

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y
Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura
Comparada.**

**Programa de Doctorado: Doctorado en Lenguajes y Manifestaciones
Artísticas y Literarias (Música, Arte y Literatura)**



**ESTUDIO DE LA TRADUCCIÓN Y LA
INTERPRETACIÓN DE LA POÉTICA DEL *TANKA*
DEL PERIODO NARA**

Rumi Tani Moratalla

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Kayoko Takagi

2017

Para Nanami y Viktor

世の中を
何物に譬へむ
朝びらき
漕ぎ去にし船の
跡無きごとし

抄弥満誓

¿Con qué podría comparar
el mundo en que vivimos?
Como las estelas sobre el mar,
de una barca que se aleja
del puerto en la mañana.

Monje Mansei

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es identificar y analizar el transvase cultural que se produce cuando traducimos un poema japonés de los siglos VII y VIII al español, teniendo en cuenta que en ese intervalo tan dilatado de casi 1300 años hasta nuestro siglo entran en juego diferentes componentes socioculturales que ocasionan, algunas veces, una interpretación discrepante del propio poema cuando llega a la lengua meta (LM). Este recorrido traductológico nos hace reflexionar sobre el papel del traductor y el grado de responsabilidad que requiere su tarea, cuando se encuentra ante un texto lírico antiguo. Para ello, hemos contado con la antología poética más representativa del periodo Nara (710-794 d.C.), el *Man'yōshū* por su singularidad, ya que se trata de una gran colección de *waka* (poesía japonesa) de autores heterogéneos; y a la vez por su antigüedad, al ser la antología poética más antigua en la historia de la literatura japonesa. Por otra parte, porque consideramos que sus poemas, dado su formato y contenido, son oportunos para un estudio contrastivo entre diferentes traducciones con el fin de comparar las alternativas de traducción que han solucionado o adaptado los problemas relativos a los elementos lingüísticos culturales.

En este sentido, es inevitable hablar del concepto de “culturema”, cada vez más utilizado en los estudios de traducción: se trata de una noción entendida como fenómeno social, propio de una lengua o cultura que, únicamente, puede ser compartida por una comunidad de esa sociedad. Según este concepto, podremos valorar el peso cultural compartido en la sociedad japonesa y el modo de identificarse con el periodo Nara a partir de una expresión cultural; en este caso la poesía en general y la poética del *tanka* en particular. Por consiguiente, surge aquí la necesidad de localizar los culturemas de una cultura y de una lengua extranjera (el Japón del periodo Nara) y observar si son transferibles a la cultura hispánica actual. Para ello hemos planteado las siguientes cuestiones principales:

(1) ¿Cómo se pueden traspasar los valores estéticos del *tanka* a una cultura (en este caso la española) teniendo en cuenta la gran franja de tiempo que separa el periodo Nara de nuestros días?

(2) ¿Qué tendencia de “domesticación” encontramos en el caso de la traducción al español frente a la aceptabilidad de los culturemas del *tanka* clásico?

(3) ¿Tiene derecho el traductor a la “apropiación” del poema cuando los recursos poéticos más problemáticos de la LO son imposibles de solventar? ¿Hasta qué punto se puede permitir esta interferencia personal?

Para llevar a cabo nuestro análisis hemos contado, principalmente, con la única traducción al español de Antonio Cabezas, que nos permitirá plantear las cuestiones que queremos abordar en esta tesis. Además, según las características concretas de cada *tanka*, en ocasiones lo hemos cotejado con traducciones en francés y en inglés. Para acotar el trabajo entre los numerosos patrones poéticos que alberga el *Man'yōshū* nos hemos centrado, para nuestro estudio contrastivo, solamente en el análisis de la traducción de los *tanka*, al considerarse este el formato poético con mayor presencia en la antología y porque se trata de un patrón poético que sigue en vigor hoy, como los *haiku*. Por tanto, para el análisis cualitativo hemos seleccionado los *tanka* que consideramos que presentan, en mayor o menor grado, los elementos culturales más complejos para la cultura hispánica.

Tras analizar 67 *tanka* agrupados según los principales recursos lingüísticos que le son propios como por ejemplo, el *makurakotoba* o los elementos fónicos o la categoría temática), este estudio nos ha llevado a replantear, por una parte, el papel del traductor que maneja unas técnicas de traducción según sus propios criterios y, por otra, el nivel de dificultad y los límites de la transferencia de la estética poética japonesa al español. Finalmente, presentamos las conclusiones que hemos sacado a partir del análisis contrastivo y planteamos futuros retos y perspectivas de trabajo que podremos desarrollar en este campo.

AGRADECIMIENTOS

Desde que decidí emprender este viaje y me adentré en el maravilloso mundo de la poesía clásica japonesa, tuve la enorme suerte de que no lo hice sola, sino acompañada por muchas personas que no dudaron en apoyarme incondicionalmente. En primer lugar, y en especial, quiero agradecer de corazón a Kayoko Takagi, mi directora de tesis, siempre dispuesta a resolver mis dudas y a apoyarme todo este tiempo que ha sido tan importante en mi vida tanto académica como personal.

También a Taciana Fisac que me guió por el laberinto burocrático en los primeros pasos para poder arrancar este proyecto a su debido tiempo.

A la Fundación Japón de Budapest, a Eötvös Lóránd University (ELTE), y a la Biblioteca Municipal de Nobeoka en Japón, por disponer de un espacio y una extensa bibliografía que me ha facilitado mi investigación.

A Lola Delgado, por su atenta lectura y por su disponibilidad para ayudarme a solventar algunas dudas.

A Fanni, por la ayuda logística para cuidar de los niños, porque sin ella no hubiera podido ganar tiempo para seguir trabajando.

A Julián, por su apoyo incondicional en los momentos más duros de recorrer en este camino en el que, a veces, nos quedamos sin aliento.

A mi familia, siempre presente, aunque vivamos desperdigados por el mundo entero. En especial a mi hermana, Lina, que fue luz para mí en todos estos años que llevamos juntas.

Y, por último, a Viktor y a Nanami, que luchan por aprenderse la tabla de multiplicar. Por aquellas tardes y fines de semana que no pudieron tenerme como se merecían. Nunca olvidaré todas las veces que me decían con sus sonrisas luminosas: “*mamá, gambatte*” (ánimo, mamá)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE: LA POÉTICA DEL TANKA	14
1.1 Desarrollo histórico: contexto socio-cultural	14
1.1.1 La poesía popular <i>utagaki</i> : de la sociedad agrícola a la sociedad aristocrática	17
1.1.2 El <i>waka</i> y sus géneros	19
1.1.3 <i>waka</i> versus <i>kanshi</i> : la poesía china	23
1.1.4 Antología poética: <i>Manyōshū</i>	25
1.1.4.1 Fecha y autoría	26
1.1.4.2 Estructura temática	31
1.1.4.3 Transmisión y conservación	35
1.1.4.4 Traducciones y ediciones japonesas.....	36
1.2 El <i>tanka</i> : su universo y propósito	40
1.2.1 Fuentes de inspiración	43
1.2.1.1 Las cuatro estaciones: fauna y flora	44
1.2.1.2 Indumentaria y objetos personales	50
1.2.1.3 Religión	56
1.2.1.4 Fiestas y creencias populares	59
1.2.1.5 Topónimos y viajes	61
1.2.2 Estructura y lenguaje poético del <i>tanka</i>	65
1.2.3 Recursos literarios y lingüísticos	66
1.2.4 Canon de belleza en el <i>tanka</i> de amor: costumbres y hábitos de cortejo	74
1.2.4.1 El concepto de amor en el periodo clásico.....	78
1.2.4.2 Valores estéticos: describir o sugerir las emociones.....	81
1.2.4.3 El concepto poético de la belleza en el <i>tanka</i>	83
1.2.5 Resumen de la parte primera	85

SEGUNDA PARTE: LENGUA Y GRAMÁTICA JAPONESA DEL PERIODO NARA	87
2.1 Característica y desafío de la lengua escrita y oral	88
2.2 El <i>tanka</i> y su léxico	91
2.3 El <i>tanka</i> y su lenguaje honorífico	95
2.4 Dificultad interpretativa: los pronombres personales	98
2.5 La morfosintaxis	101
2.6 Resumen de la parte segunda.....	112
TERCERA PARTE: IDENTIDAD Y ELEMENTO CULTURAL EN LAS TRADUCCIONES LITERARIAS	115
3.1 Definición de «culturema»	115
3.2 Estrategias traductológicas.....	117
3.2.1 Contexto lingüístico y cultural japonés	119
3.2.2 Traducción y transferencia de elementos culturales ..	121
CUARTA PARTE: TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL TANKA	124
4.1 Categorización y clasificación de los <i>tanka</i> seleccionados.....	125
4.2 Metodología de análisis del <i>tanka</i>	127
4.3 La traducción de <i>Man'yōshū</i> por Antonio Cabezas	128
4.4 Principales retos en la traducción del <i>tanka</i>	
4.1.1 <i>Makurakotoba</i>	132
4.1.2 Recursos fónicos	138
4.1.3 <i>Utakotoba</i>	143
4.5 Análisis de los <i>tanka</i> por temática	
4.5.1 <i>Zōka</i> de otoño: los astros.....	145
4.5.2 <i>Zōka</i> de otoño: La fauna	150
4.5.3 <i>Zōka</i> de otoño: los sueños	153
4.5.4 <i>Zōka</i> de primavera: la flor.....	155
4.5.5 <i>Zōka</i> de verano: la fauna	157
4.5.6 <i>Zōka</i> de invierno : la nieve	158

4.5.7	Otros <i>zōka</i> : creencias populares	160
4.5.8	Otros <i>zōka</i> : poemas de banquete	162
4.5.9	<i>Sōmon</i> : los poemas de diálogos.....	167
4.5.10	<i>Sōmon</i> : 正述心緒 (<i>Seijutsu shinsyo</i>).....	172
4.5.11	<i>Sōmon</i> : 奇物陳思 (<i>kibutsu tsinshi</i>).....	175
4.5.12	<i>Sōmon</i> de primavera: la flor, el ruiseñor y la lluvia.....	180
4.5.13	<i>Sōmon</i> de verano: el amor y la naturaleza	185
4.5.14	<i>Sōmon</i> de otoño: el amor y la naturaleza.....	186
4.5.15	<i>Sōmon</i> de invierno : la nieve	193
4.5.16	<i>Tanka</i> de Sakimori, los guardafronteras	195
4.5.17	La luna como temática del <i>tanka</i>	199
4.5.18	La patria y la gran capital como temática del <i>tanka</i>	204
4.5.19	<i>Banka</i> , la poesía elegíaca	208
 QUINTA PARTE: CONCLUSIÓN		214
5.1	Principales dificultades en la traducción directa a la LM	216
5.1.1	Interferencia cultural y la presencia del traductor	219
5.1.2	Propuesta para el futuro	220
 BIBLIOGRAFÍA		223
APÉNDICE		234

INTRODUCCIÓN

La literatura japonesa, como expresión de la cultura, ya había conseguido calar en el contexto cultural hispano gracias a las obras que fueron traducidas indirectamente del francés o del inglés en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, las traducciones directas al español que comenzaron a proliferar en estos últimos 30 años nos han permitido un acceso directo a los textos originales. Hoy en día no podemos negar que la lírica japonesa, ya sea clásica o contemporánea, goza de una gran aceptación entre los lectores hispanohablantes debido a las constantes publicaciones. El 和歌 *waka* (poesía japonesa) ya había tenido su impacto tanto en Latinoamérica como en España a principios del siglo XX cuando, por primera vez, el poeta mexicano, José Juan Tablada, lo introdujo en el contexto lírico hispánico. A él le siguieron grandes poetas y escritores como Antonio Machado, Octavio Paz o Jorge Luis Borges en cuyas obras encontramos composiciones poéticas con claras influencias del *waka*. Por otra parte, tenemos un caudal de traducciones de poesía clásica al español pero, excepto el estudio extenso sobre *haiku* y sus traducciones *El haiku japonés: historia y traducción* de Rodríguez-Izquierdo, solo tenemos traducciones de obras poéticas que incluyen algún apartado dedicado al estudio introductorio de la poesía clásica japonesa, como es el caso de la *Antología de la poesía japonesa antigua* (1976) de Carlos Leberio de Zotti, *Maniosyu: Colección para diez mil generaciones* (1980) de Antonio Cabezas o 古今和歌集 *Kokinwakahsū* (2006) que corrió a cargo de Torquil Duthie. Un estudio sobre la estética lo encontramos en *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa* (2003) de Federico Lanzaco Salafranca. En cuanto a tesis doctorales no encontramos ninguna relevante que trate sobre la poesía clásica. Asimismo, se detecta un vacío en cuanto a monografías sobre el estudio de la traducción de la poesía japonesa clásica que presente un análisis contrastivo de sus poemas y que, además, proporcione a los traductores una herramienta eficaz para su trabajo.

La razón que me empujó a embarcarme a este viaje fue con ocasión de tener que traducir unos poemas clásicos al español, sobre todo los *tanka*, un patrón poético tradicional que se gestó alrededor del siglo VII, intercalados en obras clásicas en prosa. La cercanía y la familiaridad que había tenido desde la infancia con la poesía clásica japonesa no era suficiente a la hora de trasvasar el mensaje poético a la lengua española y contextualizarlo en la cultura hispánica. Mi interés sobre esta cuestión creció cuando me encontré con la noción de “culturema”, acuñada por Vermeer y desarrollada por Molina en su tesis doctoral¹, y que hace referencia a todo tipo de expresión, tanto en lengua oral como escrita, que se identifica solamente en una comunidad o en una cultura concreta. Se trata de asumir el reto que supone

¹ *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (2001). Universidad

para el traductor contextualizar en su propia cultura un texto poético clásico donde los elementos lingüísticos y culturales forman parte de la naturaleza de la lengua de origen. Todo ello me llevó a plantear la necesidad de establecer un criterio académico para una traducción de calidad y eliminar algunas ideas preconcebidas que se “apropian” de las traducciones de los *tanka* clásicos. Nuestra intención es elaborar un estudio analítico preliminar donde se analice los *tanka* clásico desde el punto de vista filológico y descriptivo, con el fin de elaborar un “criterio” aceptable para el estudio de la traducción.

OBJETIVOS

Nuestro estudio analítico se centrará en el 短歌 *tanka* clásico del periodo Nara (710 d. C. – 794 d.C.) considerado el género que ha asentado las bases teóricas de la lírica japonesa clásica desde su primera aparición, hace más de 1300 años. Para el análisis hemos escogido la antología poética más representativa del periodo Nara, 万葉集 *Man'yōshū*, que alberga un caudal de *tanka* lleno de elementos lingüísticos y culturales. Los objetos específicos son los siguientes:

- Conocer y comprender la peculiaridad lingüística y cultural del japonés clásico del periodo Nara, sin dejar de lado el trasfondo histórico y sociológico.
- Identificar y clasificar los principales gustos de los poetas, sus principales fuentes de inspiración y los recursos lingüísticos para valorar la estética del *tanka*.
- Plantear la posibilidad de mantener la fidelidad del poema o aceptar cierto grado de flexibilidad en la traducción.
- Contextualizar en la cultura hispana unos valores estéticos diferentes y separados por el tiempo y la geografía.
- Localizar los principales conflictos culturales y proponer alternativas que resuelvan, si no es completamente al menos parcialmente, los culturemas de la lengua y cultura japonesa que aparecen en el *tanka* clásico.

Este trabajo no pretende ser un estudio exclusivo y definitivo dentro del marco de análisis del *tanka* sino que pretende lanzar la primera piedra para una reflexión teórica, con el fin de proponer unos parámetros de la traducción de la lengua clásica japonesa, particularmente de la poética del *tanka* y así abrir caminos a diversos estudios en el mismo campo.

PRINCIPALES CUESTIONES

La traducción de los elementos culturales tanto en el ámbito lingüístico como en el de la estética poética de los *tanka* de *Man'yōshū*, ya de por sí puede ser una tarea ardua por las siguientes razones:

- Por la gran distancia temporal que existe entre el texto de origen (japonés arcaico del siglo VIII d.C.) y el texto meta (español del siglo XXI).
- Por la distancia cultural entre el Japón del periodo Nara y el mundo hispánico actual.
- Por las lagunas de un estudio de traducción que se pueda aplicar en el texto clásico japonés de género poético.

A falta de un estudio concreto desde el punto de vista filológico y dada las principales dificultades que plantea transferir los valores estéticos del *tanka* clásico a la lengua meta, hemos considerado la necesidad de identificar los principales elementos lingüísticos culturales y sus culturemas.

Por tanto, en este estudio, se intentarán abordar las siguientes cuestiones:

- Dentro del marco del análisis filológico, nos planteamos cómo traspasar los valores estéticos del *tanka* y los distintos problemas lingüísticos que surgen en ese transvase.
- Dentro del marco de análisis traductológico plantearemos hasta qué punto un *tanka* clásico puede variar del “texto origen” al “texto meta” dependiendo de la técnica de la traducción elegida. Debemos introducir la “domesticación” o, por el contrario, mantener los préstamos léxicos para analizar el nivel de aceptación de su traducción.

METODOLOGÍA

Para poder ofrecer un análisis filológico y literario de esta investigación, que es principalmente descriptiva, se ha tomado un corpus principal que se compone de 67 *tanka* extraídos de la antología poética *Man'yōshū* y que se han agrupado según los principales recursos lingüísticos propios del *tanka*, como es el caso del *makurakotoba* o los elementos fónicos y según categorías temáticas. Se ha elegido la única traducción al español realizada por Antonio Cabezas, *Maniosyu: Colección para diez mil generaciones* con el fin de conocer

su técnica de traducción y aplicar después nuestras cuestiones planteadas anteriormente. El procedimiento de nuestra investigación se presentará de la siguiente manera:

1. Se contará, principalmente, con fuentes japonesas con el fin de tener un acercamiento teórico a la historia de la poética del *tanka* del periodo Nara, y la monografía sobre el estudio del *Man'yōshū*. Por tanto, se revisará el trasfondo histórico y sociocultural de Japón en dicho periodo sin dejar de lado la influencia de la lírica china que tanto marcó el canon de belleza y la estética poética de los *tanka*.
2. Se expondrá el carácter y la finalidad del *tanka* como forma de interacción y expresión cultural y se abordará el terreno lingüístico y sus recursos literarios para poder aplicarlos en la fase del análisis.
3. Con el fin de buscar un marco teórico en la fase conceptual se plantearán las herramientas y estrategias de traducción adecuadas para realizar un análisis contrastado.
4. En la fase analítica, junto a la traducción de Cabezas, se revisarán la traducción en francés de Shieffert y en inglés de Reave, no de forma sistemática pero sí como segunda alternativa para cotejar las distintas soluciones ofrecidas por ellos.
5. En cuanto al análisis cualitativo, se observarán la tendencia que tiene Cabezas en su técnica de traducción. Además, se cotejará con las traducciones en francés e inglés para comparar otras técnicas en las traducciones y se propondrá otras alternativas en español.
6. En la conclusión se analizarán los resultados obtenidos para plantear una serie de alternativas que puedan servir en el futuro y proponer otras líneas de estudio relacionadas con la poética de *Man'yōshū*.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La estructura de esta tesis se divide en 5 bloques:

PRIMERA PARTE: comenzaremos con la introducción a la poética del *tanka* donde dedicamos un capítulo al trasfondo histórico, la gestación, el nacimiento y el papel de la poesía arcaica en la sociedad de Nara. Dedicaremos también en esta primera parte un capítulo al canon poético chino que tanto ha influido en la poesía japonesa y ha construido arquetipos

tanto de contenido como de temática en el *tanka*. Ubicaremos un capítulo para la presentación del *Man'yōshū* para conocer a fondo la singularidad de esta antología poética que es la más representativa del periodo Nara. En el mismo bloque, incluiremos tres capítulos fundamentales para comprender los elementos culturales y lingüísticos propios del *tanka* y que se centrarán en: (1) el universo y fuentes de inspiración; (2) la estructura y el lenguaje poético del periodo Nara; (3) los valores estéticos y el canon de belleza contextualizados en los hábitos de la sociedad de este periodo dentro de la poesía amorosa. Al final de esta primera parte añadiremos un subcapítulo que resuma todo lo que se ha expuesto a modo de recordatorio.

SEGUNDA PARTE: haremos un estudio sobre la lengua y la gramática del periodo Nara, subdividido en varios capítulos para ofrecer una visión sobre las características de la lengua oral y escrita en *kanji*, los elementos léxicos, la tipología del lenguaje arcaico y sus principales dificultades interpretativas. El último capítulo está reservado a la morfosintaxis de la lengua arcaica, que se aplicará en el análisis de los *tanka* no solo para facilitar la comprensión de su significado sino también para exponer el papel relevante que tuvo la escritura sobre la poética del *tanka*. Al igual que en la primera parte, recogeremos todo los conceptos expuestos en un subcapítulo a modo de recordatorio.

TERCERA PARTE: definiremos en el primer capítulo el concepto y la función del culturema que aparece entre la LO y la LM con más precisión. Posteriormente, con el fin de realizar esta investigación dentro del marco teórico, expondremos un estudio teórico sobre las estrategias traductológicas presentadas por Jakobson, Dryden y Tytler. Analizaremos, más tarde, los primeros planteamientos que queremos exponer e incluir en el apartado del análisis con las traducciones de Cabezas. Esto nos ayudará a describir y contextualizar los resultados que obtendremos posteriormente en la cuarta parte.

CUARTA PARTE: presentaremos un modelo de análisis para poder identificar y localizar los principales problemas culturales de la traducción, ya sea desde el punto de vista lingüístico como cultural. Antes, dedicaremos un capítulo a las técnicas aplicadas por Cabezas para poder comprender mejor la solución que ha dado al trasvase de los elementos culturales. A continuación, empezaremos el análisis centrándonos en los recursos poéticos más conflictivos como son el *makurakotoba*, el epíteto japonés, los elementos fónicos como los ideófonos, la

homofonía tan característica de la lengua japonesa y, por último, las palabras poéticas que, dada la exhaustividad del número de *tanka* de esta antología, hemos acotado y seleccionado los que más nos puedan servir para un análisis general. Posteriormente, los presentamos en los siguientes capítulos por orden temático, comenzando por los patrones poéticos de 雑歌 *zōka* con las cuatro estaciones (primavera, verano, otoño e invierno), 贈問 *sōmon*, también con las cuatro estaciones, seguidos de otros *tanka* que pertenecen a otras temáticas. Estos capítulos se centrarán en los principales errores que se pueden cometer y se tratará de localizar el origen de dichos errores. En este mismo bloque se hará un análisis desde el punto de vista subjetivo-objetivo occidental de los valores estéticos japoneses que han transferido una imagen de Japón al contexto lírico.

QUINTA PARTE: en la conclusión se reflexionará sobre las principales dificultades de la traducción directa al español tras el análisis que hemos obtenido en la cuarta parte. Ubicaremos un capítulo para discutir la presencia del traductor en los poemas con el fin de analizar el tipo y el grado de interferencia que pueda afectar al texto original. En el último capítulo propondremos otras líneas de trabajo que se puedan desarrollar en la misma antología o dentro de la poética del *tanka*.

ALGUNAS CONSIDERACIONES

Toda la transcripción realizada de los *tanka* escogidos para este estudio se ha basado en el sistema Hepburn moderno que es el sistema de romanización para la transcripción de los sonidos de la lengua japonesa y que es el más aceptado y usado en el mundo académico. Al final de cada transcripción del *tanka* adjuntamos un número romano junto al número arábigo para indicar el número del tomo y del *tanka* que se cita en esta tesis. Por otra parte, para distinguir las traducciones al español que acompañan a la transcripción del *tanka*, se utilizará la abreviatura A. C. para Antonio Cabezas y R. T. para Rumi Tani. En cuanto a las traducciones en francés e inglés, las que aparecen son siempre las de Shieffert y Reave, las únicas citadas en este trabajo.

Por último, nos gustaría recalcar que se trata de un estudio descriptivo y analítico de la traducción e interpretación de la poética del *tanka* y, por tanto, dependiendo de la naturaleza del *tanka* escogido para analizar, en algunas ocasiones las soluciones de los traductores pueden ser coherentes e incuestionables. Por tanto, el análisis de la traducción de estos puede quedar muy reducido en comparación con aquellos *tanka* que presentan mayor carga de

elementos lingüísticos o elementos culturales más complejos. Hemos considerado este aspecto necesario para contrastar las diversas respuestas que se obtienen dependiendo de la índole de cada *tanka* presente en este estudio.

No es nuestro objetivo cuestionar las técnicas de traducción empleadas por cada traductor ni emitir un juicio de valor sobre sus trabajos. Lo que buscamos en nuestra investigación es determinar las posibilidades traductológicas que cubran el principal objetivo, esto es: presentar el contexto cultural del periodo Nara a los lectores hispanohablantes a través de la expresión poética. Se trata de valorar objetivamente la aceptabilidad de las técnicas de traducción.

PRMERA PARTE: LA POÉTICA DEL TANKA

1.1 Desarrollo histórico: contexto socio-cultural

Para situar el origen de la poesía clásica japonesa dentro de su contexto histórico debemos centrarnos, en primer lugar, en el periodo Yayoi (aprox. 300 a.C. – aprox. 250 d.C.)² que marcó un antes y un después en el sustento económico y tendrá consecuencias en el *modus vivendi* de sus habitantes. Al finalizar el extenso periodo Jyōmon (16500 a.C. – aprox. 300 a.C.), cuyo modelo de vida se basaba principalmente en la caza, la pesca y la recolecta, el periodo Yayoi supuso el afianzamiento de una sociedad sedentaria y agrónoma principalmente centrada en el cultivo del arroz que había sido introducido desde China y Corea; sobre todo, los últimos siglos del periodo Yayoi coinciden con el inicio de la primera centralización política de Japón, y rompen así con el modelo anterior de la vida de una población que se encontraba dividida en centenares de tribus y que, en cierto modo, coexistían en toda la región del norte de la isla Kyushu hasta la planicie sur oriental de la isla Honshu. Tras los numerosos enfrentamientos bélicos entre distintos clanes, conocidos con el nombre de la gran revuelta de *Wakoku* y, que venía repitiéndose desde los siglos I y II d. C., una treintena de tribus y clanes más poderosos acabarán siendo subyugados por un nuevo y supuesto gobierno *Yamatai*³, bajo el mando de una reina o gobernadora que ejercería el papel de jefa de Estado y espiritual⁴. Este hecho nos confirma que pudieron haber existido mujeres ejerciendo la máxima jerarquía de un nuevo Estado y a las que se les asociaba también la figura de chamana⁵. En estas circunstancias, cuya estructura social conservaba todavía la reminiscencia de una sociedad matriarcal heredada de los siglos anteriores, tendrá lugar el nacimiento de la literatura oral 口承文学, *Kōsyō bungaku*, cuyos principales géneros literarios se nutrirán de leyendas y mitologías regionales, ritos y cultos a sus divinidades junto a

² Varias fuentes discrepan sobre el comienzo del periodo Yayoi. Así como la teoría más asentada hasta hoy es la que propone *Zusetsu nihonshi*, 2001, Tokio, Tokyo syoseki, pág.16, que lo determina aproximadamente alrededor del siglo 300 a.C.; otras fuentes lo fechan alrededor del siglo IX a.C. No existe una fecha concreta que separe los dos periodos y la división parece estar más ligada al afianzamiento del cultivo del arroz que fue introducido en Japón desde China y Corea aproximadamente alrededor del 1000 a.C. y que fue extendiéndose paulatinamente a lo largo de los siglos posteriores.

³ En los documentos históricos chinos, *Registros de los Tres Reinos* (297 a. C.), 三国志 *Sangokushi*, escrita por Chen Shou se menciona por primera vez este reino fundado a finales del periodo Yayoi. La traducción de esta obra al japonés se encuentra publicada por la editorial Chikuma-shobo, Tokio, 1993. En versión inglés lo encontramos en *Romance of the Three Kingdoms: A Historical Novel* de Moss Roberts, University of California Press, 2004.

⁴ Gracias a los textos chinos de *Gishiwajinden*, 魏志倭人伝, que pertenece a la obra historiográfica *Registro de los Tres Reinos*, conocemos la existencia de Himiko (o Pimiko) que fue la primera reina que gobernó en Yamatai. Murió alrededor de 248 d. C., pero todavía quedan muchas incógnitas sobre su persona y vida. Muchos historiadores la asocian con la figura controvertida de la emperatriz Jingū que, probablemente, vivió en las mismas fechas.

⁵ Origuchi Shinobu, 古代研究 III 文学の発生 *Kodai Kenkyū III, Kokubungaku no Hassesi (Estudios clásicos III: El nacimiento de la literatura)* Tokio, Chūo Kōron shinsya, 2003, págs. 79-81.

canciones populares transmitidas de boca en boca entre la población con ocasión de las fiestas estrechamente ligadas a la labranza. Esta literatura oral se convertirá en referencia histórica y cultural de la sociedad nipona desde entonces, y se irá consolidando en diferentes vertientes y etapas a lo largo de los siguientes periodos del 古墳 Kofun (250 d. C. – finales del siglo VI d.C.), 飛鳥 Asuka (592 d. C. – 710 d. C.) y 奈良 Nara (710 d. C – 784 d. C.), cimentando así la esencia de la poesía clásica japonesa, *waka*⁶, y, en nuestro caso, el género poético *tanka* cuando se plasman por escrito sus versos.

