tomemos la traducción que tomemos, pero cada una trae consigo pequeñas modificaciones al ritmo, nos piden respiraciones distintas. La elección entre una u otra lectura de la forma “te”, al contrario de como suele ocurrir, no tiene aquí demasiado efecto: Un muro que está derrumbándose es prácticamente lo mismo que una pared en ruinas. El “soko” en la oración de relativo solo concreta que la enredadera no brota por todo el muro, sino únicamente allí donde este está más deteriorado. Pero a pesar de todo, no hay motivos justificados para tomar una u otra interpretación por correcta descartando las demás, y por eso es un alivio poder transmitir las todas al lector, aunque solo sea para mostrarle esa particularidad del “soko”.

Pensamientos Finales

Quizá la causa primera de la que nació la idea de este trabajo, fue mi fascinación personal por la particular forma de sentir la naturaleza que comparte el pueblo japonés. A lo largo de mis años de estudio, he podido observar cómo muchas de sus expresiones culturales pueden comprenderse desde esta perspectiva: desde la arquitectura (con su gusto por la madera y la integración de elementos vegetales), hasta las festividades, como el famoso “hanami” (en que la población se reúne para contemplar la floración del cerezo) y, por supuesto, la poesía. En todos estos ejemplos subyace una forma más pura de relacionarse con el entorno natural y podría decirse que una mayor consciencia del mismo (Watanabe, M., 1974). Ni que decir tiene, por supuesto, que estas cuestiones no son exclusivas a los japoneses como cultura, pero sí que es cierto que esa sensibilidad que en otras regiones llega a ser algo excepcional, aquí es común al grueso de la población. Es por esto que un japonés cualquiera, será capaz de extraer normalmente una mayor carga de significado al leer o intuir palabras de la naturaleza, que un occidental. Nosotros a veces no somos conscientes del paso de las estaciones más allá de las oscilaciones de la temperatura o los periodos vacacionales. Esto

tiene mucho que ver con nuestros modelos de pensamiento pragmáticos y racionalistas, y supone una barrera que dificulta separa a los lectores foráneos acceder a los más profundos secretos del haiku. Sin embargo, la traducción puede ayudarnos a superarla. Leer y leer haikus modifica y amplía nuestras limitaciones. El haiku es una forma poética que solo podía surgir de una sensibilidad profunda e inocente como la japonesa, con lo que exponiéndonos a él y dejando que nos transforme, podremos cultivar esa misma sensibilidad que es necesaria para disfrutarlo. Puede afirmarse en cierto modo, que entender el haiku es entender Japón y entender Japón es entender el haiku.

El público casual podrá conmovearse con uno o dos poemas concretos al principio, aquellos que resuenen más con su carga de experiencias y su sensibilidad personales. Pero al sumergirse cada vez más es cuando su plano sensorial va ensanchándose realmente. Y así, como un catador que pasa de distinguir únicamente salado y dulce a dominar toda la gama de sabores, el lector principiante llega a apreciar el encanto del haiku en su conjunto.

Esta especie de metamorfosis es la misma que he ido sufriendo yo a lo largo de la redacción de este trabajo, y constituye quizá el aprendizaje más valioso que me llevo de él.

Bibliografía

- Abrams, J. (1977). *Hail in the Begging Bowl. The Odyssey and Poetry of Santōka*. Monumenta Nipponica, 32(3), 269-302. doi:10.2307/2384370
- Aya, A. (2015). *El Espacio Interior Del Haiku*. Barcelona: SHINDEN.
- Blyth, R.H. (1963). *A history of haiku. Volume One*. Tōkyō, The Hokuseido Press.
- Blyth, R.H. (1963). *A history of haiku. Volume Two*. Tōkyō, The Hokuseido Press.
- Blyth, R.H. (1981). *Haiku, volumen I: Eastern Culture*. Tōkyō, The Hokuseido Press.
- Blyth, R.H. (1981). *Haiku, volumen II: Spring*. Tōkyō, The Hokuseido Press.
- Blyth, R.H. (1981). *Haiku, volumen III: Summer-Autumn*. Tōkyō, The Hokuseido Press.
- Blyth, R.H. (1981). *Haiku, volumen IV: Autumn-Winter*. Tōkyō, The Hokuseido Press.
- Bonells, J.E.(2020). *EL CINNAMOMUM CAMPHORA Y SUS CULTIVARES*. Jardines Sin Fronteras. <https://jardinessinfronteras.com/2020/02/10/el-cinnamomum-camphora-y-sus-cultivares/>