A partir del siglo IV d.C., durante el periodo Kofun, cuando emerge en el terreno político el nuevo gobierno Yamato, se intensifica la relación comercial con la península de Corea. Los contactos entre ambos países se habían repetido en siglos anteriores como lo demuestra la llegada de la técnica del cultivo del arroz y el metal con el que pudieron producir herramientas de cultivo junto a las armas de bronce⁷. Pero el trasiego de emisarios, monjes y comerciantes se intensificaría durante el periodo Asuka y, gracias a sus intensos contactos con el continente vecino, era de esperar

entre los más destacados se encuentran: el Derecho, la teoría del Estado, la ingeniería, la vestimenta, el calendario lunar, las doctrinas religiosas como el budismo y confucianismo, así como el sistema burocrático, siendo precisamente este último el responsable de resquebrajar la anterior estructura política y social japonesa con tintes matriarcales, convirtiéndose en una sociedad basada en leyes estrictamente burocráticas dominada por el varón. Dentro de esa maquinaria de absorción de influencia foránea se incluye uno de los elementos importantes que revolucionó la literatura oral japonesa: la adopción de la escritura china, el *kanji*; el ideograma o pictograma chino que supuso para Japón el nacimiento de la literatura escrita y que contribuyó a recoger por escrito todo lo que se había transmitido oralmente hasta entonces. El resultado de incorporar el *kanji* favoreció enormemente no solo en el terreno de la administración de la corte para catalogar documentos oficiales sino que también contribuyó a la conservación de las fuentes orales como ocurre con el caso de las canciones populares, leyendas y mitos transmitidos de boca en boca entre distintas regiones de Japón. Al mismo tiempo, el sistema administrativo heredado de China contribuiría a reforzar la centralización del aparato estatal en el ámbito político y social y que se mantendrá durante los siglos posteriores, y el *waka*⁸, o la poesía japonesa, en ese contexto se beneficiará de esa coyuntura gracias a una situación favorable de la elite, quienes se dedicaban, siguiendo el modelo

⁶ La acepción china 和/倭, *wa*, se ha usado para referirse al país de Japón; así *wakoku*, significaría "el país de Japón", y *waka*, "poesía japonesa". Esta última es una acepción para contraponer a la poesía china, *kanshi*, una denominación que se ha impuesto en el periodo Heian. *Ka* significa "canción" o "poema".

⁷ Existen varias hipótesis que discrepan sobre la ruta de la llegada del cultivo de arroz a Japón. Aunque la hipótesis que más peso tiene es que llegó desde la península de Corea.

⁸ El *waka*, que también se le llamaba *Yamato uta*, en japonés, es un término genérico que incluye varios géneros poéticos clásicos y fue sinónimo del *tanka* durante el periodo Heian, sobre todo para diferenciarse de la poesía china, el *kanshi*. Posteriormente, ya en el periodo Meiji (1868-1912), los poetas como Yosano Tekkan o Masaoka Shiki renovaron el género *tanka* otorgándole el alcance que tiene hoy en día.

chino⁹, a mantener su amor por la poesía como sinónimo de clase cultivada. Aun así, como ocurre en los fenómenos de flujos y reflujos de influencias, con el tiempo Japón irá consolidando su propia cultura *nipona* pero sin llegar nunca a perder la notable influencia del continente asiático que finalizará a principios del siglo X tras la caída de la dinastía Tang que interrumpirá la conexión entre ambos países¹⁰. Mientras tanto la maquinaria de absorción o la fuerza centrípeta continuará cumpliendo con su función durante los siglos posteriores hasta al punto de perfilar una perfecta síntesis entre la cultura autóctona y la foránea.

En estas circunstancias socioculturales nos llegan los primeros documentos historiográficos o crónicas escritos y que pertenecen al género de la prosa como es el caso del *Kojiki* (712), traducido literalmente como *Crónicas sobre sucesos antiguos* que recoge la mitología japonesa y la línea sucesoria de los emperadores; por otra parte, *Nihonshoki* (720), *Crónicas sobre historia de Japón* donde se aprecia un contenido similar al anterior, pero con un estilo más cronológico e histórico y menos cargado de elementos mitológicos. Precisamente en estas dos obras se ha intentado compilar mitos y leyendas de las principales regiones de Japón, con el fin de ensalzar la identidad de la cultura japonesa y justificar el origen divino y la dinastía de la familia imperial, aparecen unos 120 poemas costumbristas o panegíricos que presentan una variedad prosódica y una distribución irregular en sus unidades silábicas¹¹. Se trata, al fin y al cabo, de los poemas más antiguos documentados por escrito en la era clásica de la historia de Japón. En estas dos obras encontramos géneros poéticos que corresponden al *katauta*, *chōka* y *tanka* y que, por su origen, muchos de ellos pertenecieran a la tradición de canciones populares. Algunos de estos poemas, a veces retocados y otros conservando su formato original, acabarán recogidos por la antología poética más antigua de la historia de la literatura japonesa, el *Man'yōshū*, 万葉集 que incluye también poemas anónimos y de autoría que fueron incorporados a lo largo del siglo VII hasta mediados del siglo VIII.

⁹ Donald Keene, *Seeds In The Heart: A history of Japanese Literature, Volume I*, New York, Henry Holt Books, 1995, págs. 62-63.

¹⁰ Okazaki Takashi, *Japan and the Continent, The Cambridge History of Japan, Volume I, Ancient Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pág.312-316.

¹¹ Keene D., *ob. cit.*, pág. 43.

1.1.1 La poesía popular *utagaki*: de la sociedad agrícola a la sociedad aristocrática

Según Suzuki Hideo, la tradicional forma de expresión poética del *waka* se divide en tres grupos: la poesía solitaria, *dokueika*, 独詠歌 que se recita en solitario como si se tratara de un monólogo íntimo; la poesía que se intercambian, *zōtōka*, 贈答歌 a modo de un diálogo entre dos personas que recitan el poema en el mismo lugar o a distancia; y la poesía *syōwa* o colectiva, 唱和 cantada por más de dos personas en un mismo lugar¹². Los primeros poemas clásicos japoneses que fueron recogidos en la antología poética *Man'yōshū* pertenecen probablemente a las canciones populares del siglo IV y V d. C. y corresponden en su mayoría al grupo de los poemas *zōtōka* que se intercambiaban entre hombres y mujeres alejados de las instancias palaciegas, aunque con el tiempo se convertirán en el modelo que recitaban entre los poetas de la clase alta de los siglos posteriores. Pero antes de seguir por la línea de poesía de cortejo debemos tener claro que en primer lugar muchos de los cantos-poemas anónimos recitados principalmente por los aldeanos tenían los siguientes objetivos: implorar por una buena cosecha con la protección de los dioses, y atraer el buen augurio alejando, por el contrario, a los malos espíritus. Su origen se remonta a tiempos remotos cuando se invocaban con los primeros cantos a las divinidades que habitaban en la naturaleza. Tenían, por tanto, un papel fundamental por ser un vínculo que conectaba el mundo terrenal con el mundo divino y se recitaban, o mejor dicho, se cantaban en lugares exteriores acorde al credo animista que se perfilaría con el nombre de shinto en los siglos posteriores. En segundo lugar, podemos mencionar el cortejo: la poesía popular se trasladaría, posteriormente, desde los lugares sagrados a lugares más cotidianos como a las faenas del campo, a los mercados o a las fiestas paganas y bacanales que se celebraban durante las cosechas y que tenían paralelamente otros motivos para los encuentros amorosos entre los jóvenes de las aldeas. Precisamente el origen de algunos poemas anónimos de amor recogidos en *Man'yōshū*, lo podemos asociar con la tradición de *utagaki*, 歌垣, un rito de cortejo a través de canciones líricas donde primaba el ingenio de la improvisación en los poemas de *zōtōka*. Las temporadas de la celebración coincidían con la primavera y el otoño, siempre relacionadas con la siembra y la cosecha del campo; además era frecuente el intercambio de relaciones sexuales en dichas fechas debido a la creencia que relaciona una buena cosecha con la procreación, una práctica que ya había existido entre los pueblos con minorías del sur de China y regiones de sureste asiático¹³. Los

¹² Suzuki Hideo, 古代和歌の世界 *Kodai wakano sekai* (El mundo del *waka* clásico), Tokio, Chikuma syōten, 1999, págs. 28-38.

¹³ Kanno Tomiichi, 和歌の発生をどうとらえるか *Wakano hassei o doo toraeruka* (Cómo comprender el nacimiento del *waka*), Monografía *Man'yōshū I, Waka bungaku kooza 2*, Bensaie sya, 1994, págs 56 -59. Sobre su origen extranjero se explica con más detalle en el libro de Tsuchihashi Hiroshi en 古代歌謡の生態と構造

cánticos de intercambios en el cortejo no solamente estaban reservados a los jóvenes que buscaban pareja, sino que también tenían otras funciones de entretenimiento para los meros oyentes del *utagaki*, cuyos escenarios podrían convertirse en un espectáculo público al aire libre¹⁴. Estas canciones de cortejo se aprendían de memoria precisamente en esos lugares públicos por los participantes y los espectadores; los primeros *utagaki* datan de unos 300 a. C. del periodo Yayoi, es decir, ya habían transcurrido unos 900 años hasta el momento de la aparición de *Man'yōshū*, cuya compilación habría empezado en el periodo Nara y recogían los cantos-poemas de cortejo que se mantenían vivos gracias a la transmisión oral desde el sur hasta la región central de Japón. El modelo del diálogo poético de tira y afloja que tanto ha caracterizado los poemas de flirteo se introducirá paulatinamente en el mundo palaciego para seguir las mismas reglas de juego. Este modelo de cortejo se extenderá ahora entre los poetas de la elite sellando así la gran y buena acogida que tuvieron los poemas populares de *utagaki*. Prueba de ello es que existen en el mismo *Manyō'shū* una semejanza temática entre los poemas escritos por poetas que pertenecen a la nobleza con aquellos poemas anónimos de siglos anteriores¹⁵. No obstante, hay que diferenciar dos puntos concretos: si unos se caracterizan, como ya hemos mencionado anteriormente, por el intercambio de cantos-poemas en un espacio público y abierto ante un número indeterminado de hombres y mujeres, otros se intercambiaban en momentos y en lugares más íntimos y privados o ante un grupo reducido. En segundo lugar debemos destacar que aunque se requería en ambos casos espontaneidad a la hora de recitar, unos se transmitían oralmente mientras que los otros con más frecuencia se hacían los intercambios de poemas por escrito, lo que explica cómo la influencia china en la corte imperial japonesa fue determinante puesto que la escritura, como instrumento de comunicación privada, cobraba cada vez más fuerza entre los miembros de la clase alta.

En los periodos Asuka, Nara y más acentuado en Heian (794 – 1185 d. C.), la mirada subjetiva y el modo de comprender el mundo y la vida a través de la poesía se torna hacia un tono más intimista, al menos cuando se trata de poemas de amor. Esta transición paulatina del modo de transmisión desde un escenario público al escenario íntimo no lo debemos solo a la influencia de la poesía china, considerada como referencia cultural y de la que hablaremos en los siguientes apartados, sino también debe a la fragmentación de una comunidad agraria que otorgaba importancia al concepto de comunidad y que, en cambio, va a ser sustituido por la irrupción del sistema político-burocrático heredado del continente vecino e introducido en la

Kodaikayōno seitai to Kōzō (Hábito y estructura de las canciones floclóricas clásicas), 1988, Tokio, Hanawa shobō.

¹⁴ Takano Masami, 万葉集環境と生活 *Manyōshūno kankyō to seikatsu* (Entorno y vida en *Man'yōshū*), Tokio, Kasama shōin, 2009, pág. 194.

¹⁵ Suzuki H., *ob. cit.*, págs. 52-56.

vida cotidiana durante los periodos Asuka y Nara¹⁶ y que marcará las pautas sociales de los habitantes en su forma de relacionarse. Esta consecuencia social empujará, por ejemplo, a la población a trasladarse hacia grandes núcleos urbanos transformando la estructura social del país. Esta transición del *yo* como parte de la comunidad al *yo* como individuo subjetivo será absorbida paulatinamente por los gustos que imperaban entre la clase alta japonesa. La nobleza japonesa y la casa imperial se alimentan de los poemas de origen popular donde se explayan para expresar los sentimientos sin la necesidad de reparar en cumplir un papel social. En este sentido, en el grupo de poesía solitario, *dokueika*, como señalaba Suzuki H., sus poemas empiezan a tener una carga mucho más subjetiva y cuya tendencia se irá acentuando con el tiempo. Por el contrario, Kanno T. sostiene que la manifestación poética del *yo* como individuo ya existía en el contexto de una sociedad arcaica donde la comunidad primaba ante el individuo. Es decir, no se trata de una evolución marcada a través de los poemas contextualizados en un escenario público, ni del resultado de una transformación social ni mucho menos política porque los poemas-cantos de *zōtōka* de los tiempos antiguos, al fin y al cabo, pertenecían a un juego de cortejo entre hombres y mujeres con un fin concreto, y a pesar de que el lugar donde exhibir sus poemas fueran un escenario público, esto no significaba que el poema en sí no contuviera un mensaje subjetivo¹⁷.

1.1.2 El *waka* y sus géneros

El universo poético de la cultura japonesa se ha ido trenzando no solo por la idiosincrasia de su propia lengua, sino incluso gracias a la peculiaridad del *waka* cuyo juego de palabras ha alcanzado un nivel de aparente sofisticación poética. Como sugiere Yamanaka Keiichi, si el *waka* se ha servido de la propia lengua japonesa para tejer su mundo lírico también se podría considerar que ha sido el artífice de colorear las notas, sobre la singular partitura de la lengua japonesa¹⁸.

En las diferentes regiones del mundo han existido culturas ágrafas cuyos habitantes concebían el entendimiento del mundo y de su entorno basándose en la deducción circunstancial y contextual que les rodeaba y no por un puro planteamiento lógico de los hechos¹⁹. Precisamente al no existir una cultura escrita, la palabra, por sí sola, cobra una

¹⁶ Suzuki H., *ob. cit.*, págs. 45-46.

¹⁷ Kanno T., *ob. cit.*, págs. 71-72.

¹⁸ Yamanaka, Keiichi, 和歌の詩学 *Wakano shigaku* (Estudios poéticos del *waka*), Tokio, Ooshūkan, 2003, págs.9-10.

¹⁹ Según la investigación realizada por el neuropsicólogo Alexander R. Lúrya en la región noroeste de Rusia este estableció unos parámetros de regiones basados en la cultura oral en lo que sus habitantes respondían a las

importancia insustituible para, incluso, poder entender el mecanismo del mundo y de la naturaleza que les rodea. Pronunciar una palabra llegaba a cobrar incluso una dimensión inalcanzable que un acercamiento analítico no podría tener, y en este sentido podemos referirnos a la lengua japonesa y a sus palabras que en tiempos remotos llegaron a ser un fenómeno parecido al de otras culturas orales: si introducimos su función dentro de un contexto sagrado, como expresión cargada de solemnidad ritual, debemos referirnos al rito de 言霊 *kotodama*, que literalmente significa “palabra que posee alma”, y que se ha basado en la creencia de que las palabras por sí solas tenían un poder misterioso capaz de adentrarse en la esfera donde solo habitan las divinidades²⁰; al pronunciar ciertas palabras consideradas bellas y extraordinarias por su sonido o significado se creía que con ese mismo gesto podían atraer la buena suerte, el buen augurio; de lo contrario, las palabras nefastas podían acarrear las desdichas y tener consecuencias fatídicas en la vida de los habitantes. El origen de esta creencia se remonta a tiempos cuando el cultivo se consideraba el centro del sustento de la vida para la población sedentaria; por tanto, al sentirse vulnerables al cambio climático que determina la cosecha del año, se entregaban a los ritos y a las ceremonias donde podían confiar en los poderes sobrenaturales de los dioses de la naturaleza. Por la misma razón, se seleccionaba concienzudamente las palabras específicas destinadas a las oraciones, las cuales podían llegar a ser incomprensibles tanto por su sonido como por su contenido enigmático. Este fenómeno va a influir profundamente a la hora de elaborar el campo semántico de los poemas japoneses en la era clásica. Se trata de un largo proceso que tendrá su propio resultado e influencia sobre las palabras expresadas en espacios públicos; así también ocurriría con el rito del *utagaki*, que se transformará en el caudal del léxico lírico y que a partir de entonces comenzarán a perfilar los primeros pasos de la poesía clásica japonesa²¹.

Como hemos mencionado anteriormente, el *waka* más antiguo documentado se encuentra recogido en las obras de *Kojiki* y *Nihonshyoki*. Sin embargo, aunque algunos pertenecen claramente a temáticas como el panegírico, la alabanza o el cortejo mucho de ellos no presentan todavía un formato prosódico claramente definido por carecer de una unidad métrica fija. Por el contrario, en los poemas recogidos en la antología *Man'yōshū*, se aprecia una clara fijación en su métrica, y el género poético *tanka* será el que ocupe la mayor parte de toda la antología. No obstante, todos estos poemas no están catalogados minuciosamente por temática como ocurre en la segunda antología poética *Kokinshū* compilada en el periodo

encuestas realizados por Lúrya no por su sentido lógico sino por otros sentidos de sus propias experiencias. “*Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundation*”, Cambridge, Harvard University Press, 1976.

²⁰ Véase la introducción de Takagi Kayoko, *El cuento del cortador de bambú*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 21-64.

²¹ Una prueba de ella es la evolución que han tenido las palabras destinadas al *makurakotoba*, “palabra almohada”, lo que equivaldría a un epíteto. Su traducción al español es uno de los grandes retos precisamente porque alguna de ellas tiene una carga semántica difícil por su significado inescrutable. En el capítulo 1.2.3 *Recursos literarios y lingüísticos* se expodrá con más detalle este recurso lingüístico.

Heian, donde se aprecia claramente en su índice las detalladas divisiones de grupo y temática poética.

La prosodia del *waka* carece de acento, de tonos y de rima. Solamente se basa en el número de sílabas, que se pronuncia cada una con la misma intensidad aunque con el tiempo se van resolviendo esas grandes diferencias prosódicas. En tiempos anteriores a las primeras obras de *Kojiki* (712) y *Nihonsyoki* (720) la forma prosódica de sus poemas no era fija, esta podía variar del estándar de cinco y siete unidades silábicas o también podían ser distribuidas en tres, cuatro y seis. Se ha intentado buscar el origen de esta distribución impar de cinco y siete sílabas correlativas en cada unidad silábica que se alternan en varias razones antropológicas dentro y fuera de Japón; aun así todavía no se ha encontrado una respuesta contundente, aunque parece que ya se había establecido tal como lo podemos comprobar en los *waka* que aparecen en las obras de *Kojiki* y *Nihonsyoki*²². La estructura original de la alineación de las unidades silábicas combinando en 5 y 7 moras tuvo que seguir su curso alternando en varias ocasiones su orden, hasta que se estableció como una estructura fija conocida con el nombre *goshichitai* (estructura de 5 y 7 sílabas) y que dará juego a muchas composiciones poéticas siempre respetando una estructura repetitiva²³. Es decir, su estructura poética, ritmo o entonación obedecen a un recurso lingüístico de repetición, *hanpuku*²⁴ y que pertenece a una de las principales características de la constitución poética del *waka*.

Dentro del *waka* podemos agrupar los siguientes géneros poéticos:

Katauta : significa “una sola canción, un solo poema” en japonés. Es la combinación más sencilla y compuesta por 3 unidades silábicas de 5, 7, 7 moras correlativas que corresponden a la mitad de *Sedōka*. También se considera *katauta* la combinación de 5, 7, 5 moras en tres unidades silábicas y, según Rodríguez-Izquierdo, las 17 moras de este *katauta* sería en lo que más adelante se basaría la estructura del *haiku*²⁵. Su formato se compone con una pregunta y respuesta intercaladas entre hombres y dioses tan utilizado en las fiestas sagradas de primavera según Origuchi²⁶. Este último formato incluso se ha basado en un juego de flirteo de los cantos intercambiados entre jóvenes aldeanos. La brevedad de esta unidad poética se repetiría en los siguientes géneros alternando el orden de las 5 y 7 moras.

Sedōka: se trata de la misma estructura que el *katauta*, pero se repite la estrofa dos veces con el mismo número silábico. Suelen recurrir a esta configuración para poemas que presentan un formato de diálogo.

²² En ambas obras recoge el poema que recita el dios Susanōno Mikoto con la distribución silábica de 5,7,5,7,7: *Yagumotatsu/izumoyaegaki/tumagomini/yaegaki tukuru/sono yaegakio*. O el héroe Yamato takeru, 5/7/9/6/4/4: *Yamatowa/kunino mahoroba/tatanazuku aokaki/yamakomoreru/yamatoshi/uruwashi*.

²³ Yamanaka K., *ob. cit.*, págs. 13-14.

²⁴ Yamanaka K., *ob. cit.* pág. 51.

²⁵ Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El Haiku japonés, Historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 1994, págs.42-44.

²⁶ Origuchi S., *ob. cit.* págs.129-136.

Chōka: “Canción larga, poema largo” en japonés y no tiene límite en su extensión y sus estrofas se repiten más de tres veces incluyendo como mínimo las dos unidades silábicas de 5 y 7 moras, siempre finalizando con la unidad silábica de 7 moras. En *Man'yōshū* abundaba el género *chōka* seguido de los *hankas* que, más tarde, por su prosodia se les conocerá con el nombre *tanka*. Posteriormente ya en el período Heian el *chōka* era raramente utilizado y el *tanka* se convertiría en la principal género poético del *waka*.

El tanka: es la estructura poética más representativa del *waka*. Consiste en 5 unidades silábicas de 5, 7, 5, 7, 7 moras correlativamente. Se ha agrupado en dos estrofas cuya división ha variado desde 5,7/5,7,7; 5,7,5/7,7; 5/7,5,7,7 siendo esta última poco frecuente. No sería hasta finales del siglo VII, en los tiempos de la emperatriz Saimei, 齊明天皇 (594-661) cuando los poetas comenzaron a crear tanto el género *chōka*, como el *tanka*. Durante el período *Heian* también se dio a conocer la invención de un juego basado en el *tanka*: un poeta recitaba o creaba la primera mitad de un *tanka*, y el otro debía terminarla probando así su capacidad de improvisación. Este *tanka* secuencial y colaborativo fue llamado *renga* que literalmente significa “poema ligado o encadenado” Debemos matizar que el *tanka* sobrevivió a lo largo de los siglos hasta nuestros tiempos a diferencia de los otros géneros, pero el nombre en sí cobró un significado más relevante gracias a los poetas contemporáneos a partir de la era Meiji²⁷.

Bussokuseki-katai: toma como referencia la estructura del *tanka* pero se añade al final otra unidad silábica de 7 moras. Se trata de poemas tallada en una loza de piedra que tenía la forma de los pies de Buda como la que podemos encontrar en el templo Yakushi-ji, en la ciudad de Nara. Sin embargo, su estilo no consiguió proliferar en comparación con los otros géneros.

Desde la expresión japonesa *utau* (歌う) cantar, el *tanka* ha pasado a ser un componente para *yomu* (詠む) que llega a significar recitar o componer; es decir, ha cambiado también la denominación de su acepción según su objetivo. Esta finalidad se ha transformado cuando las canciones o poemas que se han mantenido y transmitido oralmente posteriormente fueron recogidas por escrito, y como condición primordial el cambio de la estructura y su finalidad acaba siendo condicionado por la sociedad aristocrática que, con la llegada de la literatura china comienza a transformar el papel de estas canciones o poemas populares. El *waka*, sin dejar de ser cantos tradicionales, comienza a ceñirse más a la complejidad introduciendo los

²⁷ Véase nota 7.

recursos poéticos más característicos del género lírico abandonando así la estructura tradicional de estribillos que tanto caracteriza a una canción popular²⁸.

1.1.3 El waka versus *kanshi*, la poesía china

La poesía china, 漢詩 *kanshi*, tuvo una gran acogida entre la clase alta japonesa de la corte imperial durante los siglos VII y VIII, y gozó de una reputación sin precedentes desde la adopción del *kanji*. Los hombres letrados, incluidos los principales miembros de la familia imperial, auspiciaron el uso del *kanshi* y su interés se extendió hasta llegar a componer en chino siguiendo el canon poético del país vecino. Poseer el conocimiento sobre el *kanshi* y saber componer poemas en su idioma original indicaba pertenecer a la élite y era sinónimo de erudición. Conservando su estructura, estética poética y métrica original, el *kanshi* tuvo tanta relevancia que llegaría a considerarse incluso una de las asignaturas obligatorias para aquellos que aspiraban a convertirse en funcionarios de rango superior²⁹. Entre sus lecturas de referencia se encontraba la enciclopedia sobre poesía china *Geimon ruijyū*, 芸文類聚 (*Yiwen Leiju* en chino), elaborada al principio del imperio Tang y que con más de 1000 poemas compilados se convertiría en el arquetipo principal de poesía por su formato y temática para los poetas japoneses. Esta trascendencia literaria acabaría arrinconando la poesía autóctona en lengua japonesa, el *waka* – sin ser nunca eliminada –, durante la primera mitad del siglo VIII, concretamente durante el reinado del emperador Tenchi (626 – 672 d.C.) y culminará con la primera compilación de la antología poética *Kaifūsō* (懷風藻) en el año 751, que contiene 120 poemas escritos en chino compuesto por los hombres cultivados de la corte japonesa.

Si la poesía china, *kanshi*, se ha considerado un instrumento para rivalizar la sabiduría entre los hombres que se movían por los aposentos oficiales³⁰, el *waka* seguía discretamente vivo en el ámbito de la vida privada, incluyendo esta vez a miembros femeninos de la familia imperial y damas de la corte que permanecían alejadas de los escenarios del poder. Sin embargo, cuando a principios del siglo X se cortan los lazos con el país vecino coincidiendo con el cese de relaciones con la dinastía Tang, esta circunstancia histórica empujará a la corte y a la nobleza a cultivar la poesía nacional y a buscar referencias dentro de Japón. Esta vez el

²⁸ Kanno.T., *ob.cit. Wakano hassei wo toraeruka*, págs. 69-71.

²⁹ Sieffert René, *Man'yōshū, Livres I a III*, Publication Orientalistes de France, Edition UNESCO, 1997, págs.33-36.

³⁰ Durante el periodo Nara prevalecía el sistema académico de ingreso universitario por medio de una academia preparatoria o formación principalmente para los hijos de altos cargos de funcionarios que no necesitaban obligatoriamente pasar por ello gracias a su posición privilegiada. En ese centro de formación se estudiaba entre otras asignaturas como las *Analectas*, *Libro de preceptos de Confucio*, *Monzen* (*Wen Xuan*, *Antología de literatura*) Koga N., *ob.cit.*, pág. 340.

resurgimiento del *waka* consiste en una aglutinación del estilo más puro de la herencia poética china con la poesía autóctona basada principalmente en las tradiciones orales de sus ancestros. Muy pronto la nobleza, con el fin de rivalizar tanto en el terreno oficial como en el privado, volvería a componer, recitar e intercambiar sus creaciones poéticas dando lugar a un segundo florecimiento del *waka*.

Entre las lecturas preferidas para un funcionario culto de la corte se encontraba la novela china *Yūsenkutsu* 遊仙窟 escrita probablemente por Chōsaku (¿658?-730)³¹. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en el *tanka* de Yakamochi que describe el canon de belleza de una mujer de su tiempo comparando el rostro con un melocotón o las cejas con las hojas del sauce llorón, pura inspiración de uno de los poemas que aparecen en esta novela china. Del mismo modo, es innegable que durante el contacto con el imperio Tang la influencia de las antologías e enciclopedias chinas como *Shogakuki* 初学記 (725), han sido evidentes para las producciones poéticas del Japón clásico de años posteriores.

Se debe tener en cuenta que los principales poetas que se habían empapado de la literatura china han dejado huellas de sus propias composiciones poéticas tanto en la antología poética *Kaifūsō* como *Man'yōshū*, como es el caso del príncipe Ootomo no tabito. Una de las técnicas poéticas que se usaba ya anteriormente durante el reinado del emperador Monmu (683-707 d. C.), como consta en la antología poética *Kaifūsō*, ha sido la estructura *Eibutsushi* que enormemente influirá al *Man'yōshū* desde el punto de vista de la técnica expresiva y el código semántico para su producción poética. Por otra parte, para que se cumpliera esa condición era necesario conocer la lectura del *kun* de los *kanji*, algo muy habitual en estos periodos entre los hombres eruditos. Obviamente, las similitudes de la semántica estructural quedan patentes en ambas antologías. En este sentido, es importante tener siempre en cuenta el concepto estético chino que está impregnado en la poesía de los principales poetas³². Por otra parte, la introducción de esta técnica poética se ha visto reflejada en la importación del estilo de vida y recreativo de China como es el caso de la jardinería. La tradición de rodearse de jardín en las residencias de las familias nobles se había convertido en una costumbre muy habitual ya desde el periodo Asuka. El jardín era un espacio reducido que tenía una función no solo decorativa sino que representaba también un espacio para compartir y admirar las plantas desde el punto de vista de la estética visual, y donde se podía encontrar suficientes motivos y elementos para la inspiración poética. Entre esas plantas se encuentra la flor del ciruelo, una planta también importada de China y uno de los motivos que más ha inspirado en el *waka* del periodo Nara.

³¹ Koga Norio, 万葉集と中国文学 (*Man'yōshū* y la literatura china), *Man'yōshū kenkyū*, 18. págs. 342-352.

³² Koga. *ob.cit.*, pág. 351

Resumiendo los apartados anteriores, insistimos en que la transición del gusto poético japonés no eliminará jamás el valor y la estética poética china heredada anteriormente y, por citar uno de los ejemplos, encontramos la aflicción por el sentimiento de nostalgia del pasado o incluso la actitud de lasitud por el mundo pasajero³³. Esta tendencia será reforzada con elementos autóctonos como los topónimos o epítetos que hunden sus raíces en las palabras vinculadas con el *kotodama*. En resumidas cuentas, el impulso de seguir creando poemas en lengua vernácula se basa, principalmente, en las siguientes razones:

1. Toma de conciencia del *yo* como individuo que transmite sus emociones en un círculo cerrado; el poeta tiene una presencia que marca el signo de identidad en unos poemas que se han elaborado en sus circunstancias específicas.
2. El subconsciente colectivo donde se comparte los mismos códigos de recepción sensorial, ya sea a través de poemas similares o por la manifestación de sentimientos conectados con los primeros poemas transmitidos oralmente en espacios públicos, concretamente en el mundo rural.
3. La influencia del *kanshi* en el terreno de la estética poética y los componentes del ecosistema del país que determina el carácter de la población.

1.1.4 Antología poética: *Man'yōshū*

Como hemos venido mencionando en varias ocasiones, la obra de *Man'yōshū* se ha considerado la primera antología poética conocida en la historia de la literatura japonesa. Sus poemas los compone una gama de clases sociales heterogénea que contribuye al enriquecimiento de la antología y a su revalorización por poseer cada uno, dentro del canon de belleza común, su modo de entender la vida. En ese sentido se podría considerar la obra de *Man'yōshū* como la piedra angular que ha asentado las bases de la literatura poética japonesa³⁴. Compuesto por un mosaico de poemas cuyos autores pertenecen a distintos mundos y periodos que abarcan desde mediados del siglo V hasta mediados del siglo VIII³⁵; de entre la alta alcurnia podemos citar a la familia imperial como el emperador Yūryaku o el emperador Ōjin; miembros de la nobleza y aristocracia como es el caso de la princesa Nukata

³³ F. Rodríguez-Izquierdo, *ob. cit.* pág. 41.

³⁴ Las notas que acompañan a los poemas explican de dónde se habían extraído algunos poemas para incluirlos en la antología. Y entre algunas fuentes que se mencionan como la colección de poemas de Kakimoto no Hitomaro o Takahashi no Mushimaro solo se han conservado aquellos poemas que podemos encontrar en el *Kojiki* y el *Nihonsyoki*. Tada H.(edi) *ob. cit.* pág. 5.

³⁵ El *tanka* más antiguo se le atribuye a la consorte del emperador Nintoku, la princesa Iwano-hime y el último a Ōtomo no Yakamochi.

no Okimi, Yamanoue no Okura, Ōtomono Tabito y su hijo, Yakamochi junto a funcionarios del Estado como Kakinomoto no Hitomaro o Yamabeno Akahito. Pero lo que la convierte en una obra magna y singular es por todos esos poemas que también pertenecen a la plebe o la clase más humilde como pescadores, soldados, aldeanos que aparecen como grandes anónimos.

1.1.4.1 Fecha y autoría

Sus *tanka* fueron recopilados probablemente comenzando desde la segunda mitad del siglo VIII, exactamente a comienzos del periodo *Nara* aunque, con más precisión, se piensa que la compilación de la antología se había iniciado en 645 coincidiendo con la Reforma de *Taika* (大化の改新, *taika no kashin*) y concluyó en el periodo de *Nara* en 759³⁶, coincidiendo con las primeras décadas del periodo *Heian*. El espacio de tiempo que abarca los casi 4500 poemas³⁷ se dilata hasta alcanzar unos 400 años si tenemos en cuenta los poemas transmitidos oralmente anteriores al comienzo de la recopilación, y que también han sido incluidos en esta misma antología. Los autores heterogéneos de los poemas están distribuidos en 20 volúmenes, de los cuales entre ellos el género *tanka* abarca la gran mayoría hasta alcanzar un número de 4170 *tanka*, seguido de 270 *chōka*, 60 *Sedōka* y un *Bussoku seki katai*. Los poemas anónimos alcanzan un número de entre 1800-2300, seguido de los poetas Ōtomo no Yakamochi con unos 474 *tanka*, Kakinomoto no Hitomaro con 89 *tanka*, Sakanoue no Iratsume con 85 *tanka*, Yamanoue no Okura con 78 *tanka*, Ōtomo no Tabito 72 *tanka* y Yamabe no Akahito con 50 *tanka*³⁸.

Entre los *tanka* anónimos, cuyos autores pertenecen a diferentes capas sociales, se puede clasificar dependiendo de la procedencia de los poemas; es decir, si antiguamente solo el punto de intercambio cultural fluctuaban en tierras de Yamato, la región central de Japón que abarca la actual prefectura de Nara y Kioto, según se consolidaba con el tiempo la infraestructura de redes de rutas que conectaban la capital con otras regiones del mar de Japón, posteriormente, llegaron a abarcar hasta las regiones Kinai (suroeste de la capital, la actual prefectura de Osaka), Kinki (las actuales provincias de Kyoto, Osaka, Nara, Mie, Shiga

³⁶ Nakanishi S. *ob. cit.*, pág. 17.

³⁷ La contabilización exacta difiere según cómo se cuente los poemas que conservan una similitud entre ellos. En general, se ha enumerado basándose en la enciclopedia de *waka* de 国歌大観 *Kokka Taikan* (1901-1903) compilada por Matsushita Daisaburō y Watanabe Fumio quienes proponen en total 4516 poemas. (Nakanishi susumu, *Tanoshi...* pág. 38.)

³⁸ Para más información sobre el número de *tanka* compuesto por otros poetas, véase 万葉集の歌人集成 *Manyōshū kajinshūsei* (Colección de poetas de *Manyōshū*) de Nakanishi S. Tokio, Kōdansya, 1990.

y Wakayama al suroeste de la capital) y Tōgoku 東国 (región del noreste de la capital)³⁹. En este último caso, la categoría de poemas de *Azuma uta* 東歌 o canciones del este, solían ser poemas anónimos procedentes de esta misma región, lo que equivaldría a canciones folclóricas regionales que han sido compiladas para la antología. Una de las características destacables es que se trata de cantos estrechamente relacionados con la faena del campo y la vida cotidiana de sus aldeanos⁴⁰. Por otra parte, la exclusividad del *tanka* procedente del este no se debe a poetas oriundos de esa región sino también a poetas de la capital que fueron destinados por motivos laborales a esas remotas regiones para cumplir sus obligaciones. En este sentido Takano M. propone también que el hecho de que los poemas anónimos de la región del este tengan una estructura cuantitativa fija del *tanka* hace pensar que, tras el contacto con la capital, sus habitantes han considerado de buen gusto dominar las artes poéticas que, posteriormente, se han difundido y que luego fueron recogidos en la antología⁴¹. Por otra parte Watanabe K., siguiendo la misma línea de Tada K., recalca el carácter del origen de sus poemas que hunde sus raíces en las canciones de sus clanes o su comunidad al presentar un esquema cuantitativo del *tanka* que llega a ser lo mismo que los cantos rituales compuestos por un *hanka*. Los cantos, como manifestación artística, poseían un significado intrínseco de la identidad que debía manifestarse en la comunidad⁴².

Otra de las características que presenta esta antología es el alto número de poemas anónimos que se concentran, sobre todo, en los volúmenes 7, 10, 11, 12, 13, y 14. Según los datos elaborados por Takano M. la clasificación de los poemas según la categoría de *zōka*, *sōmon*, *banka*, la que más destaca por su número sería, sin duda, la categoría *sōmon*, que abarcaría la mayoría de la antología⁴³. Si dos tercios de los poemas de *Man'yōshū* pertenecen a poetas anónimos se debe a que la mayoría de los autores eran funcionarios de rango inferior o clase baja quienes habitaban principalmente en tierras de Kiki⁴⁴; estos últimos, en su gran mayoría, pertenecían a la clase humilde y estaban alejados de conocer la escritura y la lectura china; se piensa, por tanto, que sus poemas se habían transmitidos oralmente y que luego fueron recogidos escritos por los eruditos escribanos o por la élite que podía tener conocimiento del uso del *kanji*. Otros autores anónimos de este periodo son aquellos que pertenecieron al servicio militar o a la guardia impuesta por el gobierno central. Los varones

³⁹ Visto desde la capital todas las tierras que abarcaba el noreste de Japón se consideraban tierras inhóspitas subyugadas al control del gobierno central. Desde el periodo Asuka hasta el periodo Heian se enviaban sistemáticamente soldados junto a gobernadores para gestionar y supervisar estas tierras.

⁴⁰ Tada Kazuomi, 万葉集ハンドブック *Manyōshū handbook*, Tokio, Sanshōdō, 2011, pág. 90-92.

⁴¹ Takano Masami, 作者未詳歌とその性格、*Sakkamisyōkato sono seikaku* (Poemas anónimos y su característica), Colección Waka bungaku kōza, Tokio, Benseisya, 2001, pág. 372.

⁴² Watanabe Kazuo, 東歌、防人歌 *Azuma uta, Sakimoriuta* (Poemas del tierras del este, poemas de *sakimori*), Colección Waka bungaku kōza, Tokio, Benseisya, 2001, pág. 350.

⁴³ Exactamente 660 poemas de la categoría *zakka*, 660 para *sōmon*, 1340 y *banka* unos 40. Takano M., *ob.cit.*, pág. 371.

⁴⁴ Suzuki H. *ob.cit.*, pág.12.

de clase baja estaban obligados a contribuir como soldado-guardia fronteriza y eran reclutados y enviados a regiones costeras desde Tōgoku, Tsushima, hasta el norte de la isla Kyūshū para permanecer una temporada⁴⁵ cumpliendo así su función de defender el país de un supuesto ataque militar del imperio Tang o del reino Silla de Corea. El largo viaje de estos guardias costeros que se dirigían a Kyūshū, la incertidumbre de sus vidas en tierras ajenas que requería largas estancias, todo ello contribuían a que bajo estas circunstancias se gestaran los *tanka* con temas de nostalgia por los seres queridos que dejaron atrás en sus tierras natales. El poeta Yakamochi, que fue también enviado como intendente en esta misión, aprovechó la coyuntura para coleccionar los poemas conocidos con el nombre de 防人 *sakimori*, mencionados anteriormente y compuestos por soldados o guardias fronterizos reclutados desde la región del este de Japón. Por otra parte, Watanabe K. asevera que el *tanka* de *Sakimori* refleja, en el contexto administrativo, el afianzamiento de una estructura social donde la familia formaba parte de la organización estatal: “El lenguaje sobre el Estado posee una particularidad sobre la vida cotidiana para implantarse como lenguaje triunfador. En esta vida la orden consiste en una de las características de la hegemonía, y en este sentido, *Man'yōshū* ha llegado a ser la cuña para establecer esa orden”⁴⁶.

Aunque se desconoce con exactitud la autoría de los recopiladores que elaboraron esta magna obra ya sea por edicto imperial⁴⁷ o por iniciativa propia, todo apunta a que pudo haber sido más de un recopilador; tanto Tada como D. Keene sostienen esta hipótesis. Este último refuerza esta teoría alegando que el mismo Origuchi había llegado a la conclusión de que la última compilación se había realizado durante el reinado del emperador Heizei (806-809), es decir casi 20 años después de la muerte del más probable compilador y poeta Ōtomo no Yakamochi (¿718? – 785)⁴⁸. Ateniéndonos a esta hipótesis podemos adjudicarle como el principal artífice de esta magna obra y quien al menos terminó de completarla hasta el tomo 20, incluyendo su último *tanka* en el año 759. El mismo Yakamochi, procedente de una familia noble y jerarca de uno de los clanes más antiguos de Japón, el clan de los Ōtomo⁴⁹ incluyó también sus propios *tanka* llegando a contabilizar hasta 474 *tanka*⁵⁰. Hombre culto y distinguido por su carrera política llegó a ser gobernador provincial de Etchū, consejero medio de la corte y posteriormente, comandante militar; sin embargo, a pesar de su brillante

⁴⁵ Normalmente se trata de una estancia de 3 años y ellos mismos tenían que abastecerse por su cuenta. Por esa razón, cuando eran reclutados en su viaje junto a sus objetos personales debían portar objetos para poder cultivar la tierra. Pocos consiguieron regresar sanos y salvos tras 3 años. Muchos perecieron en el viaje o en el lugar de destino. Otros se decidieron a echar raíces. Tada. K. (edi), *ob.cit.* págs. 92-94.

⁴⁶ Watanabe K. *ob. cit.* pág. 369.

⁴⁷ Existen varias hipótesis siendo las principales los edictos del emperador Heizei, Syōmu y Kōken. Nakanishi S. *ob.cit* pág. 38; Tada H. (edi), *ob.cit.* pág 6-7.

⁴⁸ Keene D. *ob.cit.* pág.89.

⁴⁹ Oriundo de la provincia de Bungo, y conocido como el clan descendiente del dios Ameno-oshi-hi- no-mikoto.

⁵⁰ Nakanishi S. *Tanoshiku yomu Manyosh.* *ob.cit* pág. 86.

carrera y de su contribución a las artes poéticas no estuvo exento de ciertos escándalos, originados por rencillas políticas que le vinculaban como cómplice de la conspiración contra un poderoso miembro de la familia aristocrática del clan Fujiwara⁵¹; y más tarde en la rebelión fallida de Hikami no Kawatsugu, bisnieto del emperador Tenmu en 782. Aunque había conseguido eludir la condena como principal responsable, la sombra de la sospecha le perseguiría hasta tal punto que en algún momento de su vida sufriría una amonestación o degradación del nivel en el puesto que comandaba. Para más inri, 26 días después de su muerte, fue considerado de nuevo cómplice del asesinato de Fujiwara no Tanetsugu, noble poderoso del clan Fujiwara y que disfrutaba de la protección del emperador Kanmu. Tras ejecutarse la condena con la sentencia después de su muerte, se ordenó despojar de su titularidad, el apellido familiar, y sus pertenencias, incluyendo su obra magna *Man'yōshū*, fueron confiscadas por considerarse obra de un convicto. Tuvieron que transcurrir 21 años después de su muerte para que su obra fuera rescatada entre los libros apilados del almacén de la biblioteca de la corte imperial, ya en el reinado del emperador Heizei.

Toda la antología entera está marcada por una evolución cronológica de las recopilaciones de los poemas que se clasificaría en cuatro principales periodos⁵²:

Primer periodo: 629 – 672. Desde la era del emperador Jyōmei hasta la rebelión de Jinshin, contienda causada tras la muerte del emperador Tenji que originó la disputa por la sucesión de trono entre los que auspiciaban a su hermano, el príncipe Ōama como heredero legítimo y los que apoyaban a su hijo Ōtomo. Se trata de un agitado periodo histórico donde comienza a perfilarse el sistema del gobierno central tras adoptar las leyes penales y jurídicas, *Ritsuryō*, 律令, basado en el código administrativo y el derecho penal heredado por la dinastía Tang. Por otra parte, este periodo fue testigo también de la gran reforma política *Taika no kaishin* (大化の改新) tras el golpe de Estado⁵³. Los poemas que pertenecen a este periodo conservan todavía el tono de las canciones folklóricas representados por una estructura social donde premiaba las manifestaciones colectivas, pero sus poemas tienen un toque más personal y se caracterizan por un conjunto de *tanka* de tonos alegres que expresan sus emociones de una manera directa y sencilla. En este periodo tuvieron protagonismo los célebres poetas como los emperadores Jōmei o Tenchi, los nobles como Fujiwara no

⁵¹ Su fundador, Nakatomino kamatari (614-669) de origen nobiliario, recibió el apellido por el emperador Tenji. Se convirtió en uno de los clanes más poderoso e influyentes durante el periodo Asuka.

⁵² Es la división cronológica que más distendida está hasta hoy, pero también tenemos el que propone Mori Junji, dividido en cinco periodos añadiendo uno que abarca desde el reinado de Nintoku hasta el reinado de la emperatriz Suiko (628) *Man'yōshū*, *Shichōkotenbungaku album2* (Album de literatura clásica), Tokio, Shinchōsha, 2007.

⁵³ El asesinato de Sogano emishi y su hijo Iruka en el año 626 en manos del futuro emperador Tenchi y Fujiwarano Kamatari consolida el fin de la hegemonía del clan Soga y de otros clanes cercanos de la región de Asuka. Comienza así la supremacía de la figura del emperador como principal gobernante del país poniendo fin a la hegemonía absoluta que habían disfrutado los clanes influyentes de la región central.

Kamatari o la princesa Nukata no Ōkimi. Como una de las características de los *tanka* de este periodo podemos destacar que muchos tenían un objeto concreto: una intención de instrumentalizar el *tanka* para momentos de ceremonias y rituales conectados con la casa imperial, como en los casos de los viajes con misión bélica⁵⁴.

Segundo periodo: (672 -710). El siguiente periodo de *Man'yōshū* se le conoce con el nombre de *Hakuhō Man'yō*, 白鳳万葉 y abarcaría desde la mencionada rebelión de *Jinshin* y los posteriores 30 años del comienzo del siglo VIII. Fiel a la tradición de trasladar la capital, y que se había estado practicado desde el periodo *Asuka*, la nueva capital se desplazaría y sería bautizada con el nombre Heijyō-kyo. Es el periodo más estable de la corte imperial tras la consolidación del sistema político, la ley *Ritsuryō*. Los poemas se convierten en instrumento de exhibición e intercambio en las salas de fiestas y celebraciones de la corte imperial; los recursos poéticos como el *makurakotoba*, *kyō kotoba*, *tsuiku*⁵⁵, empiezan a tener una clara presencia en sus composiciones líricas. De este periodo se conservan los *tanka* del emperador Tenmu, la emperatriz Jitō, así como del gran poeta Kakinomoto no Hitomaro. Son tiempos que coinciden con el reinado del emperador Tenmu quien inicia una política de refuerzo para otorgar a la imagen del emperador cierta semejanza con la divinidad, concentrando todo el poder político. Tras su fallecimiento, su esposa, la emperatriz Jitō, consolidará la línea del Estado propuesta por su marido. También debemos considerar que si en el primer periodo el modelo de poesía china fue asimilada por la clase alta, este segundo periodo se caracteriza por ensalzar los elementos nacionales, aunque siempre partiendo de la teoría poética china.

Tercer periodo: 710 – 733. Desde el traslado de la capital Heijyō hasta la muerte del poeta Yamanoueno Okura. Los poemas de este periodo pertenecen a los primeros 20 años del periodo de Nara. El gobierno se asegura los cimientos políticos y su posicionamiento coincidiendo con la aparición del *kojiki*, y *Nihonsyoki*, pero comienzan los problemas contradictorios de la ley *Ritsuryō* que se había introducido en los años anteriores⁵⁶. Los poemas comienzan a expresar un refinamiento y una sutileza cargados de influencias del budismo y el confucionismo que llegan de China. Es destacable los brillantes *tanka* de Ōtomo Tabito cuyos *tanka* dedicados al vino son bien conocidos, Yamabe no Akahito, Takahashi no Mushimaro, Sakanoue no iratsume o Yamanoue no Okura y cuyos *tanka* poseen una mirada crítica de la sociedad cuestionando la condición humana. El tercer periodo está marcado por el traslado de la capital a Nara cuya expansión urbana y su floreciente vida

⁵⁴ Un ejemplo que encontramos es el *tanka* dedicado por Nukata no Ōkimi al inicio del viaje bélica para apoyar a los soldados que se dirigían al reino Baekje que se encontraba bajo la amenaza del reino Silla.

⁵⁵ Véase en el subcapítulo 1.2.3 *Recursos literarios y lingüísticos* para mayor detalle de su significado.

⁵⁶ Con el fin de emular la ley poética China en 701 se introduce un sistema de leyes de carácter administrativo y con un fuerte tinte de confucionismo. Fue una herencia directa de la dinastía Tang promovida por el emperador Mommu.

cultural, tras la gran acogida de la cultura foránea, seguirá influyendo el estilo del *tanka* de la antología.

Cuarto periodo: 734 – 759. Corresponde a mediados del periodo Nara, concretamente al era Tempyō 天平 bajo el reinado del emperador Syōmu. Se conoce como tiempos de florecimiento de la cultura japonesa del periodo arcaico. Precisamente en esta etapa se puede apreciar las principales diferencias contextuales comparando con los *tanka* de los periodos anteriores; es decir, los poemas se instrumentalizan de forma más sofisticada para conectar las relaciones personales; además se convierten en el vehículo de expresión más utilizado entre los nobles para socializarse en ámbitos privados. Los mensajes de sus poemas no tendrán una apariencia directa como se podría apreciar en el periodo anterior y, por el contrario, adquieren más sutileza y están plagados de emociones complejas expresadas por los recursos poéticos más sofisticados. A este periodo pertenecen los poetas Ōtomo no Yakamochi, cuyos *tanka* están impregnados de nostalgia por una cultura que empieza a tener su ocaso. También las poetisas Kasano Iratsume, y Ōtomo no Sakanoue no Iratsume pertenecieron a este periodo.

1.1.4.2 Estructura temática

Basándose en el modelo de la antología de poesía china *Wen Xuan*⁵⁷, conocida como *Monzen* en japonés (文選) y compilada por el príncipe Xiao Tong a principios del siglo VI d. C., la antología *Man'yōshū* se divide en tres principales grupos: la poesía perteneciente al tema miscelánea, *zōka*, 雑歌 (viajes, celebraciones, canto a la naturaleza); la poesía sobre despedida y panegírico, funeraria o epitafio, *banka*, 挽歌 y por último, la poesía a modo de diálogo, *sōmon* 相聞 siendo esta última la que posee una estructura con formato de poemas de pregunta y otra de respuesta, a modo de diálogo entre padres e hijos, hermanos, amigos, pero principalmente entre los amantes. Este último grupo es el que abarca casi más de la tercera parte de toda la antología⁵⁸. Este grupo de *tanka* de diálogo, *sōmon*, se ramifica en subgrupos según los recursos poéticos que se usan, como el *tanka* que manifiesta los sentimientos directamente (estilo directo) 正述心緒 *Seijutsu-shinsyo* donde se omite el objeto o el elemento de la naturaleza inspirador y expresa directamente los sentimientos sin apoyarse en ningún recurso lingüístico que lo decore. Fue la estructura que se ha usado con más frecuencia en los

⁵⁷ Se trata de la antología literatura más antigua de china conservada hasta la fecha de hoy. Elaborada entre el siglo IV d. C. y principios del siglo VI fue el manual más estudiado durante el imperio Tang. A Japón llegó también esta antología gracias a los emisores y delegados japoneses que viajaban a China.

⁵⁸ Sasaki Yukitsuna, 万葉集の「われ」の現場 *Man'yōshū no Ware no genba* (El lugar del “yo” en *Man'yōshū*) Tokio, Kadokawa, 2008, pág. 172.

tanka pertenecientes a los últimos tomos de *Man'yōshū*; por otra parte tenemos 奇物陳思 *Kibutsu-chinshi*, se trata de una estructura poética muy típica en los poemas de *Man'yōshū* puesto que el autor expresa su sentimiento de añoranza o tristeza al relacionarlo con un objeto o elemento de la naturaleza. Entra en juego así el recurso lingüístico *Jyo kotoba* al situar el objeto o elemento de la naturaleza en las primeras 3 unidades silábicas, *ren*, para intensificar el estado anímico del poeta que es expresado en las dos últimos *ren*; y los que dedica al canto a la naturaleza 詠物歌, *Eibutsuka*: se elige una temática que se encuentra en la vida cotidiana o en la naturaleza. Ha sido una técnica heredada de la poesía china y que ha aportado una gran influencia determinante en las composiciones poéticas posteriores⁵⁹. Y por último, los que expresan los sentimientos utilizando la metáfora, 比喩歌、*hiyuka*. En general el corpus completo de la antología no presenta una unidad estructural aunque existan divisiones concretas o temáticas como podría ser la de las cuatro estaciones. La división por cada estación del año no presenta una unidad temática organizada como ocurre en las antologías poéticas posteriores de *Kokinshū* (905) o *Goshūi wakashū* (finales siglo XI), y de lo contrario, se clasifican con el título de “*zōka* de miscelánea” que significa literalmente “poemas misceláneas sobre primavera” o “*sōmon* de verano”, como “poemas de diálogo sobre el verano”. Cada tomo podría incluso considerarse independiente de los otros, además no se ha conservado por escrito la fecha exacta en que se ha ido elaborando cada uno de ellos, al contrario, solo se puede deducir la cronología de cada tomo por el contenido y por los nombres de los poetas que aparecen en ellos

Cada uno de los tomos tiene su propio brillo de peculiaridad, pero todo apunta a que no se puede considerar la antología como una unidad que se trenzó sistemáticamente y cronológicamente completando su estructura fija, sino que a lo largo del tiempo los tomos se fueron elaborando y añadiendo (o como ocurrió con el tomo I que se dividió en dos⁶⁰) por diferentes copistas y compiladores. De ahí que pueda dar la impresión de que se ha catalogado de una forma menos concisa. Por otra parte el *tanka*, que domina un 90% de toda la antología, será el formato poético que sobrevivirá hasta nuestros días, hasta tal punto que cuando se habla de *waka*, que significa “poema japonés”, automáticamente se produce una conexión al *tanka*. A rasgos generales, podemos detallar el contenido de cada tomo de la siguiente manera⁶¹:

Tomo I: el primer tomo de la *Man'yōshū* lo podríamos considerar el núcleo que presenta el orden temático y su catalogación de la antología. Es el único tomo que incluye los temas

⁵⁹ Koga, *ob.cit.*, pág. 344.

⁶⁰ Mori Junji, *op.cit.*,pág.10; Suzuki H. 万葉集入門 *Man'yōshū nyūmom (Introducción Man'yōshū)*, Tokio, Iwanami junior shinsyo, 2010, pág.2

⁶¹ La síntesis de los contenidos de cada tomo se ha basado en las siguientes fuentes: Uemura Etsuko, 万葉集入門 *Man'yōshū nyūmon, (Introducción al Man'yōshū)*, Tokio, Kōdansya, 2009, págs.27-29.;Tada H.(edi), *op.cit.*, págs. 9-10.

misceláneos que se ordenan por el orden cronológico del reinado de los emperadores. En total incluye 84 poemas y la mayoría pertenecen a temáticas de banquetes palaciegos, loas, alabanzas y viajes imperiales.

Tomo II: similar a la distribución del tomo I, pero incluye los poemas de *sōmon* y *banka*, elegías. Se agrupan también por orden cronológico de la era de los emperadores. Se considera parte del tomo I e incluye 150 poemas de los principales poetas, como la dama Nukata no Ōkimi o Kakimoto Hitomaro.

Tomo III: en el tomo III con sus 252 poemas se incluyen poemas del periodo Tempyō 天平 catalogados en tres grandes grupos: tema miscelánea, poemas metafóricos y poemas panegíricos.

Tomo IV: con sus 309 poemas, solo incluyen los poemas *Sōmon* además de los *tanka* anteriores al periodo Tempyō donde abundan poemas de amor. Se encuentran muchos de los poemas de los miembros del clan Ōtomo. Al igual que ocurre con los tomos I y II, los tomos III y IV se consideran un solo tomo por su estructura y distribución; Ambos tomos están catalogados como el suplemento de los tomos anteriores.

Tomo V: con 114 poemas recoge los más destacados de Ōtomo no Tabito y Yamanoue no Okura. También se encuentran poemas de clara influencia de la poesía china y de conceptos budistas.

Tomo VI: con 160 poemas todos ellos pertenecientes al grupo *zōka*, abundan poemas palatinos y que corresponden el tercer periodo de la composición de *Manyōshū* y que por sus características se pueden considerar la continuación del tomo I. Están distribuidas cronológicamente y reflejan el trasfondo sociopolítico agitado que se vivió en ese periodo Nara.

Los tomos V y VI incluyen poemas misceláneos del periodo Tempyō.

Tomo VII: la mayoría pertenecen al género *tanka* y *sedōka* anónimos de la era de la emperatriz Jitō al emperador Syōmu, además incluye poemas sobre temática de viajes. Están clasificados en *zōka*, *hiyuka*, *banka* y en total son 228 poemas. En la categoría de *zōka* se encuentran los títulos que hacen referencia a un elemento (*eibutsu*, sus títulos aparecen haciendo referencia a un objeto visualmente perceptible como “poemas sobre la luna”, “poemas sobre el cielo”etc.). Así también con *kibutsuchinshi* que toma un elemento externo para sobreponer los sentimientos. En total se incluyen 350 poemas.