- Dôgen, E. and Villalba, D. (2015). *Shobogenzo*. Barcelona: Editorial Kairos
- Green, J. and Hisashi, M. (1974) *Fire on the Mountain: the Selected Haiku of a Wandering Zen Monk Taneda Santôka*. Manuscrito no publicado.
- Haya Segovia, V. (2002). *El Corazón Del Haiku*. Madrid: Mandala Ediciones.
- Haya Segovia, V. (2007). *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*. Barcelona, Kairós.
- Haya Segovia, V. (2017). *Aware*. Barcelona: Editorial Kairos
- Ichikawa, S. (1956). *On the japanese cicada*. Japan Quarterly, 3(4), 487. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/on-japanese-cicada/docview/1304278576/se-2?accountid=14744>
- Inoue, Hakudo., Kazuya, Takaoka., Miyashita, Emiko. And Watsky Paul. (2006). *SANTOKA: A Translation With Photographic Images*. Tokyo: PIE Books.
- Johnson, H. (2009). *The Shamisen: Tradition and Diversity*. Leiden, The Netherlands: Brill. Retrieved Jun 11, 2021, from <https://brill.com/view/title/14148>
- Koop, A. J. (1919). *Guide to the Japanese textiles*(Vol.2). London: H.M. Stationery Office
- Loughnane, A. and Parkes, G. (2018). "*Japanese Aesthetics*", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics>
- Mykhailyuk, O.Yu and Pohlod, H.Ya. (2015). *The Languages We Speak Affect Our Perceptions of the World*. Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. 2. 10.15330/jpnu.2.2-3.36-41.
- Prusinski, L. (2013). *Wabi Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics through Japanese History*.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (1994). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, Hiperión
- Santôka, T. and Haya Segovia, V. (2010). *El Monje Desnudo (100 Haikus)*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Santôka, T., Haya, V., Maillard, C. and Tsuji, H. (2002). *La Poesía Zen De Santôka*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Servicio de Publicaciones
- Santouka, T. and Murakami, M. (1995). *Santôka kushû* (Colección de poemas de Santôka). 4 vols (+ biografía ilustrada en un volumen aparte a cargo de Murakami Mamoru). Tôkyô.

- Santouka, T. and Nonin, T. (s.f.) *Grass Tree Stupa*. *The Haiku Foundation Digital Library*. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/items/show/2049>
- Taneda, S., Addiss, S. and Sato, H. (2002). *Grass And Tree Cairn*. Winchester, VA: Red Moon Press.
- Taneda, S., Haya, V. Ozaki, H. and Yamaguchi, S. (2008). *Tres Monjes Budistas*. Málaga: Centro de ediciones de la Diputación de Málaga.
- Taneda, S., Haya, V. and Tsuji, H. (2004). *Saborear El Agua*. Madrid: Hiperión.
- Taneda, S. and Stevens, J. (1991). *Mountain tasting*. New York: Weatherhill.
- The Wildlife Trusts. (s.f.) *Common reed*. <https://www.wildlifetrusts.org/wildlife-explorer/grasses-sedges-and-rushes/common-reed>
- Totty, C. M. (2015). *The Way of the Gods: The Development of Shinto Nationalism in Early Modern Japan*. Theses and Dissertations Retrieved from <https://scholarworks.uark.edu/etd/1410>
- Watanabe, M. (1974). *The Conception of Nature in Japanese Culture*. *Science*, 183(4122), 279-282. Retrieved June 11, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/1737600>
- Watson, B. (2010). *For All My Walking*. New York: Columbia University Press.
- Watson, S. (2011). *Walking by My Self Again - Taneda Santoka - Versions by Scott Watson*. Tokyo (?). Bookgirl Press
- YABAI. (2018). *The Japanese Straw Hat Fashion*. <http://yabai.com/p/3335>
- Yoda, T. (1999). *Fractured Dialogues: Mono no aware and Poetic Communication in The Tale of Genji*. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 59(2), 523-557. doi:10.2307/2652721