Tomo VIII: con 246 poemas en su mayoría de poetas anónimos, y se divide en las cuatro estaciones, junto a grupos misceláneos y *sōmon*. Incluye numerosos poemas de amor. Junto al tomo X es el que incluye poemas dedicados a las cuatro estaciones y están distribuidos por orden cronológico de los autores con nombre propio.

Tomo IX: dividido en grupos de poemas, miscelánea, *sōmon* y *banka* además de los poemas de Kakimoto no Hitomaro y Takahashi no Mushimaro⁶² que originariamente estaban recogidos en sus propias obras poéticas y que se han incorporado en esta antología. La mayoría pertenece al *tanka* de temática de viaje y leyendas. En total incluyen 148 poemas.

Tomo X: incluye 539 poemas y tiene la misma estructura que el tomo VIII donde contiene el *tanka* de las cuatro estaciones de poetas anónimos. Pero, a la vez, tiene una similitud de distribución temática y titular con el tomo VII al clasificar con los subtítulos haciendo referencia a un elemento de la naturaleza, *eibutsu*, y citando elementos para sobreponer los sentimientos, *kibutsu*.

Tomos XI y XII: el primero contiene 497 poemas y el tomo XII 383 poemas. Ambos se asemejan en estructura y contenido. Principalmente son *tanka* de amor de *sōmon* y básicamente presentan la estructura de *kibutsuchinshi* y *seijyutsu shinsyo*.

Tomo XIII: reúne la mayoría de los *chōka* y *hanka* anónimos que aglutinan un trasfondo de folclore y que se entremezclan con poemas palatinos compuestos posteriormente. Entre sus 127 *tanka* se agrupan en *zōka*, *sōmon*, *hiyuka* y *mondō* que consiste en dos poemas a modo de diálogo.

Tomo XIV: reúne los *tanka* anónimos compuestos en regiones del este del país, *Higashiazuma*⁶³. Se clasifican por *tanka* que desvelan los nombres exactos de los topónimos de las regiones del este o, por el contrario, los que se desconoce su origen. Este tomo contiene en total 230 *tanka* de esta categoría. La gran mayoría son anónimos y su autoría pertenece a la capa social más humilde de la región del este de Japón. Su importancia radica desde el punto de vista antropológico, en presentar su *modus vivendi* a través de cantos de amor. Una de las características de los *tanka* de *Azuma uta* es el abundante número de topónimos, la sencillez de su descripción sin recurrir forzosamente a los recursos lingüísticos, junto a *tanka* de amor donde presentan temas que conciernen a la faena del día con estribillos similares. Esto muestra el origen del *tanka* de las labores del campo y las vidas sociales intercalados entre los jornaleros o campesinos de la región del este de Japón. Junto a este grupo tenemos el *tanka* de *Sakimori* ya mencionado anteriormente. Estos dos géneros se convierten en una rica fuente de

⁶² *Utamaro kasyū* 歌麿歌集、Colección de poemas de Utamaro.

⁶³ Muchos de ellos, tienen como temática canciones de faena de la vida rutinaria o del campo.

información para los estudios antropológicos del periodo clásico. En total incluye 238 poemas.

Tomo XV: está compuesto por poemas narrativos basados en dos acontecimientos: la primera parte son poemas de los emisarios enviados al país de Silla (736) y la segunda parte son poemas a modo diálogo entre el gobernador Nakatomi que tuvo que exiliarse con su esposa Sano no otogami no otome. En total son 208 poemas. A diferencia de los otros tomos, este se caracteriza por tener solamente dos grandes temáticas.

Tomo XVI: colección de *tanka* que no pudieron ser incluidos en el tomo XV y que además tienen un formato más libre que el resto de los *tanka*. En total incluye 104 poemas.

Tomos XVII al XX: los siguientes tomos se podrían considerar como un diario poético de Ōtomo no Yakamochi que incluye poemas de orden cronológico con su vida personal y su evolución como poeta. Se puede observar también las peripecias de su vida profesional cuando fue enviado como gobernador de Etchū. La mayoría fueron compuestos por él. Aunque el tomo XX también incluye por los *tanka* de temas de banquetes y fiestas compuestos por otros autores, es destacable porque recoge los *tanka* de los guardias de fronteras, los *sakimori*. La labor de recopilar estos poemas de *sakimori* se la debemos a Ōtomo no Yakamochi que, aprovechando la coyuntura de ser nombrado capitán en Naniwa entró en contacto con todos los soldados reclutados desde distintas regiones de Japón.

1.1.4.3 Transmisión y conservación

Aunque no se ha conservado ningún original de la obra completa la transmisión del *Man'yōshū* tuvo cuatro principales etapas. En primer lugar la tarea de copiar la propia antología por los amantes de la poesía, llegando a elaborar su propia colección de poemas de *Man'yōshū*. En segundo lugar se procedía a realizar la lectura o la interpretación, intentando descifrar la escritura aplicada en cada poema que es el *Manyōgana*. En tercer lugar se ha intentado aplicar o usar como libro ejemplar y componer otros *waka*; incluso se llegó a elaborar un diccionario poético basado en los ejemplos de los poemas de *Man'yōshū*, como es el caso de *Kagoreijiten* 歌語例辞典, diccionario de semántica léxica y poética que abarca desde los poemas de *Man'yōshū* hasta poemas modernos⁶⁴. La acogida de esta obra tuvo su propio recorrido, siendo destacable a partir del periodo Edo, cuando surgió una postura clara que ensalzaba de ensalzar esta antología como símbolo del espíritu nacional y se publicaron

⁶⁴ Entre los más destacables y publicados hoy en día tenemos de la editorial Seibunshinsya, Tokio, 2004, editado por Torii Masahiro.

diversos estudios elaborados por distintos homólogos; y si durante la Segunda Guerra Mundial fue utilizado para aclamar la figura del emperador aupado por la ola del nacionalismo popular, eso no impidió que *a posteriori*, su prestigio literario menguara como contraposición a la euforia nacionalista; pero, contrariamente, continuó siendo objeto de estudio como lo acreditan las publicaciones académicas que hoy en día se han convertido en manuales clásicos para su estudio. Entre ellos destacan el *Hyōsyaku Man'yōshū* (評釈万葉集)⁶⁵ de Sasaki Nobutsuna, *Man'yōshū shichū* (万葉集私注)⁶⁶ de Tuchiya Fumiaki o *Man'yōshū syakuchū* (万葉集釈注)⁶⁷ de Itō Hiroshi.

Por otra parte, el testimonio escrito de esta antología se conserva en diferentes y numerosos corpus que fueron copiados por eruditos y amantes de la poesía⁶⁸, siendo el más antiguo varios ejemplares que se copiaron durante el periodo Heian. Entre ellos el corpus escrito en original que se conserva hasta ahora y el más antiguo es el 桂本万葉集 *Katsurabon Man'yōshū* que fue copiada a mediados del siglo XI y entregado como ofrenda por la casa Maeda a la casa Katsuranomiya. También se ha conservado el 元暦校本万葉集 *Genryaku kōhon Man'yōshū* copiado en 1184 (primer año de la era Genryaku) una copia que se ha realizado cotejando con otras versiones con el fin de introducir las correcciones y 春日本万葉集 *Kasugabon Man'yōshū*, copiado por un sacerdote shintoísta entre 1243-1244. Actualmente ambos ejemplares se encuentran en la biblioteca de la universidad de Kokugakuin en Tokio. La versión de 西本願寺 *Nishihonganji* copiada en el periodo Kamakura conserva los 20 tomos. Se podría decir que la versión copiada y comentada por el monje Sengaku es la versión que se ha usado y se está usando como la más fiel de la antología original.

1.1.4.4 Traducciones y ediciones japonesas

En la presente tesis, he escogido como objeto de análisis los *tanka* extraídos de la traducción al español de Antonio Cabezas (1931-2008), *Manioshu: colección de diez mil generaciones*, publicado en 1980 por la editorial Hiperión. Esta obra publicada, que actualmente ya no se edita, se compone de una introducción del autor seguido de un total de unos 280 *waka*. El

⁶⁵ Se componen de 7 volúmenes publicados por Rikkō, Tokio, 1948.

⁶⁶ Tokio, 1949, Chikuma.

⁶⁷ 11 tomos, Tokio, 1995, Shūeisyā.

⁶⁸ Para conocer más detalles de las distintas versiones del corpus junto a otras versiones, véase Uemura E., *op.cit.*, págs. 23-26.

mismo autor explica en su introducción que se había traducido, anteriormente, casi 3000 poemas, y que posteriormente se hizo una selección definitiva para ser incluida en su obra.

La razón principal por la que se ha escogido la traducción de Cabezas fue porque se trata de una de las primeras publicaciones sobre la traducción directa del japonés al español de un género que todavía no había empezado a despuntar antes de la década del 1990 en el mundo hispanohablante. También hay que destacar que hasta el día de hoy no se ha publicado una traducción directa de la misma obra a la lengua española⁶⁹. Cabezas, junto a otros pioneros traductores españoles como el caso de Fernando Rodríguez-Izquierdo fue quien abrió camino para que la literatura japonesa fuera conocida en España. Su estancia en Japón como misionero, y posteriormente como docente en la universidad de Sofía de Tokio y en la universidad de estudios extranjeros de Kioto contribuyó a estrechar los lazos con la cultura japonesa y aprendió la lengua para poder ejercer de docente entre los estudiantes japoneses. Posteriormente, ya como exmisionero y estudiante continuó su labor como traductor después de su regreso a España. Entre sus numerosas traducciones de obras clásicas destacan la colección de *haiku*, *Un puñado de arena* del poeta Ishikawa Takuboku (1862-1912), o *Cantares de Ise*, una obra cuya recopilación en el siglo X narra varias historias cortas sobre el poeta Ariwara no Narihira⁷⁰.

En esta versión de Cabezas se presentan varios géneros poéticos incluyendo el *tanka* que es el objeto de interés para nuestra tesis. Cabezas presenta la estructura del *tanka* enfatizando su estructura minimalista, hasta tal punto que en lugar de hacer uso de 5 *kugiri* (5 líneas), los hace en 3, y rara vez en 4. Es interesante observar cómo ha conseguido dar una solución a algunos recursos lingüísticos propiamente japoneses acercándolos a las impresiones que el autor pueda tener con la composición poética de la copla. Su traducción ha suscitado diversas opiniones por su controvertida interpretación, donde supuestamente introduce más percepciones personales, sobre todo, en la tonalidad que el *tanka* puede hacerle llegar al lector hispanohablante. Esto puede dar la impresión de que se haya adaptado más para el gusto y las expectativas de los lectores españoles, dejando así de lado la posible tonalidad o musicalidad original del *waka*. Por esta misma razón, y por plantear esta dualidad, cabe destacar los pros y contras del proceso de traducción que ha realizado A. Cabezas donde se entremezclan los culturemas y el reto lingüístico arropado con la percepción subjetiva del traductor.

⁶⁹ Cabe destacar que se encuentra en distintas editoriales algunas antologías de *waka* de siglos posteriores, sobre todo del periodo Heian, como es el caso de *Kokinshu* traducido por Torquil Dutie por la editorial Trotta (2009, Madrid) o Carlos Rubio, por la editorial Hiperión (2005 Madrid); así como *Cien poemas, cien poetas* de Jose María Bermejo y Teresa Herrero por la editorial Hiperión (2004, Madrid).

⁷⁰ Ambas obras publicadas en 1976 y en 1987 respectivamente por Hiperión, Madrid.

Teniendo como base principal las traducciones de Cabezas, paralelamente se han incorporado otras versiones como la inglesa y la francesa para contrastar la solución traductológica entre las dos o tres versiones de un mismo *tanka*. Aunque el objeto de esta tesis es el análisis de la traducción del japonés al español, tomando como eje las traducciones de Cabezas, es interesante comparar cómo cada versión intenta resolver por su cuenta los retos lingüísticos acorde a su lengua nativa. En el caso de la versión inglesa he elegido al japonólogo estadounidense Reave, Hideo Levy (1950 -) cuya traducción directa de *Man'yōshū* al inglés le ha valido un gran reconocimiento con el National Book Awards en 1983; además de ser autor de varios ensayos y novelas escritas en japonés entre sus publicaciones destaca el 英語でよむ万葉集 *Eigode yomu (Leer Man'yōshū en inglés)*⁷¹ y del que vamos a seleccionar algunos de sus *tanka* para un estudio comparativo. En ella plantea la dificultad que le surgió a la hora de traducir los *tanka* de la antología. Reave consigue abordar las principales cuestiones traductológicas desde los puntos de vista lingüístico y filológico más comunes y conflictivos entre las dos lenguas. Sus traducciones, en efecto, han sido claras entender los diferentes conceptos entre la cultura japonesa y anglosajona, haciendo hincapié en los conceptos típicamente japoneses que están integrados en la mentalidad japonesa del siglo VIII. Por esta razón lo he considerado de sumo interés para esta tesis, con el fin de contrastarlo las traducciones al español de A. Cabezas.

Para la versión francesa, he escogido las traducciones de Sieffert René (1923- 2004), que ejerció como profesor de japonés y traductor en su país natal. Cuando ocupaba el cargo como presidente de INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) fundó en 1971 junto a su esposa la editorial Publications Orientalistes de France donde a fecha de hoy ha publicado más de 300 obras y estudios japoneses. Los extractos de *tanka* elegidos para esta tesis están escogidos de la colección de *Man'yōshū* publicada por la UNESCO⁷². La lengua francesa, al ser una lengua romance como el español, puede ofrecer una similitud lingüística más aproximada que el inglés. No obstante, es interesante ver cómo aun siendo del mismo grupo lingüístico la traducción difiere al entrar en juego la percepción subjetiva de los traductores.

El objetivo de contrastar el mismo *tanka* traducido en las tres lenguas se limita simplemente a destacar una vez más los distintos acercamientos de traducción incluso desde el punto de vista morfosintáctico; sobre todo, para equiparar las distintas opciones de determinados recursos lingüísticos, como es el caso de ideófono (*giongo*, *gitaigo*), el uso del

⁷¹ Reave, I. H. L, 英語でよむ万葉集 *Eigode yomu (Leer Man'yōshū en inglés)* Tokio, Iwanami. 2004.

⁷² Sieffert René, *Man'yōshū, Livres I a III*, Publication Orientalistes de France, Edition UNESCO, 1997.

epíteto (*makurakotoba*), así también el *engo* (palabras temáticas), como el *kakekotoba* (juego de palabras por su homofonía). No se trata de dar con la versión más lograda sino que esta comparación puede ayudar a encontrar nuevas alternativas que puedan permitir una nueva versión aplicable a la lengua española.

No obstante, para el análisis traductológico se ha escogido la edición japonesa con la que se van a cotejar las traducciones española, francesa e inglesa. La principal se ha tomado la colección de *Man'yōshū* de la editorial Shogakukan que pertenece a su colección de literatura clásica japonesa, *Nihonkoten bungaku zenshū*, 日本古典文学全集 dividida en 4 libros. La editorial Shogakukan fue fundada en 1926 principalmente como editorial dedicada a los lectores de la escuela primaria y secundaria, con el fin de difundir libros educativos. Actualmente abarca una gama extensa de colecciones desde libros académicos, diccionarios, hasta narrativas de diferentes géneros. Por otra parte también se ha incluido de la misma antología poética la colección de literatura clásica de la editorial Iwanami fundada en 1913, *Nihonkoten bungaku taikei* 日本古典文学大系 dividida también en 4 libros, y que junto a Shogakukan acapara las mejores ediciones de literatura clásica junto a otros géneros literarios. Esta edición también recogida en cuatro libros, nos servirá en ocasiones para cotejar las versiones adaptadas al japonés actual con la de la editorial Shogakukan. Pues, como más adelante se va a incluir en uno de los análisis es interesante ver cómo algunos *tanka* difieren sutilmente entre las dos ediciones. En la presentación de *Man'yōshū* las dos editoriales cuentan con varios expertos lingüistas y filólogos que trabajan en conjunto⁷³. Otra de las características comunes es que la presentación de los *tanka*, en original, es decir, del texto original escrito en *kanji*, junto a su adaptación al japonés moderno y las notas explicativas que vienen acompañadas, ofrece una mayor comprensión de los poemas y un profundo análisis de ellos. La razón por la que se basa más en el *Man'yōshū* de la editorial Shogakukan, es por que en ella se incluye con detalle el análisis morfosintáctico y léxico que nos ayuda gramaticalmente a analizar la traducción a las lenguas occidentales, para un mayor acercamiento del mensaje principal de cada *tanka*. Su distribución no excluye ningún poema lo que facilita encontrar todos aquellos poemas seleccionados como objeto del análisis traductológico. Obviamente existen diferentes ediciones de *Man'yōshū* de otras editoriales, pero lo que no existe son ediciones que hayan abarcado íntegramente los más de 4500 poemas de *Man'yōshū*, pues muchos de ellos están recogidos solo parcialmente. Otra y la última de las características que cabe destacar es la calidad gramatical y lingüística que viene acompañada en cada poema para la adaptación e interpretación a la lengua japonesa moderna

⁷³ Satake Akihiro, Yamada Hideo, Kudo Rikio, Hotan masao y Yamada Yoshiyuki para la editorial Iwanami. Kojima Norukyuki, Kinoshita Masatoshi, Tōno Haruyuki para la editorial Shōgakukan.

japonesa, y que goza de un prestigio intachable, lo que la convierte en una de las editoriales más prestigiosas hasta el día de hoy.

1.2 El *tanka*: su universo y propósito

Ya lo había definido el poeta Kino Tsurayuki⁷⁴ en el prefacio de la antología poética *Kokinshū*: “el waka posee una fuerza intensa capaz de emocionar la tierra y el cielo, y agitar el alma de los difuntos”; se trata de unos versos mágicos pronunciados por boca del hombre que tiene más bien el objetivo de armonizar su alma con el cosmos. De ahí que tal vez que eso explique la sencilla capacidad de dedicar un *tanka* a un simple elemento de la naturaleza como a una diminuta flor en una extensa pradera⁷⁵. Para comprender, en primer lugar, la esencia del *tanka* hay que tener en cuenta ciertos factores externos como la geografía y el clima que convierten a Japón en uno de los países poseedor de una exuberante vegetación, y cuyo ecosistema, junto a sus cuatro estaciones bien definidas, ofrece un abanico de vocablos referentes a la propia flora y fauna sin descartar nunca al canon de belleza china sobre la naturaleza. Al mismo tiempo, el hecho de no haber sufrido ninguna invasión extranjera, exceptuando las guerras y revueltas internas del país, ha contribuido también a reforzar el carácter singular de sus habitantes.

El *tanka*, como tal, se fue gestando y consolidando en la última década del periodo Asuka coincidiendo con la época del traslado de la capital de las tierras de Asuka a Fujiwara en el año 694 d.C.⁷⁶. Después de haber pasado por un periodo de variación prosódica no en su número de sílabas sino en su combinación de versos, a través de los poemas-cantos populares, acabará convirtiéndose en un instrumento de intercomunicación tanto a nivel oficial como privado, sobre todo, en las estancias palaciegas⁷⁷. La transmisión oral del *tanka* a través de varias generaciones ha sobrevivido por el boca a boca hasta llegar a ser recogido por escrito

⁷⁴ Ki no tsurayuki (873-945) fue uno de los poetas más brillantes del periodo Heian y también uno de los principales artífices de la compilación de la segunda antología poética japonesa más antigua de Japón: *Kokin shu* (*Kokin wakashu*). Merece la pena leer este prefacio redactado por él mismo por considerarse uno de los primeros ensayos críticos sobre la poesía. Su traducción se puede encontrar en *Poesía Clásica Japonesa "Kokinwakashū"* por Torquil Duthie, Madrid, Trotta, 2005 y *Kokinshu: Colección de poemas japoneses antiguos y modernos*, por Carlos Rubio, Madrid, Hiperión, 2005.

⁷⁵ Ooka Makoto, 日本の詩歌その骨組みと素肌 *Ninonho shika, sono honegumi to suhada* (La poesía japonesa: su esqueleto y piel), Tokio, Iwanami, 2005, págs.59-61.

⁷⁶ *Sento* (遷都), *miyako Utsuri* (都遷り) en japonés, consistía en trasladar la capital del país por motivos políticos o por orden del emperador reinante dentro de la misma región central de Japón. Así la capital Fujiwara-kyō (藤原京) se trasladará a la capital Heijyō-kyō (平城京), ambas dentro de la región de Nara en la primera mitad del siglo VIII. En su intento de emular la distribución de calles y avenidas y la arquitectura urbana de China, supuso también el cambio de la estructura y el modo de vida de sus habitantes.

⁷⁷ Origuchi S., *ob.cit.* págs. 226-228.

en una antología, y ha dependido, según Konishi J., del “método de composición y de su recepción”. Sostiene, además, que la variación que se puede encontrar entre un mismo poema transmitido oralmente y otro escrito depende de “la revisión, hecha por el autor del poema que lo transmitió por separado o por un error al memorizar el poema en el proceso de la transmisión oral”. La conservación y transmisión del *tanka* por escrito fue más frecuente a partir del siglo VIII, aunque eso no significa necesariamente que la costumbre de la transmisión oral estuviera en desuso⁷⁸. Recordemos que la larga tradición de la transmisión oral se debe también a otros fines más espirituales por el simple hecho de pronunciar palabras sagradas como el caso de *norito* o *kotodama*, a veces, con significados inescrutables. En ese sentido la observación de Inaoka nos confirma también que este fenómeno se intensificaría a partir del contacto con la escritura que llega de China y que contribuiría a una concienciación de la lengua japonesa y de su idiosincrasia por parte de los habitantes que habían mantenido el *kotodama*⁷⁹.

Ateniéndonos a la práctica de intercambiar el *tanka* como forma de interacción oral, tal como Suzuki H. se refirió a la clase de canciones entre parejas perteneciente al grupo *zōtōka*, y a la vez introduciendo la costumbre del intercambio por escrito, encontramos algunos ejemplos claros que se practicaron en diferentes instancias. La cultura poética del periodo clásico incluyendo hasta el periodo *Heian*, consistía en que dos personas intercambiaban correspondencia en verso en lugar de las misivas escritas en prosa. Como ejemplo podemos citar una costumbre que proliferó incluso en el periodo *Heian* donde los amantes intercambiaban sus respectivos *tanka* por la mañana, cuando el hombre debía partir de la casa de su amante. Estos *tanka* se denominaban *Kinuginu* (後朝), y expresaban el deseo del hombre que preferiría permanecer junto a su amante aunque la llegada del alba le recordaba que debía salir del lecho que habían compartido. La detallada descripción de esta costumbre la podemos encontrar posteriormente en obras literarias del siglo XI como es el caso de *El libro de almohada* de Sei Shōnagon y *La historia de Genji* de Murasaki Shikibu.

Es interesante también mencionar sobre la evolución del propósito del *tanka*, otra dirección alejada de la escena íntima puesto que también se convierte en instrumento de socialización en los concursos y certámenes que se celebraban en la corte, donde los participantes competían mostrando sus habilidades poéticas. Generalmente, presidido por un tribunal, se evaluaban en dichos eventos la espontaneidad, avidez e imaginación poética de los participantes. Entre lo más destacables se encuentran el *Utakai* y el *Uta-awase*. El primero consistía en una celebración donde todos los participantes componían un *tanka* y lo recitaban

⁷⁸ Konishi Jin'ichi, *History of Japanese Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1984, págs. 243-244.

⁷⁹ Inaoka Kōzu, 初期万葉歌の性格 *Shokimanyookano seikaku* (Características del los poemas de *Manyō* en su primera etapa), *Manyōshu II, Wakabungaku kōza* 3, Tokio Tsūbensya, 1992, pág. 13.

ante el público. Las celebraciones de *Utakai* se realizaban para una ocasión especial como en la fiesta del Año Nuevo, en las celebraciones de un nacimiento, aniversarios o por la construcción de una casa. Por otro lado, tenemos el *Uta-awase*, un certamen donde se forman dos equipos, se elegía la temática del *tanka* y se seleccionaba a un poeta de cada equipo y tenían que componer improvisando un *tanka* sobre el tema escogido. Un tribunal seleccionado otorgaba puntos al equipo que había conseguido componer más *tanka* brillantes. Al final se declaraba ganador al equipo que había obtenido mayor puntuación. El primer certamen de *Uta-awase* 歌合 registrado y documentado corresponde al que se celebró alrededor del año 885⁸⁰. Al principio, el *Uta-awase* tenía una función de entretenimiento, pero a medida que la tradición poética del *tanka* se afianzaba en la sociedad japonesa se convertiría en una competición muy popular y extendida.⁸¹

Como hemos venido repitiendo, el *tanka* ha sido, sobre todo, uno de los principales instrumentos de socialización en distintos niveles de la vida⁸² al tratarse, en ocasiones, de un pretexto para interrelacionarse los miembros de diferentes capas sociales. Con este propósito de socialización podemos encontrar un claro ejemplo del uso del *keigo*, lenguaje honorífico que obedece al código de respeto y humildad en una sociedad marcadamente jerarquizada, y que sigue todavía muy arraigado en la lengua y la sociedad japonesa de hoy; sin embargo, en el lenguaje del *tanka* cuya temática incluye poemas de alabanza o dedicatoria de amor para un destinatario de rango mayor no se utiliza a penas el *keigo* de trato honorífico, incluso en el periodo *Heian* solo lo hace en ocasiones muy excepcionales⁸³. Al fin y al cabo, se trata de conseguir a través de la poesía una comunicación fluida que rompe la barrera jerárquica, algo insólito en la vida real del periodo *Nara*. Otro aspecto a tener en cuenta es que, en ocasiones, la retórica en el *tanka* puede estarretocada por el poeta en busca de otros propósitos. Es decir, al utilizar los recursos literarios poéticos, aparentemente innecesarios, nos hace pensar que no bastaba compartir el contenido y significado del poema, se intentaba buscar también un efecto sensorial, sobre todo acústico y auditivo gracias a una variedad de onomatopeyas para hacer sentir lo mismo a los presentes que leían o escuchaban el poema.

Por otra parte el *tanka* ha evolucionado gradualmente no solo en su formato sino también en su contenido. Así lo demuestran los *tanka* compuestos a partir del siglo IX que excluyen expresiones y temas complejos, a diferencia de los primeros *tanka* que se caracterizan más

⁸⁰ Conocido con el nombre de 在民部卿家歌合 *Zaiminbu gōke utaawse* organizado por Ariwarano Yukihira (818-893). También se tienen documentados otros como 天徳内裏歌合 *Tentoku dairi utaawase* (960), auspiciado por el emperador Murakami (926-967).

⁸¹ No siempre tuvo una buena acogida, como ocurre durante el periodo contemporáneo que fue menospreciado debido a la tendencia al rechazo de los *tanka* clásicos por los literatos que vivían en ese periodo.

⁸² Watanabe Yasuaki, 和歌とは何か *Wakatowa nanika* (¿Qué es un waka?), Tokio, Iwanami, 2009, págs.5-6.

⁸³ Watanabe Y., *ob.cit.* págs.14 - 16.

por su expresión directa y menos rebuscada desde el punto de vista morfosintáctico. La alusión y las metáforas complejas como recurso estilístico se hacen más frecuentes con el tiempo, evitando así una mera descripción o transmisión directa de los sentimientos. Esta tendencia es más visible en los poemas de los últimos tomos de *Man'yōshū* que se asemejan ya a los *tanka* de la antología poética *Kokinshū*, y acentúan su técnica poética a un nivel más complejo gracias a los dobles sentidos o los juegos de palabras conseguidos por palabras homófonas que tanto abundan en la lengua japonesa.

1.2.1 Fuentes de inspiración

La observación minuciosa del hombre de la naturaleza ha sido y sigue siendo una práctica habitual y distendida en distintas culturas, tanto por razones de subsistencia como por creencias o razones artísticas⁸⁴. En estas últimas encontraron la fuente de inspiración para plasmar sus emociones en las artes plásticas y, por escrito, en la literatura. No era de extrañar que en los primeros poemas clásicos japoneses bebieran de la misma fuente de la naturaleza: el hecho de trasladar estos elementos externos al *tanka* no se hacía por una mera descripción del entorno o de la exaltación por su belleza, aunque aparentemente lo parezca, sino que el poeta busca, sobre todo, una complicidad en la naturaleza para sintonizar con sus emociones. La naturaleza, por tanto, cobra un protagonismo a nivel personal y subjetivo por estar unida al pensamiento del poeta, consiguiendo categorizar cada elemento del universo según sus emociones. Al trasladar a occidente esta codificación del lenguaje poético inspirado en el ecosistema genuinamente japonés, encontramos rasgos comunes, o al menos parecidos, cuando se trata de elementos de la naturaleza más corriente como puede ser el caso del río, la nieve, la niebla, etc; sin embargo, inevitablemente existen otros elementos que provocan diferencias irremediables debido a la identidad de las distintas culturas, sobre todo, por su significado semántico. Precisamente esta diferencia cultural se convertiría en una de las problemáticas para traducir el *tanka* al español al no poseer la misma connotación en ambas lenguas aunque se trate del mismo elemento de la naturaleza. Nos topamos aquí con el primer problema de *culturemas*⁸⁵ dentro del contexto del ecosistema del que se intentará exponer en el siguiente capítulo

⁸⁴ En la era clásica de Japón no existía una palabra exacta que aludiera “la naturaleza” en términos generales como lo indicaba la acepción china descrita en *kanji* correspondiente 自然. Los elementos de la naturaleza tenían sus propios significados y sentidos según el contexto y la necesidad. Inaoka K. *ob.cit.* págs. 18-19.

⁸⁵ Amparo Hurtado Albir, en su libro *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, 2001, Madrid, Cátedra, presenta esta terminología que fue propuesta por el lingüista alemán Hans-Josef Vermeer y fue recogido también por la traductora alemana Christiane Nord: “Los *culturemas* son elementos que sirven para referirse a los

1.2.1.1 Las cuatro estaciones: fauna y flora

Las cuatro estaciones han estado siempre estrechamente relacionadas con el estado anímico del ser humano marcando un contraste de emociones, incluso en el mundo de la poesía. La topografía del país, junto a su clima, determinan el carácter de los habitantes y lo mismo ocurre con los habitantes de las islas de Japón que se extiende del noreste y al suroeste y cuya estrecha relación con su ecosistema está presente en los textos literarios japoneses. Este estado casi simbiótico entre la naturaleza y el hombre, como hemos mencionado en el apartado anterior, tiene su origen en la creencia ancestral de Japón, el animismo⁸⁶ y cuyo dogma se basa en la veneración de las divinidades que habitan en la naturaleza y que favorecerá la consolidación del shinto *a posteriori*, como credo nacional junto al budismo que llegará del continente chino a mediados del siglo VI.

Por una parte, el apego a la naturaleza de los japoneses a su rica vegetación no se debe solo a una simple devoción, también se trata de una referencia a los valores de inestabilidad y fugacidad del presente y de la vida misma que habrían aprendido reiteradamente de la naturaleza. El hecho de tener que convivir con erupciones volcánicas, terremotos y tifones que amenazan la vida de los habitantes de las islas ayuda a comprender el concepto de vulnerabilidad de la vida que siempre ha existido en sus vidas cotidianas. La naturaleza no permanece eternamente y posee dos caras opuestas: generosa y traicionera. Esta apreciación estética sobre la naturaleza estará presente en los textos literarios y en la vida cotidiana de los japoneses convirtiéndose en el canon de belleza que marcará las pautas del estilo de vida, y en nuestro caso, de la estética poética. Por otra parte, las cuatro estaciones se presentan bien definidas en cada temporada del año gracias a la pluviometría, los grandes vientos monzónicos y las corrientes marinas procedentes del suroeste y del mar ártico⁸⁷ que condiciona la topografía de Japón. El resultado de todas estas conyunturas determina la tipología de la flora y la fauna que se convierte así en una referencia esclarecedora para comprender el concepto poético que no solo marca el paso del tiempo sino que se convierte en el componente metafórico de las emociones humanas.

La división de las cuatro estaciones del año no se debe entender como se percibe actualmente según el calendario solar y gregoriano; sino en los tiempos que se tejió esta

elementos culturales característicos de cada cultura presentes en un texto y que, por su especialidad, pueden provocar problemas de traducción.”, págs. 610-611.

⁸⁶ Véase en el apartado posterior 1.2.1.3. *Religión* para mayor una descripción concreta sobre el animismo japonés.

⁸⁷ Carlos Rubio, *Claves y textos de la Literatura Japonesa*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 28.

antología que se basaba en el calendario lunar adoptado de China a mediados del siglo VI⁸⁸. Obviamente la noción de las estaciones ya existía antes de que se afianzara el calendario lunar porque el gobierno había adoptado las legislaciones *Ritsuryō*, debido al ciclo del cultivo de arroz que regía la vida de los habitantes. Por tanto, la primavera para la sociedad nipona del periodo clásico, tal como se entiende en las culturas regidas por el calendario solar, correspondía a enero, febrero y marzo, de la misma manera que el otoño abarcaría julio, agosto y septiembre. La fusión de estos hechos la basada en la faena de cultivo y el calendario lunar llegado desde el continente vecino, es lo que contribuirá a establecer el concepto singular de las cuatro estaciones para la sociedad japonesa y las composiciones de sus *waka* se inspirarán en cada una de ellas llegando a formar un estatus conceptual lírico.

Por lo tanto, las cuatro estaciones, presentes en la vida de los habitantes de Japón, ayudarán a catalogar los grupos léxicos utilizados en el *tanka* y se convertirán en un código imprescindible para los propios poetas. Este fenómeno se refuerza sobre todo en el siglo VIII, en pleno apogeo del periodo Nara, entre los poetas de la corte que basándose en el ciclo de la vida integrada en la sociedad agrícola convierten las cuatro estaciones en la temática de sus poemas. En otras palabras, la percepción tradicional respecto al cambio de estaciones, principalmente heredada por el cultivo de tierra, se refinará en los palacios y residencias de la nobleza japonesa⁸⁹.

Los términos referentes al ecosistema tienen un absoluto protagonismo en los *tanka* y se agrupan bajo el nombre *kigo*, 季語 palabra alusiva a la estación, para enmarcar el tema del poema en cada estación⁹⁰. Su extraordinaria riqueza vegetal incluye plantas típicamente japonesas, como un amplio repertorio botánico del continente asiático⁹¹. Por otra parte, agrupar los elementos de la naturaleza para clasificarlos como temática de los poemas corresponde a una de las reglas poéticas heredada de la teoría poética china. Acorde a este criterio, se ha valorado más la estación otoñal seguida de la primavera, el invierno y el verano. El otoño, en contraste con la estación floral de la primavera, se ha reservado el privilegio de ofrecernos la belleza melancólica evocada por los atardeceres otoñales. Los sentimientos asociados con el otoño, que refuerzan el sentimiento de la soledad o la introspección personal, se encuentran incluso presentes en la antología de poemas chinos de *Kaifūsō*⁹². Esta misma aflicción, con todo su significado intacto, es claramente visible en los

⁸⁸ Según fuentes de *Nihonsyoki*, el año 14 (553 d.C.) del reinado del emperador Kinmei (509-571 d.C) llegaron junto a los maestros de la medicina y los oráculos, los expertos sobre el calendario desde el reino de Paekche (Kudara, en japonés).

⁸⁹ Tada, K. *ob.cit.*, págs. 86-87.

⁹⁰ Seiko Ota; Elena Gallego, *Kigo, La palabra de estación en el haiku japonés*, Madrid, Hiperión, 2013, págs. 14-23.

⁹¹ C. Rubio, *ob. cit.* pág.32.

⁹² Kawamoto, Kōji, *The poetics of Japanese Verse*, Tokio, University of Tokio Press, 2012, págs.14 -15.

tanka de *Man'yōshū* y se llegará hasta el siglo IX, incluso en la segunda antología poética *Kokinshū* afianzando esta idea en siglos posteriores. Junto a la estación del otoño tenemos otra estación preferida por los poetas: la primavera. Tanto la una como el otro son las dos estaciones que representan claramente los dos momentos más significativos de la labranza: la siembra y la cosecha. De hecho, en esta antología abundan más poemas dedicados a estas dos estaciones que al invierno o verano. En el caso de la clasificación de las cuatro estaciones en los poemas de *Man'yōshū* desde el punto de vista cuantitativo, los tomos VIII y X de la antología recogen los poemas dedicados a las dos estaciones más importantes del año, la primavera y el otoño siendo esta última la que abarca más número, 441 poemas frente a 172 poemas de primavera. Detrás les siguen 105 poemas de verano, y por último, 67 poemas de invierno⁹³.

Las combinaciones de elementos que representan cada estación se establece, a lo largo de los siglos de la recopilación de los poemas, como el ruiseñor con el ciruelo, la bruma con la primavera, el canto del cuco con la flor de iris en verano, y en otoño dedica poemas a las estrellas Altair y Vega por una leyenda de origen chino.

Sin adentrarnos todavía detenidamente a las metáforas más comunes para asociar las cuatro estaciones con el ecosistema, a rasgos generales se puede establecer una relación entre la flor con la primavera, el pájaro cuco con el verano, las hojas de arce con el otoño y la nieve con el invierno⁹⁴. El repertorio de este campo semántico con un fin poético se diversificará inevitablemente con el paso del tiempo⁹⁵, pero existen tres principales elementos como la nieve, la flor y la luna que seguirán teniendo un peso relevante para el *tanka*. La nieve, por ejemplo, poseía un significado simbólico que aludía el buen presagio, la abundancia y la buena fortuna que está por llegar, un concepto que ha estado ligado con la sociedad arcaica del Japón que dependía del sustento del campo gracias a la nieve o las lluvias que condicionaban el cultivo y la cosecha de cada año. Existía la creencia de que el mero hecho de pronunciar la palabra nieve, *yuki*, ejercía un efecto mágico que podía proporcionar una abundante siega en ese año, desde que el cultivo del arroz se convirtiera en el principal alimento de la economía agraria⁹⁶. En cuanto a la flor, *hana*, que en este caso se refiere a la flor blanca o roja del ciruelo en japonés, *ume no hana*, ocurría lo mismo: simbolizaba la llegada de la primavera por florecer cuando el frío del invierno comenzaba a remitir; incluso

⁹³ Sakurai Mitsuru, *Man'yōshū o shiru jiten*, Tokio, Tokiodō, 2008., pág. 173-177.

⁹⁴ Miyasaka Shinzo, 季語の誕生 *Kigo no tanjyō*, Tokio, (El nacimiento de las palabras de las cuatro estaciones), Tokio, Iwanami, 2009, págs. 28-36.

⁹⁵ Por ejemplo, citar el *sakura*, la flor del cerezo en los versos como símbolo de primavera es más frecuente en los *tanka* compuestos en los siglos IX o X con el propósito de afianzar el canon de belleza nacional y alejarse del modelo poético chino. Yamanaka K., *ob. cit.* pág.73.

⁹⁶ Yamamoto Kenji, 言葉の歳時記 *Kotobano saijiki* (Catálogo de palabras específicas sobre las estaciones), Tokio, Bunshun bunko, 1983, págs. 51-53.

dependiendo de su modo y momento del florecimiento podían pronosticar el resultado de la cosecha correspondiente a ese año. Fue, sin duda, la flor preferida de los poetas de *Man'yōshū*⁹⁷. Otra flor representativa y tal vez la más conocida en occidente es la flor del cerezo, *sakura* que simboliza, a la vez, la primavera exuberante y la belleza efímera. Comparada con la flor del ciruelo, la flor de *sakura* tiene menos presencia en la antología pero aun así encontramos algunos *tanka* que presentan este símbolo tradicional de la primavera asociado con el inicio del ciclo de la vida y que fortalece la vitalidad de los humanos⁹⁸. El *sakura* ha sido desde esos tiempos una fascinación, una fuente de inspiración tal como se demuestra en los 41 *tanka* de *Man'yōshū*. Por el contrario, el *ume*, la flor del ciruelo, era la flor de moda importada de China. La clase alta mandaba plantar los ciruelos en los jardines de sus residencias y aposentos para emular la estética china que era sinónimo de buen gusto. En *Man'yōshū* el número de poemas dedicados al *ume* son 120 frente a 41 poemas al *sakura* por la gran influencia china que seguía llegando desde el continente vecino.

Por otra parte, debemos destacar que tanto la nieve como la flor del ciruelo se han complementado como elementos lingüísticos convirtiéndose en una metáfora la una de la otra. Ambos son frutos de la naturaleza, y casi del mismo color – blancos son los copos de nieve y los pétalos de la flor del ciruelo – que simbolizan la pureza, el buen augurio; la primera cae del cielo y la otra, del ciruelo. No es de extrañar encontrar algún *tanka* en el que se comparen los pétalos de la flor volátil mecidos por el aire con la nieve silenciosa que cae del cielo. El origen de esta doble metáfora de equiparar la nieve con las flores, o viceversa, lo encontramos en los poemas chinos cuya antología poética procedente de China podrían haberla leído los poetas japoneses del periodo clásico. La influencia de esta comparación queda patente también en los poemas chinos compuestos por poetas japoneses y recogidos también en la antología poética *Kaifūsō* (751 d. C.)⁹⁹.

Retomando la obra de *Man'yōshū* la catalogación del léxico poético referente a las cuatro estaciones se encuentra en el tomo X de la misma antología¹⁰⁰. En él se escogen cuidadosamente los símbolos camuflados detrás de los componentes de la naturaleza que se refieren a cada estación y que están clasificados por categorías. No obstante, y como

⁹⁷ Dentro de esta antología encontramos 119 poemas dedicados a esta flor. Nakanichi Susumu (Edi), 楽しくわかる万葉集 *Tanoshiku wakarū manyōshū* (Comprender *Man'yōshū* de modo ameno), Tokio, Natsume sya, 2011, pág.91.

⁹⁸ En el mismo pasaje del *Kojiki*, *La era de los emperadores, El emperador Suijin*, encontramos un pasaje que refleja esta creencia cuando el príncipe Ohomutsuwake, hijo del emperador Suijin que no paraba de llorar desde que había nacido, dejará de hacerlo cuando su padre le prepara una barca para que pueda contemplar el bello entorno de los montes y flores.

⁹⁹ Miyasaka S. *ob.cit.*, págs. 41-44. Miyasaka sostiene además que los *tanka* de *Man'yōshū* que recurren a la misma metáfora se deben a dos influencias: la poesía china y las canciones de celebración, 言寿歌 *kotohogi uta*, para dar la bienvenida a una primavera fecunda.

¹⁰⁰ Véase que el índice del tomo X de la antología se subdivide cada estación por los poemas de *Sōmon* (poema de amor) y *Zōka* (poema misceláneo).

curiosidad, tenemos excepciones como es el caso de *warabi* que al tratarse una planta comestible desde tiempos antiguos se ha considerado símbolo de la primavera, pero en realidad se desconoce exactamente su origen. Esto demuestra que en algunas ocasiones el *kigo* no se correspondía con la realidad que se intenta evocar con el *tanka*. La causa de este malentendido lo podremos encontrar en un *tanka* de *Man'yōshū*¹⁰¹ que se ha considerado como *kigo* de invierno o del Año Nuevo. Esto ocurría por la sencilla razón de que en ocasiones no se buscaba una referencia botánica ni temporal, sino el resultado de algún elemento lingüístico con el que se conseguía hacer un juego de palabras como el *kake kotoba* con la palabra alusiva o temática *kigo*.

La flora y la fauna que aparece en los *tanka* de *Man'yōshū* llegan a alcanzar unas 160 variedades; a eso debemos añadir que uno de cada tres *tanka* hace referencia a algún otro componente de la naturaleza. A pesar de esta variedad botánica su uso se limita a un grupo de plantas que se repiten sucesivamente como único patrón. A continuación resumimos los principales *kigo* agrupados por cada estación¹⁰². El estudio de las transferencias de culturemas de léxico sobre el ecosistema supone un desafío traductológico que depende de la variada percepción de la valoración general y personal en cada cultura:

FLORA:

Primavera: <i>ume</i> / flor del ciruelo, <i>momo</i> / flor del melocotonero, <i>sakura</i> / flor del cerezo, <i>fuji</i> / la glicina, <i>yamatubaki</i> / camelias silvestres
Verano: <i>botan</i> / peonía, <i>kakitsubata</i> / lirio morado, <i>yamayuri</i> / lirio de montaña
Otoño: <i>ogi</i> / caña, <i>ashi</i> / junco, <i>susuki</i> / cañavera
Invierno: <i>matsu</i> / pino, <i>ume</i> / flor del ciruelo, en ocasiones se la sitúa como flor de primavera

FAUNA:

Primavera: <i>uguisu</i> / ruiseñor, <i>Hilari</i> / alondra, <i>kiji</i> / faisán, <i>tsubame</i> / golondrina
Verano: <i>sagi</i> / garza, <i>u</i> / cortejo, <i>hototogisu</i> / cuco, <i>hotaru</i> / luciérnaga, <i>mushi</i> o <i>kirigirisu</i> / el grillo
Otoño: <i>kagerō</i> / efímera, <i>shika</i> / ciervo, <i>gan</i> / oca silvestre

¹⁰¹ Miyasaka S., *ob.cit.*, págs.178 -180.

¹⁰² Se ha intentado clasificar en grupo basándose en las siguientes bibliografías: Higashi Shigemi, 万葉集の春夏秋冬 *Man'yōshū no shunkashūitō* (Las cuatro estaciones de Manyōshū), Tokio, Kasama syōin, 2013 y 万葉集 (新潮古典文学アルバム 2) *Manyōshū* (Colección: Shincho koten bungaku arubamu 2), Tokio, Shinchooya, 2007.

Invierno: *tsuru* / grulla, *kamo* / ganso, *yamadori* / faisán de la montaña

OTROS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA:

Primavera: *Kasubi* / bruma

Verano: *ame* / lluvia

Otoño: *momiji* / hojas de arce, *tsuki* / luna, *kiri* / niebla

Invierno: *yuki* / nieve, *shimo* / escarcha, *kaze* / viento

Por otra parte la terminología de origen chino *Kachōfūgetsu* 花鳥風月 resume con sabiduría el amor por la belleza que esconde la propia naturaleza; su esencia poética se traduce también, en ese sentido, en ensalzar la naturaleza de cada estación del año a través sus versos¹⁰³. Esta terminología se compone de cuatro palabras: 花 *Ka*, que significa flor, 鳥 *chō*, pájaro, 風 *fū*, viento, y 月 *getsu*, luna (todas ellas con la lectura *kun*, sistema de lectura china). Este concepto de la estética del que *Man'yōshū* hace uso magistralmente ha asentado, desde entonces, las bases de la estética lírica clásica japonesa. La variedad en su campo semántico no abunda, pero se suele combinar los elementos de la flora con la fauna u otros componentes de la naturaleza como la luna, la brisa, la tempestad o la lluvia¹⁰⁴ para recalcar o intensificar la percepción de la palabra elegida. Insistimos en que la estética y el canon de belleza japonesa tiene una estrecha relación con la propia naturaleza y traspasa la literatura o las artes plásticas hasta incluso manifestarse en la vida cotidiana. Sin embargo, para la selección de la flora y fauna volvemos a encontrar de nuevo una clara influencia del continente vecino, concretamente de la poesía china, como es el caso de la flor del ciruelo mencionado anteriormente, o la flor del melocotonero. Sobre todo a esta última se le han atribuido poderes mágicos capaces de ahuyentar los malos espíritus. Esta creencia la encontramos ya incluso en uno de los pasajes de la obra *Kojiki* cuando el dios Izanagi desciende al País de las Tinieblas en busca de su difunta esposa, la diosa Izanami¹⁰⁵ para volver a llevarla al mundo de los vivos. Por último cabe destacar que a pesar de las variedades que presentan la flora y fauna de cada estación, una de las características de esta antología

¹⁰³ Hisamatu Kunio, 万葉集の入門 *Man'yōshū no nyūmon*(Introducción al *Man'yōshū*),Tokio, Kōdansya, 1965, págs. 176 -178.

¹⁰⁴ Hisamatsu K., *ob. cit.* pág. 185.

¹⁰⁵ En el capítulo 6, de la Primera Parte: *La era de los dioses* del *Kojiki*, tenemos el pasaje en el que el dios Izanagi, en su huida del País de las Tinieblas, lanza tres melocotones a las *furias*, los seres tenebrosos que le perseguían. Los melocotones surten su efecto mágico haciéndoles retroceder y así Izanagi consigue salvarse y regresar al país de los vivos.

poética es que contiene más poemas sobre la llegada de la primavera que aquellos poemas que se apenan por el paso del tiempo o de la estación, como ocurre en un otoño melancólico o se lamentan contemplando las flores del cerezo que se marchitan, una temática que se convierte en muy asidua ya en el periodo *Heian*¹⁰⁶.

No se puede tampoco descartar en toda esta antología el papel que desempeña la lista de fauna más característica de cada estación del año. Cada animal representa, por así decirlo, un estado emocional que no siempre corresponde con la imagen clásica de primavera u otoño. Entre los animales que se les relaciona con la soledad, añoranza y melancolía en el contexto de los poemas de amor, se encuentra el ciervo coincidiendo con la temporada del apareamiento entre octubre y enero. La gran mayoría de los *tanka* de amor recurren a ello para remarcar la ausencia de su amado con el bramido del ciervo que busca también pareja. Las ocas silvestres, por otra parte, se sitúan en otro contexto de poemas de viaje o melancolía otoñal por ser aves migratorias. Generalmente en el contexto escenográfico de sus *tanka* el poeta es testigo de las ocas volando en el cielo otoñal. Otra ave, también muy citada en primavera, es el ruiseñor que, precisamente por ser considerado un ave alegre y cantarina se cita para contrastar el estado desanimado del poeta; se le puede considerar símbolo de la llegada de la primavera, enfatizando precisamente ese júbilo que quiere compartir el poeta. La empatía que se puede conseguir a través de la fauna para enfatizar el estado emocional, como los mencionados arriba, es un recurso de clara influencia de la poesía china, y se ha empleado asiduamente en los *waka* posteriores.

1.2.1.2 Indumentaria y objetos personales

El papel de la indumentaria en el *waka* ha tenido, lingüísticamente hablando, una función decorativa y a la vez estética. La variedad léxica referente a las prendas del periodo clásico ha contribuido a formar un listado de léxico poético que incluye diferentes tipos de tejidos, gamas de colores que vestía la clase alta en la corte del periodo de *Nara*. La indumentaria femenina en estos tiempos, fuertemente influenciada por la vestimenta del imperio Tang de China, se caracterizaba principalmente por *hō*, 袍 una camisola con mangas largas y anchas muchas veces acompañada de *hire*, 領巾, un largo fular que se colgaba sobre los hombros, con una falda larga y amplia conocido con el nombre de *mo*, 裳. Algunas de estas prendas habían llegado a ser motivos de inspiración en los *tanka* que podemos encontrar ya en

¹⁰⁶ Tada Kazuomi (edi.) *ob. cit.*, página 101. Antes de que se estableciera la división del calendario lunar de las cuatro estaciones, en Japón se orientaba con el ciclo de la naturaleza más conectada con el ciclo de la vida.

Man'yōshū. En cuanto a la ropa masculino más frecuente entre los miembros de la corte era similar a la de las mujeres por su camisa de mangas anchas *hō* y llevaban pantalones anchos *hōgo* 衣ご. Posteriormente en el periodo *Heian*, cuando la vestimenta de los nobles comienza a variar sensiblemente, e incluso se convierte más “genuinamente” en japonesa, algunas prendas o partes de ella toman una fuerte relevancia hasta el punto de convertirse en una referencia léxica poética que perdurará en los siguientes siglos. Tal es el caso de las mangas del kimono¹⁰⁷ *sode*, 袖 de hombres y mujeres, que solían ser largas y por su cualidad o color revelaban el rango social de su dueño, y se convierten en una referencia literaria para exaltar tanto la dicha como el quebranto de sus emociones. Tal es el caso de “mojar las mangas”, *sodewo nurasu*, 袖を濡らす que significaba literalmente “llorar”, símbolo de aflicción en un gesto tan repetido en la poesía antigua. A partir de ahí tenemos una serie de pautas poéticas que se repiten en numerosas ocasiones siempre haciendo referencia a la manga como: “*sode no tsuki*”, 袖の月 luna de la manga, que se refleja por la manga empapada de lágrimas; “*sode no tsuyu*” 袖の露 del mismo modo que anterior, llega a decir, rocío de la manga, o “*sode no taki*”, 袖の滝 cascada de la manga, que imaginamos como una cascada de lágrimas del autor¹⁰⁸. Por otra parte, la manga que se asomaba sutilmente por debajo de los visillos bajados en los aposentos de la mujeres así como por debajo de la cortina de los carruajes que portaban a las damas de la corte, se convertía en un juego de seducción y una exhibición delicada al mostrar al ojo público su buen gusto por el tipo de indumentaria que llevaba. Si en los *tanka* de *Kokinshū* se encuentra la asociación mediante una prenda de la indumentaria que conecta la idea de manga y lágrimas con tristeza-ausencia o partida del amado¹⁰⁹, en el periodo de *Man'yōshū* las mismas mangas poseían igual o a veces un diferente significado que no siempre se asocia a la melancolía. Tenemos *tanka* donde las mangas aparecen no como símbolo del estado emocional sino más como parte de una escenificación de un momento concreto de la vida, como las mangas que ondulan al agitar el brazo para saludar de lejos al amado, así como mecidas por una simple brisa de primavera.

(1)

あかねさす

紫野行き

標野行き

野守はみずや

¹⁰⁷ *Jyūni hitoe*, 十二単 trajes que consistían en doce capas con largas mangas para las damas de la corte, y para hombres de la corte, el *kariginu* 狩衣 un traje con pantalones amplios que se ataba en los tobillos.

¹⁰⁸ Daniel Sastre de la Vega, *Los biombos de tagasode. Claves literarias e históricas para su interpretación*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Vol.23, Madrid, UAM, 2011, págs., 114-116.

¹⁰⁹ Yamanaka K., *ob.cit.*, pág. 263.

君が袖振る

Akanesasu

murasakinoiki

shimenoiki

nomoriha mizuya

Kimiga sodefuru

(Nukata no Ōkimi, I 20)

Cruzas lo acotado, cruzas rubios campos

de eritrorrizas,

y va a verte el guarda ondearme el brazo ¹¹⁰

(Trad. de A. C.)

En cuanto a la indumentaria de viaje, ya sea por motivo de peregrinación o por los viajes destinados a los baños termales acompañando al séquito imperial, consistía en un atuendo más sencillo que buscaba la comodidad y funcionalidad tanto para hombres y mujeres. Era absolutamente normal que con frecuencia pernoctaran a la intemperie en sus viajes, improvisando el lecho (a veces hasta una sencilla choza) con hojas o ramas de arbustos que encontraban en el camino. Un ejemplo claro de esta costumbre es la palabra almohada en japonés, 枕 *makura*, que cobra un significado peculiar al añadir la palabra *kusa*, 草、hierba, para convertirse en una palabra híbrida *kusamakura*, 草枕 almohada de hierba, un epíteto muy utilizado en el *tanka* que simboliza el viaje. En cuanto a la exaltación de objetos del entorno de la vida personal apenas existe el uso de adornos u objetos cotidianos como recurso lingüístico que daría lugar a una metáfora o un símil. Sí que se encuentran, sobre todo, en los *tankas* tanto en nuestra antología como en *Kokinshū* algunos objetos representativos como el *kushi*, 櫛 peine, que hace referencia al sentimiento de nostalgia o abandono intensificando así el vacío que siente el poeta, por ser un objeto que remarca la ausencia del amado.

(2)

朝寝髪

われは梳らじ

愛しき

君が手枕

¹¹⁰ Compuesto por la princesa Nukata y dedicado a su amante, el príncipe Ōama, a quien le pide discreción cuando participan en la excursión campestre en busca de hierbas medicinales.

触れてしものを

Asanegami

Warewa kezuraji

utsukushiki

kimiga temakura

fureteshimonowo

(Anónimo, XI 2578)

Mi cabello al amanecer,
no pienso pasarle un peine.
Un recuerdo bello
en ese hermoso tacto
de su brazo como almohada.
(Trad. R.T.)

Sin embargo, el *kushi* en tiempos de *Man'yōshū* poseía también otro significado más espiritual y enigmático por considerarse un objeto donde podía anidar el alma del espíritu¹¹¹. Desde el punto de vista etimológico, la palabra *kushi* puede significar púa que atrae el alma de los dioses así como referencia a un objeto que conectaba con el mundo de los dioses¹¹².

Por otra parte, pocos ejemplos tenemos en el *tanka* de nuestra antología que agrupen un glosario sobre las palabras que se refieren a joyas o al ajuar. Sin embargo, encontramos en varias ocasiones la palabra *tama*, 玉 que podría referirse dentro de la misma temática a las cuentas de un rosario, perlas o gemas. Esta palabra se consideraba una alusión a las gotas del rocío, o a lágrimas, y desde el punto de vista metafórico hace referencia a la belleza, sin que presente una conexión como objeto de adorno personal. La evolución semántica de esta palabra no ha variado apenas hasta hoy, dejándonos claramente que la palabra *tama* es símbolo, por antonomasia, de la belleza y cuya acepción sigue viva incluso en el japonés actual¹¹³. El origen de considerar una perla o gema como símbolo de belleza se desconoce aunque al parecer había una creencia ancestral de considerar que poseían poderes mágicos al destinarlas como ofrendas para los dioses y se podría comprender el origen de su uso en la

¹¹¹ Nakanishi S. *ob. cit.*, pág. 181.

¹¹² En el capítulo 13 “La serpiente de ocho cabezas” de la Primera Parte “La era de los dioses” de *Kojiki* encontramos la historia del dios Susanō que transforma a la princesa Kushinada-hime en un peine y lo oculta en su cabello.

¹¹³ La expresión *tamano yōna ko*, 玉のよう な子 llega a significar “un niño hermoso como una joya”, *tamani kizu*, 玉に傷 “un arañazo en la perla” o lo que se llega a expresar como “echar a perder algo que podía ser bello o bueno”.

poesía. Por otra parte, simbolizaban también el “alma” o el “ánima” y así consta en los versos encabezados por 玉の緒 *tama no o*; su significado varía entre las cuentas de perlas atadas por un hilo, o a veces como sinónimo de “vida” cuya palabra puede estar vinculada al *tama(shii)* 魂, que significa “alma”. Se trata de un mismo fonema pero de distinto *kanji*. Prueba de ello lo encontramos en la ceremonia palaciega que para festejar la cosecha del arroz y la producción de la seda de cada año existía la costumbre de adornar el palacio como ofrenda a los dioses con *karasuki* 辛鋤 (una azada) y *tamabahaki* 玉箒 (una sencilla escoba adornada de *tama*). Según la creencia ancestral el sonido del tintineo de estas *tama* de *tamabahaki* golpeándose entre ellas simbolizaba que las almas y ánimas se agitaban, y aquellos que lo presenciaron conseguían que sus almas o vidas cobraran fuerza y vigor¹¹⁴. En este sentido, si consideramos que posee dos acepciones en la misma palabra pero con distintos *kanji* (una más bien como elemento producido por la naturaleza y la otra como elemento intrínseco de la naturaleza humana) es comprensible que la presencia del ciclo de la vida esté presente en la palabra *tama* basada en la creencia de que el alma o espíritu debilitado solo podía recobrar fuerzas al infundir los poderes misteriosos que poseían las espigas de arroz. Al fin y al cabo, las espigas son símbolo de la tierra y representan el ciclo de la vida¹¹⁵.

La exaltación de la naturaleza se combina también con algunos colores considerados bellos en la cultura-estética del Japón clásico. Algunos de ellos tenían una estrecha relación con la religión como es el caso del color blanco, símbolo de la pureza, o el rojo que se consideraba un color mágico para ahuyentar los malos espíritus. El color púrpura se convertiría posteriormente en el símbolo de belleza y señala a una persona perteneciente a un rango social alto reservándose este privilegio para los miembros de familia imperial o la clase aristocrática¹¹⁶. Siguiendo la misma línea el color *kurenai* 紅 que equivale a una gama de color rojo intenso y oscuro que, a diferencia del morado que se conseguía de las raíces de las plantas, era un color importado de China y tuvo también su protagonismo tanto en la vestimenta como en el neceser cosmético como el colorete del maquillaje¹¹⁷. De acuerdo al código de ley *Yōrō ritsuryō* 養老律令 emitido en 757 donde se incluía las cláusulas de derecho penal o la distribución de obligaciones según el censo se incluye también la ley *Ebukuryō*, 衣服令 (ley de indumentaria) donde se indica la distribución de colores según la

¹¹⁴ Takano M., *ob.cit.* pág. 57.

¹¹⁵ Takano M., *ob. cit.* págs. 60-61.

¹¹⁶ Yoshioka Sachio, 日本の色辞典 *Nihonno irojiten (Diccionario de colores de Japón)* Tokio, Shikōsya, 2006, págs. 84-115. En su capítulo sobre la gama y tonos del color morado, presenta con detalle también el modo de su extracción.

¹¹⁷ Nakanishi Susumu, 万葉時代の日本人 *Manyō jidaino nihonjin (El japonés en tiempos de Manyō)*, Tokio, Ushio, 1998, págs. 132-134.

categoría funcional¹¹⁸. Según esta ley, se distribuyen en ocho colores para cada rango nobiliario y realeza reservándose el morado o el color *kurenai*, 紅 para la indumentaria *hō*. La distinción de la clase social se podía discernir dependiendo del color de su indumentaria incluso entre las mismas tonalidades del mismo color. Así la distinción más alta empezaría con el color morado oscuro, *fukamurasaki*, 深紫 seguido del *asamurasaki* 浅紫 morado pálido. A continuación el color 深緋 *kokihi*, equivalente al rojo escarlata y 浅緋 *asakihi* de tono más claro; el 深緑 *fukamidori* verde oscuro y 浅緑 *asamidori* verde claro y, por último, para los rangos inferiores el azul agrisado 深縹 *kokihanada* y azul cerúleo, 浅縹 *asahanada*. Además cuanto más alto era el rango social tenían más libertad hasta incluso para llevar otro color perteneciente a un rango inferior.

Entre las gamas de color hay un tono en concreto que difiere por su carga cultural. Es el caso del azul, 青 *ao* en japonés, que no tiene, precisamente, la misma connotación del azul como se podría entender en occidente sino más bien tiene un matiz similar al color verde acorde a la cultura española. Por esa razón si imaginamos el “verde” frondoso del bosque con sus hojas, en japonés se emplearía el color “azul” tal como bien lo describe uno de los poemas que elogia el país de Japón en la obra *Kojiki*¹¹⁹.

(3)

大和は
国のまほろば
たたなずく青垣
山隠れる
大和しうるわし

Yamatowa
kuninomahoroba
tatanazuku aogaki
yamagomoreru
yamatoshi
uruwashi

¡Ah, mi Yamato!
Tus montes en cadena,
cual verdes vallas

¹¹⁸ Ed. Nakanishi S, *Tanoshiku wakaru Man'yōshū*, ob.cit, pág. 151.

¹¹⁹ En el capítulo 33 de la Segunda Parte: “La era de los héroes” de *Kojiki* encontramos este poema del príncipe Yamato takeru.

te guardan como a un nido.

¡Yamato hermoso!

(Trad. R.T.)

Además otra noción le acompaña para describir lo “inmaduro”, “precoz” asociándolo con este mismo color que persiste todavía en la lengua japonesa actual¹²⁰.

1.2.1.3 Religión

Mucho antes de que llegara a Japón el budismo desde la península de Corea a mediados del siglo VI d. C.¹²¹, el animismo había sido el centro del credo del país y fue la piedra angular para comprender la veneración por la naturaleza omnipresente en la vida de los hombre. Por su topografía y clima, este archipiélago está expuesto a las catástrofes naturales, principalmente a terremotos, erupciones volcánicas o tifones que amenazaban la vida de sus habitantes, y no era de extrañar que en busca de una convivencia equilibrada con la naturaleza se intentara apaciguar la ira de los dioses y espíritus de la naturaleza con fiestas sacras y ritos acompañados de cantos y bailes. Según Okano H., las fiestas dedicadas a los principales espíritus (con la creencia de que visitaban el poblado desde allende el mar), les dedicaban cantos y bailes para agasajarlos a cambio de una promesa de protección. Precisamente esos cantos fueron recogidos posteriormente en la corte imperial cuando se celebraba el ritual de la pedida de mano del emperador¹²². Esta religión autóctona en la que se podía abrazar el culto al sol o venerar las montañas sagradas carecía de una doctrina estructurada y sistematizada. En este sentido podemos definir el sintoísmo como un credo que se ha nutrido de distintas religiones autóctonas mencionadas anteriormente y que se ha reforzado también con la costumbre de venerar a los antepasados y a los dioses tutelares que tenía cada clan¹²³. Hablamos de tiempos anteriores a la consolidación del gobierno Yamato cuya primera

¹²⁰ Podemos escuchar en el japonés de hoy la expresión de 青二才 *Ao nisai*, “jovenzuelo”, o 青くさい *Aokusai*, “carácter inmaduro”.

¹²¹ El confucionismo, la doctrina filosófica que llegó casi al mismo tiempo que el budismo, quedará relegada por la supremacía del budismo. Sin embargo, sus preceptos morales permanecerán arraigados tan fuertes que incluso queda patente en la primera constitución elaborada por el príncipe Syōtoku-taishi. Fuente: 日本の三大宗教 *Nihonno sandai shūkyō (Shinto, Jyukyō, Bukkyō) Rekishino nazo o saguru kai (Las tres principales religiones de Japón)*, Tokio, Kawade syōbō, 2005, págs. 44-45.

¹²² Okano Hirohiko fue uno de los principales discípulos de Orikuchi Shinobu y que continuó sosteniendo la teoría de *marebito*, que Orikuchi había defendido durante toda su carrera académica. 和歌の本質と表現 *Waka no honshitsu to hyōgen (Esencia y expresión del waka)*, Colección Wakabunngaku kōza I, Tokio, Benseisya, 1993, pág. 165.

¹²³ 氏神信仰 *Ujigami shinkō*, literalmente “devoción a la deidad del clan” extendida por regiones donde cada clan tenía su territorio establecido de un poblado. *Uji* era el nombre del clan.

empresa fue aglutinar a los principales clanes de Japón y consolidar un gobierno central y exclusivo.

La fecha exacta de la introducción del budismo en Japón ha sido un tema de discusión hasta hoy; según las crónicas *Nihonshoki*, el budismo habría llegado a Japón gracias a las ofrendas (una estatua de Buda y un sutra de preceptos budistas) enviadas por el rey Seong de Baekche del continente de Corea en el año 552 d. C.; otra hipótesis basada en la primera biografía del príncipe Shōtoku (574 – 662) es que podría haber sido en 538¹²⁴. La última teoría que está cobrando más fuerza sostiene que, después de que se haya confirmado el año de coronamiento del rey Seong en 523, la fecha del envío de la ofrenda pudo haber sido en 548¹²⁵.

Se ha constatado que la expansión del budismo fue rápida¹²⁶, pero no pudo evitar el fuerte recelo que suscitó al comienzo por parte de cierto sector de la nobleza y su rechazo orquestado por Monoben Okoshi y Nakatomo Kamako al considerarlo una amenaza a su religión ancestral, el sintoísmo. Como contrapartida a este rechazo, el noble y jefe del clan Soga, Sogano iname, mostró claramente su apoyo a la nueva doctrina. El enfrentamiento continuó hasta la siguiente generación de sus respectivos descendientes, otorgando por fin la victoria al budismo y a partir de entonces fue propagándose gracias al beneplácito de la emperatriz Suiko (554-628). La nueva religión, convertida en la religión del Estado y auspiciado principalmente por la casa imperial y la nobleza, se extenderá paulatinamente por el pueblo llano hasta coexistir junto al sintoísmo.

En el terreno de las letras, la convivencia peculiar del budismo con el sintoísmo y que se desembocará en un sincretismo religioso, *Shinbutsu shūgō* (神仏習合) en el periodo Nara determinará también los gustos literarios de los coetáneos, y así se manifiesta en el caso del concepto budista de la vida y de la muerte, la fugacidad de la vida y la impermanencia de las cosas, nociones tan repetidas y plasmadas en la poesía clásica japonesa buscando su semejanza en la naturaleza; además podemos afirmar que el gusto por el simbolismo, la ambigüedad entre el sujeto y el objeto, y sobre todo, la percepción del mundo como receptor de la incertidumbre están presentes en el *tanka*. Esta actitud contemplativa del budismo, sin duda, ha contribuido a la estética poética del *tanka*¹²⁷. Además, debemos recalcar siempre la tradición por los cantos y poemas dedicados a los dioses y espíritus de la naturaleza, a los *kami* tan arraigados en el sintoísmo, que posee un papel imprescindible en los *tanka*. Aun así

¹²⁴ *Jyōguu syōtoku hō ō teisetsu*, 上宮聖徳法王帝説 parte de ella escrita a comienzo del siglo VIII y completada a principios del siglo X, se desconoce la autoría pero se trata de un documento de valor importante al recoger las diferentes etapas de transmisión e integración del budismo en Japón.

¹²⁵ *Nihonno sandai syūkyō*, págs. 58-59.

¹²⁶ G.B. Sansom, *A history of Japan Tokio*, Tuttle, 1974 Vol. I, pág 63

¹²⁷ F. Rodríguez-Izquierdo, *ob.cit.* pág. 40.

su dogma sufrirá, inevitablemente, algunas transformaciones cuando entre en contacto con otras religiones o filosofías que llegarán desde el continente vecino.

Lo llamativo es que a pesar de que el budismo se consolida como la religión del Estado poco se refleja su influencia entre los poemas de *Man'yōshū*. Cabe destacar que aparece un grupo de léxico relacionado con el mundo del budismo como el *gaki* 餓鬼, *syaka* 釈迦 pero tampoco acapara una gran parte. Aquellos *tanka* que puedan hacer referencia a la filosofía budista introducen en sus poemas el concepto de *mujiyōkan* 無常觀, uno de los pilares del budismo, que consiste en la aceptación de que nada es eterno, todo es caduco y efímero, la misma noción reforzada también por el ecosistema del país. Los poetas que bebieron de esta filosofía, y así lo plasman en sus poemas, fueron autores eruditos que entraron en contacto con el budismo por pertenecer a la nobleza como es el caso de Yamano ueno Okura, Ootomo no Tabito así como su hijo Ōtomo no Yakamochi¹²⁸. Al mismo tiempo, no se deben apartar otras corrientes filosóficas que tanto influyeron en la conducta civil y en la cultura del Japón clásico: por ejemplo tenemos el confucianismo que se había asentado en Japón a mediados del siglo VI¹²⁹. Fue una coyuntura excepcional para el Estado poder afianzar la figura del emperador y su supremacía debido a que el confucianismo abogaba por el desarrollo armonioso del mundo gracias a la supremacía absoluta del emperador y el lazo paternofamiliar basado en la obediencia y la empatía a aquellos que sufrían por su condición social. El poeta Yamanoue no Okura se consideraría en este sentido el que representa mejor esta corriente y así lo plasma en sus poemas. Paralelamente el taoísmo también había llegado casi en la misma época que el confucianismo¹³⁰ y el poeta que más introdujo esta corriente en sus composiciones poéticas fue Ōtomo no Tabito.

Este armonioso sincretismo de las doctrinas filosóficas y religiosas foráneas con la autóctona no significa que haya sido la única fuente de la que se ha nutrido la idiosincrasia de la cultura popular de Japón. A diferencia de la cultura antigua occidental, donde la religión cristiana tenía una omnipresencia en todos los rincones de la vida y las artes estaban a su servicio, la literatura japonesa arcaica no va de la mano con un único sistema filosófico-religioso y combina, al mismo tiempo, varios preceptos de la fe, incluso en diferentes escenas políticas¹³¹.

¹²⁸ Sakurai M. *ob.cit.* pág. 128-129.

¹²⁹ Existe la teoría de que durante el reinado del emperador Oojin el soberano de Kudara envió el libro de los *Preceptos de Confucio* pero hasta ahora no se ha demostrado si esta información es verdadera o no.

¹³⁰ En los textos de *Nihonsyoki* se recoge la fecha 602, durante el reinado del emperador Suiko cuando llegó de Kudara el monje Kanroku y obsequió con tratados de geografía, astronomía y alquimia.

¹³¹ Hay que hacer hincapié precisamente en que uno de los recursos poéticos emblemáticos y cargado de secretismo por su carácter enigmático, el *makura kotoba* relacionado con los topónimos, tiene precisamente esta carga mística debido a la tradición de *kotodama*. Takagi, K. *ob.cit.*, pág. 42-46.

1.2.1.4 Fiestas y creencias populares

El cambio de estaciones en Japón es visible, palpable y fácil de percibir en los pequeños cambios que ocurren en su entorno; de ahí que abunden los rituales y fiestas que anuncian el final de una estación y festejan la llegada de la siguiente. Esta sensibilidad de no dejar escapar ningún detalle que signifique la transformación de su entorno natural, ha desembocado en múltiples festejos que se celebraban incluso dentro de la misma estación. Por tanto, era inevitable que en su transformación cíclica se asociara la presencia de las divinidades que habitaban en cada elemento de la naturaleza. Esta veneración por la naturaleza está muy arraigada desde tiempos arcaicos y en el terreno de la poesía podemos destacar varios elementos más representativos y que se resume en la idea de *kachōfūguetsu* (explicado en el capítulo 1.2.1.1). Las cuatro estaciones: fauna y flora¹³². Entre ellos los tres elementos como la nieve, la luna y la flor tenían una estrecha relación con el ciclo del cultivo y se les relacionaba con una figura divina. Sobre la nieve ya se ha mencionado antes, y en cuanto a la luna se le consideraba una divinidad llamada *Tsukuyomino mikoto*¹³³, dios de la luna que se menciona por primera vez en los textos de *Kojiki*, posee un nombre que tiene un significado simbólico conectado con el ciclo de la luna. *Tsukuyomi* 月読み significa “contar los días del ciclo de la luna”, se le consideraba también dios de la agricultura por su ciclo que transcurre de luna nueva a luna llena y que era un indicador importante para la sociedad agrícola. Asimismo esa imagen enigmática de una luna brillante que tenía un halo de misterio y divinidad infundía la creencia de que se trataba de un astro sobrenatural. En cuanto a la flor, es decir, la flor del cerezo silvestre en concreto, por su importancia en la cultura japonesa está ligada también con otro hábito de esa temporada que es el *hanami*, “deleite por contemplar las flores en todo su esplendor” sería la traducción literal pero que de la misma manera está estrechamente conectado con vida agrícola. El *hanami* fue una costumbre que tuvo gran popularidad no solo entre el séquito imperial durante sus viajes o excursiones, también era practicado entre el pueblo llano. La flor del cerezo representaba también al dios de las montañas, por tanto el *hanami* significaba también verificar el grado de florecimiento porque se consideraba un oráculo que podía predecir el tipo de cosecha del año por lo que volvemos a tener otro vínculo estrecho con la agricultura¹³⁴.

Las creencias populares siempre han estado presentes en muchas culturas y del mismo modo en la cultura japonesa del periodo arcaico y clásico donde se han ido tejiendo los

¹³² Véase la página 41 de la presente tesis.

¹³³ Según la mitología japonesa se trata del hermano de la diosa del sol, Amaterasu no mikoto. Nació del ojo derecho del dios Izanagi cuando este se lavaba los ojos después de visitar el País de las Tinieblas para encontrarse con su difunta esposa, la diosa Izanami.

¹³⁴ Sakurai, M. *ob.cit*, págs.251-252.

poemas de *Man'yōshū*. De hecho, encontramos muchos de estos testimonios en numerosos *tanka* que desde el punto de vista de la traducción suponen otro reto para la traducción en español, donde culturalmente han convivido con otro tipo de creencias ajenas a las de la cultura japonesa. Las creencias, en general, del periodo *Nara* hunden sus raíces en los tiempos arcaicos donde se han seguido practicando los oráculos para adivinar el futuro, los augurios de los videntes y las brujerías para ahuyentar los espíritus malignos.

Entre los oráculos más practicados se encuentra el *yūke*, 夕吉 que se practicaba en la hora considerada mágica que es justo antes del anochecer, cuando se creía que en esa franja horaria los espíritus empezaban a deambular entre los mortales. El vidente caminaba fuera a esas horas y retenía conversaciones de los transeúntes que le llegaban a su oído, y así podía adivinar el futuro. Junto a ello está el *shikaura* 鹿占, que quemaba el omoplato del ciervo y adivinaba el futuro con las grietas que se formaban en él y así también lo hacía con el caparazón de una tortuga. Este último fue uno de los oráculos oficiales que fue practicado por los sacerdotes shintoístas que se organizaban en grupos y determinaban hasta el número de caparazones o huesos de ciervo con los que se practicaría al año¹³⁵. En la vida cotidiana coexistían los presagios y brujerías que practicaba la gente para adivinar el futuro tanto para protegerse de los malos espíritus con la ayuda del poder divino como para averiguar si era correspondido por la persona que amaba¹³⁶. Los *tanka* de *Man'yōshū* recogen estos testimonios de estas creencias concretamente para los temas del amor. Entre ellas podemos destacar una superstición que incluso pervive ahora entre los pescadores que consiste en golpear el casco de una barca antes de zarpar para ahuyentar los espíritus malignos del mar.

(4)

奈呉の海人の
釣りする舟は
今こそば
舟棚打て
あへて漕ぎ出め

Nagono amano
tsurisuru funewa
imakosoba
funada utsite
aete kogideme

¹³⁵ Sakurai, M. *ob.cit.* pág. 133-134.

¹³⁶ Estornudar o deshacerse solo el nudo del lazo podía significar un presagio de que el amado vendría a visitarle esa noche.

(Anónimo, XVII 3956)

Barcas marinas
de pescadores de Nago.
Ahora en este instante,
golpeando su estribor y babor,
zarparéis con fuerza.
(Trad. R. T.)

No se puede aislar esta tradición basada en la creencia arcaica del precepto filosófico del Yin y el Yang o el Feng shui ambos avalados por el gobierno¹³⁷, de algunas funciones propiamente oficiadas por el sacerdote shintiísta como el rito de la ablución para la purificación o la práctica del oráculo que pasarán a ser ejercidas por los sacerdotes del Yin y el Yang ya en el periodo *Heian* con el nombre de *onmyōji* 陰陽師. Aunque los ritos sagrados tanto autóctonos como foráneos se institucionalizan, los ritos y las creencias populares conviven paralelamente en las esferas cotidianas de todas las clases sociales. Prueba de ello son los numerosos *tanka* del *Man'yōshū* que hacen referencia a esta temática ya sean de autores anónimos o de poetas de alta alcurnia.

1.2.1.5 Topónimos y viajes

La poesía de viaje ha estado estrechamente unida con las emociones suscitadas en los lugares y entornos. Es llamativo cómo en la antología poética de *Man'yōshū* los poemas sobre la temática del viaje tienen su propio espacio bastante extendido entre los 20 tomos. Incluso para resumir la idea principal del viaje se ha escogido la acepción fonética de *Man'yōgana* para el japonés “*tabi*” 去家¹³⁸ con el significado de “marchar de casa” o “dejar atrás el hogar”. Bajo el título de *kiryōka* (poemas de viaje o travesía), los poemas de esta temática los podemos encontrar en los tomos I, VI, VII, IX y XV, junto al tomo XX donde se concentran la gran mayoría de los poemas compuestos por los *sakimori*, los guardias fronterizos destinados al norte de Kyūshū.

Entre los más 4500 poemas se hace referencia a unos 1200 topónimos repartidos por toda la geografía de Japón. Partiendo de la capital de Yamato, los principales topónimos se

¹³⁷ Edi. Hayashi Jun, Koike Junnichi, *Inyōdō no Kōgi*, 陰陽道の講義(Discusión acerca de la filosofía del Ying y el Yang), Sagano, Tokio, 2002, pág 18-22.

¹³⁸ Como ocurre en el *tanka* 3133 del tomo XII *Man'yōshū*.

extienden hasta la isla Kyūshū, y hasta las provincias de noreste como lo constatan los abundantes poemas de *Azuma uta* que se recogen en el tomo XIV. La facilidad que ha permitido abarcar los diferentes topónimos en el *Man'yōshū* se debe, principalmente, a las construcciones de rutas y caminos terrenales y marítimos que han permitido a los viajeros trasladarse de un lugar a otro. La importancia de citar topónimos regionales en los versos tiene su propio peso ya que con ello se consigue introducir la necesidad del poeta de presentar una estampa visual conectada con sus emociones. Además, esta asociación de palabras con topónimos intensifica la percepción que refuerza la identidad cultural de los habitantes. La lista de topónimos que se cita en el *tanka* esconde la clara intención de ensalzar el poema a una categoría nacional, al citar con frecuencia lugares y espacios concretos como ocurre en regiones del centro y suroeste de la isla Honshū, donde tienen una densidad de lugares conectados con la religión sintoísta junto a credos ancestrales como la veneración a las montañas sagradas¹³⁹. Tales son los casos como los montes Yoshino, Hira, Takama, Arashiyama; así como otros topónimos como el prado de Saga, el río Tatsuta, que se encuentran casi todo ello en los alrededores de la región de Nara. Al parecer se trata de lugares que estaban estrechamente relacionados con el topónimo local, y si estos nombres se presentaban en una línea de 5 sílabas, solían tomar prestado el recurso poético de *kakekotoba*, juegos de palabras o *makura kotoba* el epíteto japonés¹⁴⁰. En cuanto a los poemas referentes a viajes, tenemos distintos motivos que están inspirados en el tipo de travesía que se realizaba en ese periodo. Por una parte tenemos los poemas con la temática de peregrinación asociada a los templos budistas y santuarios sintoístas, como es el caso del santuario de Ise¹⁴¹, *sankei* 参詣, viajes del séquito imperial a tierras agraciadas por sus baños termales y curativas *hoyōschi* 保養地, o también con un motivo menos placentero como los viajes campales en barcos a tierras foráneas¹⁴². Dentro del *gyokō* 行幸, el viaje imperial, gracias a la coexistencia del budismo y sintoísmo ha contribuido a la tradición de los viajes de peregrinaje. Sobre todo este último basado en la veneración a sus *yaorozuno kami* se centra principalmente en sus cerebraciones y fiestas en torno a la siembra y a la cosecha del año. Por otra parte durante los siglos VII y VIII se produjo un trasiego intenso de delegados japoneses a China auspiciado por la casa imperial japonesa por el afán de abrazar la cultura china. Mientras tanto el sistema político y burocrático heredado de China se va perfilando y se introduce el sistema fiscal para la retribución de impuestos locales en las regiones remotas,

¹³⁹ Sasaki Kōmei, 山の神と日本人、*Yamano kamito nihonjinn (El dios de la montaña y el japonés)*, Tokio, Youseisya, 2006, págs.12-24.

¹⁴⁰ Véase en el subcapítulo 1.2.3 Recursos literarios y lingüísticos para mayor detalle de su papel.

¹⁴¹ Se encuentra en la prefectura de Mie y sigue siendo uno de los referentes del santuario sintoísta por ser el lugar principal donde se adora a la diosa del sol, Amaterasu.

¹⁴² Nakanishi S., *Tanoshiku...*, *ob.cit*, pág.186.

a las que se enviaban gobernadores y funcionarios para cumplir su función¹⁴³. Se construyeron, por tanto, rutas terrestres que conectaban la capital con las regiones colindantes con el mar de Japón y el noreste de la isla Kyūshū. Como resultado se trazan 7 rutas principales conocidas como *shichidō* 七道 que incluyen Tōkai, Tosan y Hokuriku que conectan la región del este y San-in, Sanyō al oeste, Nankai y Saikai a la isla de Shikoku y Kyūshū respectivamente. En esas rutas el trasiego de viajeros con distintos perfiles sociales, desde funcionarios de la capital que debían cubrir el puesto de gobernador durante unos años junto a funcionarios de rango inferior que transportaban los impuestos recaudados de distintas regiones para llevarlos a la capital, conocidos como *fueki*, hasta ciudadanos varones de la región del este de Japón reclutados para cumplir el servicio militar obligatorio, llamados *sakimori*¹⁴⁴ con la misión de proteger los puntos estratégicos del norte de Kyūshū contra la posible invasión del ejército del Imperio Tang o del ejército Silla desde la península Corea. Debemos tener en cuenta la mezcla de incertidumbre que les invadía sobre todo estos últimos viajeros que durante 3 años estaban obligados a permanecer lejos de sus familias en tierras extrañas. Los *tanka* compuestos en estas circunstancias se llaman *sakimori no uta*, 防人の歌 y durante sus viajes a tierras desconocidas por motivos distintos muchos de ellos, ya de diferentes procedencias, plasmaron sus sentimientos de nostalgia por sus seres queridos. El caso es que la temática de los *tanka* referente al viaje excepto los motivos mencionados al principio (viajes de peregrinación con o sin el séquito imperial) estaban acompañados por la incertidumbre por la particularidad del viaje, ya sea en barco (condicionado siempre por las tempestades del mar) como por una tierra plagada de inseguridad, y nunca tenían la certeza de que algún día podrían regresar a sus casas donde les esperaban sus familias. Kindaichi diferencia para la mentalidad japonesa, los que pertenecen a lo privado, al interior, *uchi*, y los que pertenece a fuera, al exterior, *soto*. Lo primero es para los japoneses una situación que proporciona seguridad y calma; en cuanto al exterior, les produce inseguridad e incertidumbre¹⁴⁵. Este contraste de sentimientos dependiendo del lugar en que se esté se puede traspasar a una situación concreta de un viaje. Y los *tanka*, sobre todo, el *sakimori* de esta categoría mantiene fielmente este sentimiento de incertidumbre que el viajero puede sentir por tener que exponerse al mundo exterior, que a diferencia de su entorno hogareño está llena de inseguridad. El viaje, *tabi*, en este sentido, sin anular por completo su sentido positivo y novedoso, se convierte en una palabra que evoca, sobre todo, añoranza y

¹⁴³ Torao Toshiya, *Nara economic and social institutions, The Cambridge History of Japan*, Volume I, Ancient Japan, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, págs. 430-444.

¹⁴⁴ Entre sus pertenencias que transportaban camino a su destino se incluía, junto a las armas, neceseres personales e instrumentos para el cultivo de tierra para poder abastecerse. Principalmente eran hombres descendientes de clanes de la región del este que fueron subyugados en el siglo V por el gobierno Yamato. Tada Kazuomi, *ob.cit.*, pág. 92.

¹⁴⁵ Kindaichi H., 日本語の特質 *Nihongo no tokushitsu (Característica de la lengua japonesa)* Tokio, Nihon hōsō syuppan kyōkai, 1991, pág.159.

melancolía. En la poesía de añoranza los poetas muestran, dentro del contexto del viaje, una insistente añoranza por los seres queridos que quedaron atrás, y expresan la aflicción en un entorno ajeno donde, a veces, deben dormir a la intemperie como lo indica explícitamente la palabra 草枕 *kusamakura* (almohada de yerba), que establece una relación metafórica entre el contexto escenográfico con el desconsuelo y la incertidumbre. El temor a lo desconocido que acompaña el viaje existía en periodos anteriores a la formación del gobierno de Nara. En palabras de Sasaki a la hora de componer un *tanka* de temática de viaje se pueden observar dos direcciones opuestas determinadas por un desplazamiento: una, la que se apoya sobre algún topónimo o elementos de la naturaleza que conectan con el exterior del poeta; y la otra, una referencia hacia el interior de su vida personal como la familia o la ciudad natal¹⁴⁶. Por otra parte, para Itō se trata de dos direcciones opuestas a la vez que se miran una a la otra y para paliar este miedo se mantiene la tradición de culto a los dioses de la naturaleza para implorar protección durante la travesía¹⁴⁷. En el mismo contexto podemos incluir que las travesías al continente chino suponían todo tipo de riesgos en altamar donde se tenía que hacer frente a las tormentas y a los naufragios.

En cambio, la construcción de rutas por tierra, las estaciones de posta que se levantaron en el periodo *Nara*, contribuyó a disminuir gran parte de esa inseguridad vial. Pero recordemos de nuevo que el uso de estas estaciones solo estaba limitado a los funcionarios de alto rango; para aquellos de rango inferior, como los guardias de frontera, los transportistas de impuestos, no se ofrecía el mismo privilegio sino que la gran mayoría debía pasar las noches en la intemperie. Muchos de ellos tenían que transportar sus propios alimentos, sus neceseres y esto ponía en peligro su vida una vez que se habían acabado el sustento. Los resultados podían ser nefastos incluso llegando a perder la vida por el camino. Kakinomoto no Hitomaro, testigo personal de estas tragedias, dedicó algunos de sus *waka* panegíricos a los viajeros anónimos que fallecieron en el camino. Según Sasaki fue el mismo Hitomaro, el pionero en introducir esa imagen trágica de las travesías en sus poemas. En otras palabras, el poeta había creado un concepto de viaje como sinónimo de riesgo y tragedia que no necesariamente les ocurría a los principales altos funcionarios que gozaban de una garantía de viaje por los privilegios mencionados. La mayoría de ellos, funcionarios de rango superior, tenían la garantía de poder regresar a sus casas una vez finalizada la misión en provincias gracias a los salvoconductos 過去 *kasō*. La idea de viaje que significa riesgo/aflicción se va instalando como canon poético entre los poetas de clase alta aunque no necesariamente estuviera basado en su propia experiencia. De hecho, los viajeros posteriores que atravesaban el mar para viajar al continente chino llevaban consigo los poemas de Hitomaro como referencia para poder

¹⁴⁶ Sasaki Y., *ob.cit.* pág 102-103.

¹⁴⁷ Itō Hiroshi, *Manyō no inochi* 万葉の命, Hanawa, Tokio, 1983, pág. 63-64.

componer sus poemas. En los banquetes palaciegos se recitaban e intercambiaban poemas de esta temática haciéndose pasar por un viajero expuesto a los peligros, o se exaltaba la aflicción por sus seres queridos a quienes no podrían volver a ver¹⁴⁸.

1.2.2 Estructura y lenguaje poético del *tanka*

Como ya habíamos mencionado en el capítulo 1.1.2 *El waka y sus géneros*, tradicionalmente en los *tanka* no existe el concepto de ritmo ni lo que se llamaría acento; en cambio se agruparía en unidades, 連, *ren* en japonés y en medidas, 句 *ku* (que podía ser corto o largo), y que se compone en total de 31 sílabas, *onji*¹⁴⁹, distribuidas en 5, 7, 5, 7 y 7. Es puramente cuantitativo al contabilizar cada sílaba con su acento porque no se considera los elementos fonológicos como ocurriría con los versos españoles¹⁵⁰. Por otra parte, la división del *tanka* obedece a una regla de *kugire* que debe respetar la regla de *kamino ku* (medida superior) que incluye las primeras 5, 7, 5 sílabas y *shimono ku* (medida inferior) las últimas 7, 7. Se ha ido estableciendo esta estructura estable por la necesidad de buscar una pequeña pausa para marcar el contenido del *tanka* y también para retomar la respiración con el fin de seguir recitando la segunda parte del poema¹⁵¹.

Entre los poemas antiguos que aparecen en las primeras obras de *Kojiki* o *Nihonsyoki*, esta medida no tenía una longitud uniforme y variaba, muy a menudo, su orden alternando el *ku* corto con el *ku* largo. La reminiscencia de esta variación prosódica lo podemos encontrar todavía en los poemas de *Man'yōshū* donde abundan tanto el *chōka*, el poema largo, así como el *tanka*, el poema corto. La regularización de las sílabas de 5 y 7 se debe, al parecer, a la influencia de la escritura china a la necesidad de retener el ritmo de los poemas para facilitar su memorización con el fin de poder transmitirlo a las siguientes generaciones. No obstante, su origen sigue siendo una cuestión desconocida hasta el día de hoy; aunque tanto Kondō S. como Takano M. afirman que la combinación de 5 y 7 sílabas se ha ido gestando desde las canciones populares, anteriores a la aparición del *Man'yōshū* en donde el ritmo y las unidades

¹⁴⁸ Sasaki corrobora también este fenómeno poético, dentro de la categoría de viaje que se realizaba con un motivo duro y triste y que contribuyó a que se desarrollara un patrón poético que se recitaría en los banquetes palaciegos entre la alta alcurnia. Eso contribuiría a mantener los modelos que se imitarían posteriormente entre los poetas. *ob.cit.* pág. 135.

¹⁴⁹ 音 *On* significa “sonido” y 字 *ji*, “letra”.

¹⁵⁰ Duthie Torquil, *Kokinshu, Poesía clásica japonesa, introducción*, Madrid, Trotta, 2005, págs., 23-25.

¹⁵¹ Duthie T, *ob.cit.* pág. 27. *Kugire*, es a lo que se podría llamar "el corte de la medida", en español, y como el *tanka* tienen 5 *ku* y que se divide en *shoku* (primera unidad silábica), *niku* (segunda unidad silábica), *sank u* (tercera unidad silábica), *shiku* (cuarta unidad silábica), *kekku* (quinta unidad silábica) ese corte lo podemos encontrar cuando se hace una pausa después del primer *syokugire*, o después del segundo *ku*, como *nikugire* o en la cuarta (*shikugire*) y que pertenece a la mayoría de sus *tanka*.

numéricas se van regularizando y que dará su fruto en los *tanka* de mediados del siglo VII¹⁵². Takano hace hincapié en la gran diferencia entre la estructura de las canciones populares cuyo principal objetivo era ser cantadas y, por otra parte, el *tanka* que eran «poemas» recitados. Y aunque el *tanka* hundía sus raíces en las canciones populares surgía la necesidad de esquematizar su regla tanto en su ritmo como en su prosodia¹⁵³. Sin ir más lejos tenemos el primer poema en formato de diálogo intercambiado entre los dioses creadores de Japón¹⁵⁴, destacando su carácter y estructura reiterativa que acabará desarrollándose, *a posteriori*, con temáticas diferentes como las canciones de faena y canciones de amor.

1.2.3 Recursos literarios y lingüísticos

Entramos en uno de los puntos más conflictivos que afecta directamente a la traducción del *tanka* junto a la búsqueda de una posible solución para transferir los distintos culturemas entre Japón y España. Las técnicas literarias y lingüísticas utilizadas en el *tanka* se asemejan bastante a lo que se utilizaría en la poesía clásica occidental en cuanto a los recursos léxico-semánticos. Entre ellos podemos encontrar: la exclamación, la interrogación retórica, la personificación o la prosopopeya, el apóstrofe, el símil, la metonimia, y por último, la metáfora que es uno de los recursos más importantes por antonomasia; por otra parte, en el terreno de los recursos morfosintáctico podemos citar el pleonismo, la anáfora y la reduplicación. En cuanto a los recursos fónicos hay que matizar que la lengua japonesa es una de las lenguas más ricas en onomatopeyas y que en su gran mayoría tienen una función de adverbio, o adjetivo¹⁵⁵; y por otra parte, gracias a la abundancia de palabras homófonas se consigue exponer un número considerable de aliteraciones y paranomasia en los *tanka*.

Los homófonos, que tanto abundan en la lengua japonesa por ser una característica de la propia lengua, ofrecen muchos juegos de palabras en varios terrenos de la literatura. Así ocurre también en el *tanka* al tratarse de un recurso muy práctico que refleja una gran riqueza semántica en el poema, donde tiene que dar lo máximo en tan solo 31 sílabas. Al contrario que

¹⁵² Kondō Shigemi, 短歌入門 *Tanka nyūmon* (Introducción al *tanka*), Tokio, chikuma syōbō, 1979, pág. 24/. Takano M. *ob.cit.*, págs. 372-373.

¹⁵³ Takano M. *ob.cit.*, pág. 31.

¹⁵⁴ Kondō S., *ob. cit.*, págs.16-17. Canción de cortejo del dios Izanagi y la diosa Izanami: *Ananiyashie/otokowo/ananiyashie otomeo; Ananiyashie: ¡Qué hombre tan hermoso! ¡Qué mujer tan hermosa!* Trad.Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla, *Kojiki: Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid.Trotta, 2007.

¹⁵⁵ En ocasiones, en la lengua japonesa actual se usa como sustantivo. Para una definición y funciones más detalladas, véase la tesis doctoral de Hiroko Inose, *Traducción de onomatopeyas y mimesis japonesas al español y al inglés: Los casos de la novela y el manga*. Universidad de Granada, 2009, págs. 38-43.

en el *tanka*, en general, el uso del homófono en la poesía occidental no ha sido un recurso poético muy utilizado y se ha intentado evitar para situar los versos en un nivel elevado, donde la propia lírica se merecía estar¹⁵⁶. La versatilidad del juego poético que pueden ofrecer las palabras homófonas¹⁵⁷ y que tan buena acogida tiene entre el *waka*, nos hace comprender la peculiaridad de la lengua japonesa tanto clásica como moderna. Estos juegos de palabras, como el *kakekotoba* 掛詞, tienen una gran variedad: desde la repetición de dos palabras conservando ambas su homofonía pero diferente significado, o como aquellos sinónimos que comparten los mismos fonemas. Esta técnica poética se convierte, inevitablemente, en uno de los retos más complicados para traducir un *tanka* al español por poseer un doble o, algunas veces, triple significado que llega incluso a cambiar el significante completo del verso. El desbordante número de palabras homófonas y mimesis que favorece, desde el punto de vista estético, los juegos de palabras se presenta en una lista larga con diferentes significantes y únicamente los *kanji* podrían hacerlos diferenciar a nivel escrito, y a nivel oral su contexto¹⁵⁸. Esta peculiaridad lingüística se reforzará, inevitablemente, con la poesía japonesa ofreciendo juegos de palabras que para el oído de un japonés puede parecer ingenioso y cautivante por su efecto sensorial y, sobretodo, porque se trata de la prueba contundente de la capacidad del poeta para tejer un poema; sin embargo, a la hora de traducirlo a una lengua extranjera surge el problema lingüístico, ya que al transferirlo de la lengua de origen (LO) a la lengua del meta (LM) se pierde la habilidad en la lengua original que había conseguido el poeta japonés. Al mismo tiempo, en ese proceso de transferencia se añade la interferencia de la estética poética occidental donde en el mismo género lírico se intenta huir de las palabras homófonas que producen juegos de palabras al ser considerada de un nivel inferior como táctica poética¹⁵⁹. En un espacio minimalista donde caben solamente 31 sílabas, el *kakekotoba*, ofrece la posibilidad de extender al máximo el mensaje del poema dentro de un espacio condensado. Podemos encontrar entre los *kakekotoba* más frecuentes el *matsu* que significa tanto “pino” como “esperar”.

Por otra parte, las palabras homofonía con (擬音語, *giongo*) y las reduplicaciones emocionales (擬態語, *gitaigo*) reproducidas para imitar las voces humanas, ya sean de animales o de elementos inanimados, son otros retos que un traductor debe tener en cuenta en su traducción. Las primeras son de fonemas onomatopéyicos capaces de representar el efecto sensorial, que puede ser desde el sonido de una brisa hasta el de la lluvia torrencial¹⁶⁰. El traductor debe conocer los pequeños matices que separan una palabra onomatopéyica de la otra

¹⁵⁶ George Steiner, *Language and silence: Essays 1958-1966*, London, Farber&Farber, 1963, págs.148-150.

¹⁵⁷ Yamanaka K, *op.cit.*, págs. 83-88.

¹⁵⁸ Lanzaco Federico, *La cultura japonés reflejada en su lengua*, Madrid, Verbum, 2010, págs. 26 -28.

¹⁵⁹ Yamanaka K., *op.cit.*, págs.77-79.

¹⁶⁰ Lanzaco F., *op. cit.*, págs. 28-29.

que tanto caracteriza la sutileza lingüística del japonés; y así cuando llueve, en japonés “*amega (la lluvia) furu(cae)*”, no es lo mismo decir “*amega shitoshito furu*”, llovizna, que “*amega zaa zaa furu*” llueve fuertemente. Tampoco es lo mismo decir “*kazega(el viento) fuku(sopla)*” que “*kazega sarasara fuku*” el viento sopla suavemente, que “*kazega googoo fuku*”, el viento sopla con fuerza. Los *giongo*, fuertemente relacionados con el sonido que nos proporciona la naturaleza o los elementos inanimados, lo encontramos en numerosos *tanka* de nuestra antología.

Por otra parte el uso del símil o la comparación de sentimientos humanos con la flora del país, sobre todo en los poemas de amor de *Man'yōshū*, suele repetirse un patrón heredado de *utagaki* que consiste en introducir en las primeras 3 unidades silábicas, *ren*, del *tanka*, *kamino ku*, 上の句 alguna escena o elemento natural para que en la segunda parte, *shimonoku* 下の句 pueda ser comparado con el sentimiento del poeta. A este tipo de patrón repetitivo de *tanka* se le llama 類歌, *ruika*, canciones similares o semejantes donde siguiendo las reglas de *utagaki* se requería la espontaneidad improvisada en los intercambios de los recitales, de ahí que la mejor manera de responder con avidez consistiera en repetir la palabra o la unidad silábica, *ren*, mencionado en el *tanka* anterior.

Otra de las características de esta antología es la fuerte presencia del *makurakotoba*, 枕詞 que tiene función muy similar al epíteto, y que es uno de los recursos poéticos omnipresentes en el género *tanka*. El *makurakotoba*, que significa literalmente “palabra almohada” ha sido uno de los recursos más usados en la literatura oral reservando la primera unidad silábica (*ren*) de las 5 sílabas para un adjetivo calificativo que tenía función de evocar el pasado en la subconsciencia colectiva; es decir, gracias a la repetición de las canciones populares, ya sean en lugares públicos o privados, se han ido atesorando como posos aquellas palabras con las que más se ha identificado el pueblo con su propia historia y la cultura que fue transmitida oralmente. La fuerza de la palabra y el poder que ejerce en su comunidad tiene origen en *kotodama*¹⁶¹. En otras palabras, el epíteto en sí es el testimonio vivo y escrito de la identidad japonesa. Se trata, por tanto, de un adjetivo calificativo arcaico que se ha conservado en su estado original y algunos de ellos han sobrevivido más de 1300 años. Su función en el contexto del *tanka* no parece tener mucho sentido a la hora de traducirlo al español porque en tan solo 5 líneas ni siquiera se podría traducir directamente por tener solamente una función de refuerzo del significado del objeto o la persona del *ren* posterior; no tiene sentido decorativo y es independiente, pero en el japonés recobra fuerza cuando se lee en voz alta por su efecto sensorial y otorga mayor presencia al sustantivo que se intenta destacar. Desde el punto de vista

¹⁶¹ Véase en el capítulo 1.1.2 El *waka* y sus géneros, pág. 7.

gramatical se presentan las siguientes estructuras principales¹⁶²: la que tiene tan solo un sustantivo como *makurakotoba*; con aglutinación del sustantivo con preposición; con aglutinación del sustantivo con la partícula de posesión; paralelismo de sustantivos; metáfora, etc.

El origen del uso del *makurakotoba* data de tiempos antiguos cuando todavía estaba arraigado el temor colectivo a todo aquello que pudiera resultar enigmático o inescrutable, como podía ser la noche, el mar, la montaña sagrada o la figura materna por su poder misterioso de alumbrar una vida¹⁶³. Recaltar la palabra con este epíteto ensalzaba más el carácter enigmático de dicho sustantivo. Así podemos tomar como ejemplo el caso de *Nubatama no yoru* cuyo epíteto *nubatama*, que se trata de un fruto diminuto y redondo, tiene un color negro azabache, y recalca la palabra *yoru*, noche, lo que equivaldría a una posible traducción de “noche oscura”, o “noche negra”. La razón de citar este *makurakotoba* no se debe tan solo a las razones extraordinarias o enigmáticas que representa la noche en sí como hemos mencionado anteriormente; de hecho, Inaoka K. sostiene que los *makurakotoba* utilizados al principio del periodo del *Manyō* prevalecían sobre aquellos epítetos que habían bebido directamente de la cultura oral de antaño¹⁶⁴. Ello contrastaría con el uso del *epíteto* que se hace en los poemas posteriores al siglo IX, donde se busca una función más deliberada y, respetando el formato clásico, se convierte, más bien, en un adorno lingüístico que se consigue gracias a este epíteto poético japonés¹⁶⁵. Su relación entre el epíteto y el sustantivo o las unidades silábicas enteras (*ren*) que le precede presenta tres tipos de combinaciones: formato de sinónimo logrado con la comparación, juego de palabras logrado con palabras homófonas o simplemente la combinación de palabras homófonas¹⁶⁶. Un ejemplo que podría resumir estas definiciones y su juego de palabras lo encontramos en el siguiente poema del emperador Tenmu (631-686), que conjuga sinónimo y homofonía *yoshi, yoki* “hermoso” con el lugar emblemático y *Yoshino*, nombre topónimo y lugar preferido de la familia imperial donde pasaban temporadas en sus villas¹⁶⁷.

(5)

よき人の

よしとよく見て

よしと言いし

¹⁶² Yamanaka K., *op.cit.*, págs. 68-69.

¹⁶³ Suzuki H. *op. cit.*, págs.61-64.

¹⁶⁴ Inaoka K. *op.cit.*, pág.34.

¹⁶⁵ Tada Kazuomi, *ob. cit.*, págs.152-153.

¹⁶⁶ Yamanaka K. *ob. cit.*, págs.80-81.

¹⁶⁷ Se trata del monte Yoshino que se encuentra en la prefectura de Nara. Es parte de la ruta de peregrinación y un lugar de asidua visita desde los tiempos de Nara por sus paisajes espectaculares.

吉野よく見よ
よき人よく見つ

Yokihitono

Yoshito yokumite

Yoshito iishi

Yoshino yokumiyo

Yokihito yokumitsu

(Emperador Tenmu, I 27)

Los hombres hermosos
lo vieron bien y lo consideraron bien,
y dijeron que era hermoso.
¡Hombres hermosos de ahora!
Del mismo modo, mirad bien
este Yoshino tan hermoso.
(Trad. R. T.)

Retomando el papel de *makurakotoba*, esta fórmula poética tiene como objetivo expresar una palabra inalterable que se ha estado gestando a lo largo del tiempo hasta tomar su forma definitiva para luego convertirse en un recurso que consiga identificar la idiosincrasia cultural con los habitantes de esa lengua. Muestra de ello es el respeto hacia lo sobrenatural, lo sublime o todo lo que se pueda rodear de un halo enigmático, y por el hecho de acompañar a la palabra destinada este epíteto japonés podía suscitar un sonido similar a un término mágico a oídos de quienes los pronunciaban o lo escuchaban. Esto se explica por el estrecho vínculo que tenían los habitantes de este periodo con la propia naturaleza y por su propia condición como seguidores de animismo del país. Incluso en tiempos donde el budismo se convierte en la religión oficial del Estado, la religión ancestral, el sintoísmo, pervive estrechamente, en el sentido lírico, al menos, entre los *tanka* de esta antología. En este punto se nos presenta también la disyuntiva de si el *makurakotoba*, que Rubio acierta en su definición como “una fórmula fija que contribuye a la estilización de las imágenes y presta una dignidad venerable”¹⁶⁸, es traducible o no al español. Es cierto que dentro de esta técnica retórica existen aquellos que ofrecen alguna posibilidad para su traducción a LM; tales son los casos que se han convertido en un patrón repetitivo como el caso que hemos citado del *Nubatama no yoru*, “noche oscura o noche de azabache” o *kusamakura*, “almohada de yerba”. De lo contrario, el desafío se convierte en aún mayor cuando su *makurakotoba* recae en un

¹⁶⁸ Carlos Rubio, *Kokinshū (Colección de poemas japoneses antiguos y modernos)*, Madrid, Hiperión, 2005, pág. 74.

topónimo regional y concreto, y que se trata de un elemento que es identificado “instintivamente” y “culturalmente” por los habitantes de Japón pero no por los lectores de otras culturas. Como ejemplo podemos citar aquellos *tanka* que comienzan con el epíteto que para referirse a Japón no cita el topónimo conocido *Yamato kuni* “el país de Yamato”, nombre antiguo para referirse a Japón, y en su lugar recurre a la palabra *Akitsushima*; lo mismo ocurre con la ciudad Nara, optando en su lugar por el nombre *Aonisyoshi*, así también la ciudad de Naniwa, ciudad portuaria y conocida hoy con el nombre de Ōsaka, lo sustituyen por *Oshiteruya*. Entre los traductores de lenguas occidentales que deciden omitirlo, se podría justificar debido a que se considera que no se trata de capitular por ser un elemento intraducible sino que obedece más a un gesto de respeto, a la “no interferencia cultural” por una traducción que aboga por la fidelidad textual por encima de todo¹⁶⁹. Una segunda opción es dejarlo en su lengua original sin forzar el traducirlo, al tener casi el mismo efecto sensorial como para un japonés que lo lee o lo recita. Para conservar ese aire enigmático y la “dignidad venerable” es preferible conservar esa característica peculiar y genuina que otorga esta palabra *almohada* a todo el contenido del *tanka*. Por otra parte, otros sí han propuesto a traducirlos, sobre todo aquellos epítetos que se presentan como es el caso de *chihayaburu*, que acompaña las palabras como divinidad, santuario; *hisakatano*, cielo, firmamento, luna, nubes, luz; *akanesasu*, sol, día, resplandecer; *shirotaeno*, ropa, manga, nieve. En esta línea se mantiene Reave puesto que según él a pesar de la complejidad de su traducción, el traductor debe hacer un esfuerzo en mantener su *makurakotoba* y reflejarlo en el *tanka* por muy inescrutable que pueda parecer¹⁷⁰. Para suplir, sobre todo, ese lapsus por el desconocimiento topográfico que puede proporcionar incomodidad al lector de una lengua occidental por no poder captar toda la esencia del *tanka*, propone Reave enfatizar la descripción del contenido o del suceso principal, para al menos hacer crear la intensidad que ofrece el *makurakotoba* en su estado original y compensar el resultado donde se resta su presencia en el *tanka*¹⁷¹. En otras palabras, suplir ese desapego por los topónimos concretos y desconocidos para los lectores de otras lenguas con los elementos acompañantes con el fin de conseguir un equilibrio entre el significado del *tanka* y la sensación que puede emitir y llegar a los lectores de LM.

Junto al *makurakotoba*, tenemos otra técnica retórica muy extendida en el *waka*: el *jyo kotoba*, 序詞 o palabra prefacio como lo llamaríamos en español. Se trata de dos o tres *ren* que tienen como única función decorar para contextualizar la escena y suelen ser específicos a

¹⁶⁹ Duthie T., *ob.cit.* opta, por ejemplo, por ambas posturas. Así si en una traduce el *makurakotoba* (pág 55) en la otra decide omitirlo. (pág 67).

¹⁷⁰ Reave, Levi Ian Hideo, *Eigo de yomu Man'yōshū*, Tokio, Iwanami, 2012, pág. 115.

¹⁷¹ Reave L. I. H., *ob.cit.*, pág. 118.

un poema concreto¹⁷². Y que normalmente están conectados con una palabra homófona o metáfora. De los 4200 poemas de *Man'yōshū* más de 600 utilizan el *jyo kotoba* lo cual confirma que se trata de un recurso que ya se había afianzado en la época en que se compilaron los *tanka* de *Man'yōshū*. Su origen se remonta, al igual que ocurrió con el *makurakotoba*, a la memoria colectiva de una escena o contexto que se ha repetido a lo largo de las décadas, de ahí que muchas veces se consideran como lo que comúnmente sería un *déjà vu* en el contexto lírico. Se busca con ello una escena en la que los miembros de una comunidad puedan sentirse nostálgicos, o puedan, al menos, imaginarlo con facilidad¹⁷³. Uno de los objetivos es hacer sentir al lector la incógnita del desarrollo del poema para luego darle una sorpresa o al menos ofrecerle un final inesperado e intenso. Con ello se consigue retrasar todo lo posible el mensaje central del poema.

Por otra parte, debemos distinguir el papel de *jyo kotoba* que aparentemente tiene la misma función que el *makurakotoba* por el hecho de que modifica o enfatiza los *ren* que le siguen mediante repetición de palabras similares o con palabras metafóricas. Lo único que diferencia la una de la otra es que no se trata de una fórmula fija, y eso le otorga más libertad para la composición poética, porque cada *tanka* puede disponer de un *jyo kotoba* propio que suele tener más de 7 sílabas. En general, se localiza en el *tanka* cuando los primeros tres *ren* describen elementos de la naturaleza o un paisaje, y como contraste o comparación a ese contexto escenográfico, los dos últimos *ren* describe los sentimientos humanos.

Otros dos recursos retóricos muy presentes son el *Mitate*, 見立て que tiene una función de confundir visualmente a propósito dos cosas que se asemejan por su aspecto; y por otra parte el *engo*, 縁語 que son palabras asociadas por su contenido semántico y que agrupa las palabras de la misma relación cultural. Con ellas se consigue otorgar un matiz más profundo al poema. Así, por ejemplo, en nuestros tiempos “*el verano*” se puede asociar con las palabras como “*vacaciones, mar, helado, girasoles, etc.*”; sin embargo, en ocasiones nos topamos con que en ese mismo grupo se incluyen asociaciones que se pueden alcanzar hasta con vocablos que aparentemente no tienen una conexión semántica. Un ejemplo esclarecedor expuesto por Ogasaki lo podemos encontrar en la palabra 紅涙 *Kōrui*, traducida literalmente como “lágrima roja” que asocia la hoja del arce con su color rojizo y las lágrimas por un amor desgarrador¹⁷⁴. La lista de catalogación de asociaciones semántica del léxico destinado para el *tanka* clásico se ha ido gestando lentamente en el periodo arcaico del siglo VI y VII. Y si

¹⁷² Duthie T., *ob.cit.*, pág.26.

¹⁷³ Duthie T., *ob.cit.*, pág.40.

¹⁷⁴ Ogasaki S. 和歌のレトリック、*Wakano retorikku* (Retórica del *waka*), Tokio, Benseisya,1994, pág. 155.

comparamos la catalogación del *engo* o lo que equivaldría al símil “español” del repertorio léxico citado con frecuencia en el terreno lírico tenemos los siguientes grupos de palabras¹⁷⁵:

煙 *keburi* (humo) 火 *hi* (fuego), 消ゆ *kiyu* (apagar)

袖 *sode* (manga) 涙 *namida* (lágrima), 流る *nagaru* (fluir)

波 *nami* (ola) 立つ *tatsu* (levantarse), 寄る *yoru* (acercarse), 浦 *ura* (bahía)

火 *hi* (fuego) 燃ゆ *moyu* (arder), 焦がる *kogaru* (quemarse), 消ゆ *kiyu* (apagar)

衣 *koromo* (ropa) 袖 *sode* (mangas), 着る *kiru* (vestirse)

糸 *ito* (hilo) 張る *haru* (estrechar), 貫く *tsuranuku* (atravesar), 乱る *midaru* (enredarse)

川 *kawa* (río) 瀬 *se* (rápidos), 淵 *fuchi* (estanque), 流る *nagaru* (fluir)

弓 *yumi* (arco) 張る *haru* (tensar), 引く *hiku* (tirar), 射る *iru* (disparar)

Se trata de una lista de código poético de palabras que se agrupan según el sentido visual que presenta cada una de ellas. Compartir las mismas sensaciones, las mismas impresiones con un poema es, al fin y al cabo, el resultado de afianzar un espíritu colectivo que se ha gestado durante varios siglos, y que ve en ese ritual compartido por esa comunidad una unión cultural que les retroalimenta. El arte de la retórica en *waka* ha consistido principalmente en una constante búsqueda de compartir las emociones sobre un elemento de la naturaleza basado en el canon de belleza japonesa. Si el *makurakotoba*, y el *jyo kotoba* entraran dentro de esa técnica retórica del género lírico que sustituye el recurso poético más conocido como la *metáfora* nos encontramos con varias canalizaciones lingüísticas para conseguir el objetivo: por vía de *comparar o trasponer* el sentimiento personal a un elemento de la naturaleza; o asociar simplemente palabras homófonas¹⁷⁶. Basándose en estas reglas, y como ya hemos mencionado anteriormente en el capítulo 1.4.1.3 *Estructura temática*, tenemos cuatro formatos de expresión y que están conectados estrechamente con el entorno, concretamente con la naturaleza que les rodea. De los principales tipos de expresión podemos destacar los cuatro siguientes:

¹⁷⁵ La lista está extraída por *Classical japanese: a grammar*, New York, Columbia University Press, 2005, pág. 368.

¹⁷⁶ Suzuki H., *ob.cit.*, (*Kodaiwakano...*), págs.84-88; Tada H., *ob. cit.*, págs. 134-135.

奇物陳思 (*kibutsuchinshi*): cita los objetos externos para compararlos con los sentimientos; básicamente se recurre a elementos de la naturaleza para expresar el sentimiento amoroso. En su mayoría presenta una estructura donde en la primera parte de *ren, jokotoba*, aparece la flora o animal que será objeto de comparación y en la segunda parte del *tanka* se desvela el estado anímico del poeta o poetisa. Refleja el marco tradicional de la lírica japonesa del *tanka* y del que se encuentra mucho en la categoría de poemas *sōmon*.

正述心緒 (*seijyutsushinsyo*): expresa directamente los sentimientos sin recurrir al entorno que les rodea para hacer una comparación. Por consiguiente no hay un paralelismo entre dos referencias como ocurre con el formato anterior. Se trata de poemas más descriptivos y que requieren introducir elementos idiomáticos para que no resulte demasiado lineal, de ahí que se suele recurrir a hipérboles. Fue un recurso muy practicado en los poemas del periodo posterior de *Man'yōshū*.

Entre los poemas cuyos temas son más bien contemplativos, más con la mirada puesta en el paisaje y en naturaleza destacan dos tipos de expresiones poéticas:

詠物歌 (*eibutsu-gata*): solamente expresa los cambios y la transformación de la naturaleza. El poeta es un simple observador de esa mutación de la tierra y cielo.

情景型 (*kyōkei-gata*): al igual que el anterior recogía en los poemas los cambios de algún elemento de la naturaleza en concreto, se expresa el paisaje a grandes rasgos sin detenerse solo en un elemento de la naturaleza para establecer una comparación.

1.2.4 Canon de la belleza en el *tanka* de amor: costumbres y hábitos de cortejo

Los *tanka* de temática de amor se centran en dos momentos de la vida: en las relaciones prematrimoniales al que pertenece su gran mayoría; y en el amor conyugal. La costumbre marital del periodo *Asuka* y *Nara* se basaba en una tradición donde el marido y la mujer no estaban obligados a vivir juntos¹⁷⁷. Esta estructura matrimonial se consolidaba gracias a la tradición de 妻問 *tsumadoi* donde el hombre visitaba por las noches la residencia de la mujer para cortejarla y correspondía a la reminiscencia de una sociedad matriarcal que existía en Japón desde tiempos anteriores al periodo *Nara*. Tras contraer el matrimonio al modo

¹⁷⁷ Furuhashi Nobuyoshi, *Kodai no ren'ai seikatsu*, Tokio NHK book, 1987, págs. 106-107.

tsumadoi o *kayoigon* 通い婚 tanto la mujer como sus hijos permanecían en casa de los padres maternos, lo cual descartaba el vínculo económico que podía unir a los cónyuges. La mujer recibía a su marido que le visitaba desde su residencia de soltero¹⁷⁸. No obstante, esta estructura de encuentros amorosos podía crear una situación de incertidumbre e inseguridad para la mujer que debía esperar las visitas esporádicas de su marido o amante. En cuanto comenzaba a menguar la frecuencia de la visita, los celos y el desasosiego empezaban a asomarse en los *tanka* de todas aquellas poetisas que compartían la misma situación: la espera del amado que tarda en llegar ya sea en una relación prematrimonial o matrimonial se convierte en unos de los temas muy presentes en esta antología¹⁷⁹. Y en este sentido los *tanka* se convertían en perfecto instrumento para expresar reproches y desasosiegos junto a la exaltación del gozo de amor que convivía paralelamente frente al amor melancólico. Por otra parte, entre ambas partes surgía la necesidad constante de mantener el lazo de compromiso que les unía aunque tuvieran que vivir por separado. Los *tanka* de intercambios surgían en estas circunstancias cotidianas.

Esta costumbre de los encuentros nocturnos que se practicaban incluso después de contraer el matrimonio ocurría durante las noches de luna y en la franja horaria que abarcaba desde el ocaso hasta alrededor de las diez de la noche; aun en estas circunstancias se buscaba la discreción en los encuentros, y por esa razón abundan poemas que buscan la complicidad de la naturaleza que pudiera cobijar en secreto la reunión amorosa¹⁸⁰. El hombre, tras abandonar el lecho que había compartido con su pareja, debía hacer lo máximo para mantener la discreción. Este gesto era una de las reglas que debía ejercerse en el cortejo y en los encuentros secretos. Se consideraba un tabú tener una cita de amor o pensar en el amado a la luz del día según las creencias ancestrales o al menos eso era el patrón que debían seguir en el mundo poético; en cambio la noche se convertía en una franja horaria sagrada, reservada para los dioses¹⁸¹. El acto de enamorarse era adentrarse en el terreno de los dioses por su carácter sagrado. Los amantes preferían encontrarse durante la noche precisamente porque estaba

¹⁷⁸ Aunque el divorcio existía, las mujeres, por pertenecer a su propio clan familiar, no se encontraban en situaciones vulnerables puesto que eran independientes económicamente. Los matrimonios no siempre serían de amor como se ha mencionado arriba sino también existía matrimonio de conveniencia según a qué rango perteneciera cada uno de los cónyuges.

¹⁷⁹ Nagai Michiko, 万葉恋歌から、*Manyō renka kara (Poemas de amor de Manyō)*, Tokio, Kōbun, 1995. págs.131-132; Takano Masami, *ob.cit.*, (*Manyōshūno kankyōto...*), Tokio, 2009, pág. 221.

¹⁸⁰ Furuhashi, *ob.cit.*, págs. 135-143.

¹⁸¹ Según la creencia ancestral las relaciones entre hombres y mujeres no debían nunca exponerse al ojo público, no por razones morales sino porque se consideraba un gesto sagrado que pertenecía al mundo de los dioses. Para Sasaki Y. su observación le hace plantearse el porqué en esta antología abundan los *tanka* de amor a primera vista. El mecanismo de enamoramiento a primera vista era desconocido para hombres y mujeres de la era clásica y al considerarse un acontecimiento misterioso se pensaba que dicho suceso pertenecía solamente a los dioses y a su voluntad. El enamoramiento es casi un acto poseído por una fuerza contra la que los humanos en vano podían hacer nada al respecto. *ob.cit.*,pág. 177 y págs 182-184.

relacionada estrechamente con el carácter divino y con el rito del amor¹⁸². Había que ocultarse de los ojos ajenos y de las habladurías de los mortales. Otro detalle que debemos considerar y que refuerza la explicación de otorgar a la noche un momento sagrado y mágico es que los encuentros amorosos se llevaban a cabo en noches de luna como regla general, no solo porque sus rayos les podían iluminar el camino hasta el lugar de la cita sino porque se consideraba que esos rayos de luna eran capaces de transformar al ser humano en un ser extraordinario del otro mundo. Por esa misma razón, si no era por este motivo se evitaba exponerse a sus rayos para huir de sus poderes mágicos¹⁸³. De la misma manera y con más precisión, la salida y la puesta de la luna ha influido significadamente en el tipo de encuentros amorosos; así encontramos algunos *tanka* de *Akatsuki yo*, 暁夜 la luna del alba que sale con la noche ya adentrada y brilla hasta la alborada; o el *yūtsuki yo*, 夕月夜 luna que aparece justo al caer el sol y se oculta mucho antes de que llegue el amanecer. Las noches prohibidas para los encuentros furtivos eran aquellas noches de luna nueva o, aunque la luna se asomara, si soplabla una ventisca o una tempestad, sobre todo las noches de lluvia o cielo nublado, se consideraba una noche de mal augurio y se evitaban los encuentros. En resumidas cuentas, todos los elementos de origen celestial se consideraban sagrados ya sea la lluvia o la nieve y poseían un componente místico capaz de atraer la buena o mala suerte. Este hecho refuerza, una vez más, la estrecha relación del hombre con la naturaleza en la que se enfatizaba la convivencia paralela entre un mundo donde moran los dioses y el mundo de los mortales.

Debemos catalogar también los *tanka* que utilizan vocablos concretos referentes a momentos de las despedidas de los amantes al alba. Tal es el caso de las aves que anuncian la llegada de la mañana, *asadori*, 朝鷄; o el caso de la puerta por la que el amante sale en la mañana temprana, *asadode* 朝戸出; o el acto de abrir la puerta por la mañana, *asado hiraku*¹⁸⁴. Los encuentros amorosos se consumían en la casa de la mujer, tanto si eran jóvenes solteros como parejas de matrimonio; en el primer caso, a veces por tratarse de un amor furtivo se intentaba ocultar antes los ojos de los progenitores, sobre todo de la figura de la madre.

(6)

たらつねの
母が養ふ蚕の
まよ隠り
隠れる妹を

¹⁸² Furuhashi N., *ob.cit.*, págs.104-105.

¹⁸³ Furuhashi N., *ob.cit.*, págs. 110 y 114.

¹⁸⁴ Furuhashi N., *ob.cit.*, págs. 122-125.

見むよしもがも

Taratusneno

hahaga kaukono

mayogomori

komoreruimo o

mimuyoshigamo

(Anónimo, XI 2495)

Aquella joven,

recluida en su capullo

cual gusano de seda

que su madre cuida.

¿Qué puedo hacer para poder verla?

(Trad R.T.)

Aquí entra en juego el hecho de que el acto de mantener una relación sexual durante la noche se consideraba un acto sagrado, un rito estrechamente relacionado con la divinidad al considerarse una buena dicha auspiciada por la propia naturaleza. Por otra parte, intentar ocultar la relación también se debe al gesto de esconder el significado o el carácter divino por pertenecer al mundo de los dioses. Como símbolo de los encuentros fuera de la morada de la mujer se utilizaba la palabra codorniz, *uzura*, ave que simboliza parajes deshabitados al construir sus nidos en esos precisos lugares. Si el encuentro se produce fuera de una morada o casa abandonada se busca un lugar sagrado como la orilla del río, los alrededores de un estanque, un lago o una laguna así como un sendero donde se marcaba la frontera entre el mundo de los dioses y el de los mortales. Praderas o bosquejos también se unían a la lista de los lugares dentro de la comarca de territorio divino. Por otra parte, compartir la almohada significa algo más que un elemento perteneciente a la alcoba porque se trata de un lugar donde se establecía una conexión con el mundo divino. Existen varias teorías sobre el origen de la etimología de la palabra 枕 *makura*¹⁸⁵. *Ma* puede ser una palabra sagrada que significa alteza o divina; pero también puede significar ojo, 目 *me*. Por otra parte, *kura*, según Nobutsuna¹⁸⁶, se trata de un lugar sagrado donde se recibe el mensaje de dios a través de los sueños, puesto que el sueño es un canal que conecta la voluntad del dios con el hombre. Y así lo corrobora también Furuhashi en su capítulo de *El significado de la almohada*¹⁸⁷. Dentro de

¹⁸⁵ Furuhashi N., *ob.cit.*, págs. 169-172.

¹⁸⁶ Saigō Nobutsuna, 古代人の夢 *Kodaijin to yume* (Sueños de los hombres de antaño), Tokio, Heibonsya sensyo, 1972. Tomado del libro de Furuhashi N. Saigō afirma que el *apuesto del sueño* que se encuentra en el templo Horyū-ji, era un lugar donde se recibía la voluntad y las señales de los dioses a través de los sueños, pág. 168.

¹⁸⁷ Kobayashi N., *ob.cit.*, pág. 168.

esta categoría el tipo de almohadas puede variar desde aquellas que están hechas de madera hasta las de piedra. También existen las que significan la intimidad que comparten como *hizamakura*, 膝枕 que significa posar la cabeza sobre las rodillas del otro o *temakura*, 手枕 a lo que llamaríamos dormir en brazos de alguien porque 手、*te* significa mano en español.

En el contexto del *tanka* de amor, la palabra *ime* que posteriormente evoluciona al *yume* 夢 a partir del periodo Heian hasta la actualidad, poseía una connotación mágica debido a la creencia de que el sueño se producía cuando ambos amantes deseaban fervorosamente encontrarse en los sueños o si uno de ellos, unilateralmente, anhelaba su amor. En ese caso el alma podía abandonar el cuerpo y podía colarse en el sueño del amado/a. Cuando se está soñando entramos en un estado de inconsciencia y también se pensaba que en ese estado los humanos podían entrar en contacto con el mundo de los dioses. Se trataba de una esfera íntima de la subconsciencia y un tópico que se usaba solo en los *tanka* de amor perteneciente a la categoría *sōmon*¹⁸⁸. En toda la antología existen 99 poemas.

1.2.4.1 El concepto del amor en el periodo clásico

En la actual lengua japonesa existen dos palabras que significan en términos generales “amor”: 愛, *ai* y 恋, *koi*. La primera es la acepción que más se utiliza para abarcar un amplio campo semántico desde el amor de cónyuge como 愛する妻、*aisuru tsuma*, “amada esposa” alcanzando distintas acepciones como 愛人, *aijin*, “amante”, 家族愛 *kazoku ai* “amor de familia” hasta el amor fraternal, 博愛 *78atad*. Sin embargo, la segunda, *koi*, tiene una connotación más sentimental dentro del contexto del amor de parejas. La palabra *koibito* 恋人 que en términos generales significa novio/a, en ocasiones, roza casi la aflicción causada por el amor ya sea por la ausencia o el rechazo del amado; se utiliza este *kanji* para referirse al “primer amor”, 初恋、*hatuskoi*, o “carta de amor”, 恋文 *koibumi*. El verbo 恋う *kou*, “amar, pensar en el amado, añorar” resulta ser el verbo de acción más usado para manifestar el amor dependiendo de la temática del *tanka*, y es el que nos encontramos siempre en todos los *tanka* de *Man'yōshū* porque abarca distintas tonalidades del sentimiento amoroso que incluye desde la añoranza, la nostalgia, la melancolía, y que buscando una similitud o acepción occidental nos topáramos con la conocida acepción del portugués “*saudade*”. En los *tanka* de *sōmon*, apenas encontraremos un caso en el que cite la palabra *ai*, pues en lugar de exaltar el gozo de estar junto al amado/a, la palabra *koi* encaja perfectamente

¹⁸⁸ Tada K., *ob.cit.*, pág.188.

con el sentimiento de aflicción causado por la ausencia del ser querido debido a diferentes razones, incluidos los casos de amores no correspondidos. *Koi wo suru* (恋をする) traducido como “estar enamorado”, tiene el matiz sutil de un sentimiento doloroso junto al gozo del amor. Según las palabras prestadas de Reave: “el sentimiento de anhelo, por el amor no correspondido, la añoranza por la distancia que les separa ha sido una de las manifestaciones preferidas de hombres y mujeres de la era clásica; se ha intentado expresar antes el desconsuelo de la separación o la pena por no ser correspondido antes que la dicha por la unión”¹⁸⁹.

La gran mayoría de los *tanka* de amor de *Man'yōshū* exterioriza el pesar o la angustia que les provoca su estado de enamoramiento¹⁹⁰. Si la palabra *koi* en *kanji* se representa con el ideograma 恋, ateniéndonos a la regla de *Man'yōgana* es destacable que en algunos *tanka* se hayan escogido los dos *kanji* 孤悲 como aparece en el *tanka* 560, tomo IV que obviamente se lee “*koi*” según la lectura *kun*, pero cada *kanji* tiene un significado semántico que representa claramente la idea principal sobre el amor entre hombres y mujeres del periodo clásico¹⁹¹. La primera tiene la acepción “soledad” 孤 y la segunda “tristeza” 悲. Aquel escribano o copista que haya seleccionado la combinación de estos dos *kanji*, ha conseguido encontrar la síntesis del concepto de amor que imperaba en la sociedad del periodo *Nara*.

Por otra parte, cabe destacar que el modo de exteriorizar el sentimiento amoroso puede variar entre quién o qué colectivo lo manifiesta y dependiendo también de su propio contexto. Se ha considerado, en general, una virtud ensalzar el sentimiento de gozo del amor de un modo directo y explícito y, curiosamente, este acto contrasta con una sociedad aparentemente recatada ante los *tanka* de canto al amor heredado del ritual del cortejo que antaño sucedía en las fiestas sacras. Una de las peculiaridades de estas canciones de cortejo es que la mujer debía contestar siempre usando alguna palabra que el hombre había incluido para su cortejo, convirtiendo así su poema en una réplica de tono irónico y suspicaz, cuestionando siempre la autenticidad de sus sentimientos. Por otra parte, los *tanka* de amor de *azumauta*, los poemas de la región del este, comparados con los *tanka* de poetas de la talla de Yamabe no Akihito o el mismo Yakamochi, pueden resultar más explícito para mostrar la sensualidad. Una de las características que los convierten en una colección especial es que los *tanka* de *azumauta* los podríamos considerar dentro del género lírico como los únicos que expresan el deseo y el amor erótico de manera explícita. La gran mayoría de los filólogos japoneses apuntan como la

¹⁸⁹ Reave L. I. H., *ob.cit.*, pág. 150.

¹⁹⁰ Nagai, M., *ob.cit.*, pág. 189.

¹⁹¹ Según Sasaki Y. quien apuntó esta observación fue Ito Hiroshi en su publicación y presenta en total unos 30 *tanka* que optan por usar estos dos *kanji*, *ob.cit.*, pág. 170.

principal diferencia entre los *tanka* de *azumauta* el uso frecuente del verbo *neru*, 寝る “compartir lecho, acostarse”. En lugar de manifestar la ansiedad del amor que no puede colmarse desde contexto más emocional, como ocurre en los otros *tanka*, en muchos de los *azumauta* optan por una expresión más sincera y clara del deseo erótico. En español propongo traducirlo “abrazar” o “dormir juntos”, una traducción tal vez osada para lo que podemos entender el concepto lírico “sensible” o “comedido” que nos tiene acostumbrados los *tanka* compuesto por la clase aristocrática. Pero la gran mayoría de los poetas anónimos de la región del este de Japón son, simplemente, diferentes en cuanto al modo de manifestar el amor y eso queda patente cuando se agrupan y los contrastamos con los poemas palatinos de amor. Detrás de esta sensualidad sincera, espontánea y vehemente por medio de sus poemas del gozo de amor se esconde una realidad socioeconómica que no se puede desligar del carácter de los habitantes de esta región. Debemos hacer hincapié en este aspecto porque limitarnos solamente al aspecto cultural o climático puede ofrecer una vista incompleta del carácter, en el caso concreto de los habitantes de tierras del este. En esta región se encuentra todo lo que abarca al este de las tierras de Yamato hasta alcanzar el noreste de Honshū que eran tierras subyugadas por el gobierno central de Nara. La vida despiadada que tuvieron los habitantes de esa región, a consecuencia de los trabajos forzosos por estar obligados a entregar tributos con productos locales de la tierra así como telas y materias primas al gobierno central, tuvo una influencia indirecta en sus cantos folklóricos. Sus vidas solo se centraban en el trabajo forzoso donde la esperanza de mejorar su vida estaba vetada por su condición social indiscutible. Por tanto, sus *tanka* que aparentemente tienen un aspecto libidinoso, alegre y desinteresado por sus cantos al amor libre, esconden, en realidad, un anhelo de evadirse de la cruda realidad, de buscar una escapada fugaz que al menos les haga olvidar su condición de oprimido. Lo mismo ocurre con los *tanka* de *sakimori*, que al tratarse de hombres, por su condición social son reclutados para alistarse obligatoriamente como guardia militar¹⁹². Si el *azumauta* es un canto al amor libre, los poemas de *sakimori*, son el canto desgarrado causado por la separación de los seres queridos. Ambos grupos de poemas son testimonios de las vidas de los habitantes que les tocó pertenecer a la capa social más hostigada de su época. En total tenemos unos 230 *tanka* de *azumauta* recogidos en el tomo XIV y unos 20 *tanka* de *sakimori* en el tomo XX¹⁹³, prácticamente todos anónimos y cuya autoría pertenece la mayoría a campesinos o aldeanos. Se ha discutido si muchos de los *azumauta* pertenecían a canciones folclóricas de la región por su formato y contenido, sobre todo, en los estribillos¹⁹⁴. Aunque

¹⁹² Nagai, *op.cit.*, págs. 210-212.

¹⁹³ Cuando Yakamochi fue destinado en 755 como intendente para supervisar a los guardias *sakimori* aprovechó la coyuntura para coleccionar unos 180 *tanka* y luego selecciona entre ellos 84 *tanka* y recogerlos en el tomo XX. Suzuki Hideo, 万葉集入門 *Manyo 'shu nyumon* (Introducción a *Man 'yoshu*), Iwanami, Tokio, 2010

¹⁹⁴ Suzuki Hideo, *ob. cit.*, págs.187-188.

esta hipótesis no se descarta, sí es cierto que muchos de ellos pertenecen a composiciones personales.

1.2.4.2 Valores estéticos: describir o sugerir las emociones

Si nos trasladamos al continente chino en busca de valores y conceptos de una vida placentera, podremos citar a los grandes poetas como Bai Juyi (772 – 846 d.C.) o Li Bai (701-762 d.C.) como maestros que supieron tallar en versos los momentos hedónicos de la vida. Tanto el uno como el otro abogan por el placer llevadero y lánguido de la vida que incluye valores estéticos bastantes similares a otras culturas. Este concepto taoísta de placer refinado y la búsqueda de la belleza heredada de China se convertirá en uno de los objetivos más imitados y estudiados por la nobleza japonesa. Este intento de demostrar el refinamiento erudito que todo aristócrata japonés debe poseer, se convertirá con el tiempo en el precepto cultural y artístico que se llevará al mundo palatino. Entre los poetas que supieron plasmar esa búsqueda hedónica en los placeres más refinados podemos citar los *tanka* de Ōtomo no Tabito (la mayoría de sus composiciones las encontramos en el tomo V) que se caracteriza por sus poemas de canto al vino¹⁹⁵.

Lanzaco resume gráficamente el pensamiento y la manera de relacionarse con el mundo de los habitantes de Japón¹⁹⁶: a nivel vertical define que ante la naturaleza premia la convivencia con ella y la única salvación es la unión con la naturaleza; la sociedad se percibe para asentar la identificación del grupo y con la implantación de la ley *Ritsuryō* y las doctrinas como el confucianismo marcará un verticalismo jerárquico. Trazando una línea horizontal podemos incluir las corrientes doctrinales como el sintoísmo que consolida la identidad nacional (culto a la naturaleza, veneración a los antepasados o ascendencia divina de la familia imperial), el confucianismo que establece la ética (armonía cósmica, sociedad jerarquizada, respeto y veneración), el taoísmo como filosofía (seguir el curso de la naturaleza, la inmortalidad) y el budismo cuya religión-filosofía (la impermanencia de las cosas, entender el sufrimiento como parte de la vida)¹⁹⁷ resume de manera concisa y magistral los valores de la estética japonesa, que a diferencia del humanismo europeo, que prioriza los valores del “hombre”, gira en torno a la naturaleza. Esta definición es corroborada por Ozaki

¹⁹⁵ Shin-kokugobenran, Tokio, Bunmeidō, 2000, pág. 67.

¹⁹⁶ Lanzaco F. *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid, Universidad de Valladolid 2000, pág.199.

¹⁹⁷ Lanzaco, F., *ob.cit.*, 2000, pág. 40.

Tomiyoshi¹⁹⁸ y sintetizada por Rodríguez-Izquierdo como conjunto completado gracias a la energía especial del poeta y del lector donde ambos se exponen desnudos ante el Universo¹⁹⁹.

Las referencias que evocan la melancolía y el anhelo por el pasado suelen estar relacionadas con elementos o naturaleza que sugiere el paso del tiempo, como puede ser una choza abandonada en medio de la montaña, el cambio de color de las hojas, los frágiles pétalos de la flor del cerezo. Dentro de este marco debemos destacar la preferencia de los poetas japoneses para resaltar la fugacidad de la belleza o la impermanencia de la belleza bañada de una profunda melancolía. Este valor estético es la piedra angular para comprender el concepto de la belleza lírica japonesa y así lo resume Lanzaco: “Los japoneses sienten debilidad por la belleza en la Naturaleza pero no en lo que es duradero y permanente sino en lo frágil, caduco y perecedero... Es el camino religioso de una espiritualidad clásica del corazón japonés”²⁰⁰. Trasladando esta idea al terreno del *tanka*, se podría definir que la belleza cambiante y voluble de la naturaleza es precisamente comparable al sentimiento variable del ser humano. En este sentido el concepto del tiempo para los poetas japoneses significa una reflexión sobre el sentimiento personal y muchos de sus *tanka*, plasman, por esta razón, la nostalgia por el pasado. La referencia temporal del pasado tiene más peso precisamente por este concepto de la fugacidad, la naturaleza inestable que caracteriza el sentimiento humano. Analizar cómo los *manyō bito* (hombres y mujeres del periodo *Manyō*) observaban y sentían la naturaleza que les rodeaba para conectarlos con sus creaciones poéticas nos ayuda a acercarnos más a su modo de sentir y entender su vida. En este sentido los *tanka* de los tomos VII y X de la antología recogen con claridad esta actitud de observación de su entorno. Tal como ya habíamos mencionado anteriormente, la estética lírica china asociada estrechamente con la naturaleza ha tenido, sin duda, un gran impacto en la poesía japonesa del periodo clásico. Como referencia, podemos volver a citar la enciclopedia sobre poesía china de *Geimon ruijū*, 芸文類聚²⁰¹. Sin embargo, solo nos referiríamos a los poetas cortesanos y miembros de la nobleza que tuvieron acceso a las lecturas chinas; en el caso de la gran mayoría de los poetas, muchos de ellos anónimos y alejados del mundo de los textos escritos por su condición social, se nutre, sobre todo, de su propia cultura religiosa. La naturaleza, omnipresente en sus vidas, poseía una fuerza y presencia enigmática que de forma natural se convertiría, inevitablemente en cómplice de su vida. Por otra parte, en esa búsqueda de la estética poética entre la naturaleza, la labor poética

¹⁹⁸ Sakurai M (edi), *ob.cit.*, págs.127-131.

¹⁹⁹ Rodríguez-Izquierdo F., *ob.cit.*, págs.31-33.

²⁰⁰ Lanzaco F., *ob.cit.*, 2000, pág.31.

²⁰¹ Véase el capítulo 1.1.3 *Waka versus kanshi*, la poesía china.

de Yamabe no Akahito²⁰², uno de los poetas más representativos del periodo *Nara*, ha sido reconocida en todos los tiempos por convertirse en el precursor indiscutible, y su modelo poético ha sido y sigue siendo inspiración para los poetas tanto coetáneos como para los posteriores. Este acercamiento de búsqueda de la belleza en la naturaleza se intensificará más incluso durante el periodo *Heian* gracias a los *tanka* de la antología *Kokinshū*, pero debemos insistir que ya en el siglo VIII había existido su aproximación concienciada. El poeta Yamabe no Akahito fue, tal vez, el precursor de esta personificación de la naturaleza para trasladarla a los versos en busca de belleza y estética; no obstante, debemos considerar que todavía se trataba de una mera postura descriptiva de su entorno, separando el mundo del poeta con el paisaje que le rodeaba²⁰³. La huella que ha dejado Akahito será significativa y se desarrollará durante los siglos posteriores, concretamente en el periodo *Nara* hacia una dirección donde la naturaleza se convierte en un instrumento para decorar, embellecer e idealizar la vida palaciega.

1.2.4.3 Concepto poético de la belleza en el *tanka*

La expresión que marca un determinado momento del tiempo del día como “el atardecer, el crepúsculo otoñal” se ha tomado como una referencia poética asociada con la idea del romanticismo y la melancolía dentro del contexto lírico que ha existido tanto en occidente como en oriente. Su significado no tiene que tener siempre la misma connotación entre culturas distintas. Por ejemplo, el atardecer del otoño, 秋の夕暮れ que a menudo es asociado como sinónimo de melancolía en Japón en el periodo arcaico, no será lo mismo en el mundo occidental; por otra parte, como cita Kawamoto, los escritores franceses como Victor Hugo, Alphonse Lamartine como Stéphane Mallarmé afirman que asentaron la base de la noción de la melancolía con el momento del ocaso y el otoño por la influencia de Rousseau que relacionaba el alma humana con la naturaleza²⁰⁴. De hecho, en la segunda mitad del siglo XIX, los poetas del movimiento simbolista emplearon esta terminología para remarcar el sentimiento de decadencia a través de una escenificación del otoño o de las ruinas históricas que conseguían intensificar el sentimiento de tristeza o desdicha²⁰⁵. Por el contrario, en Japón, esta noción, como habíamos mencionado en el subcapítulo 1.2.1.1 *Las cuatro estaciones*²⁰⁶, se había heredado de China cuyo mismo canon poético se había consolidado durante el

²⁰² Fue uno de los poeta cortesanos más destacados del periodo *Nara* (? – 736). Sus 13 *chōkas* y 37 *tanka* están incluidos en la misma antología.

²⁰³ Origuchi. S., *ob. cit.*, págs. 229-230.

²⁰⁴ Kawamoto Kōji, *The poetic of Japan verse*, Tokio, University of Tokio Press, 2000, pág.15.

²⁰⁵ Kawamoto Kōji, *ob.cit.*,pág.5.

²⁰⁶ Véase la pág.43 de esta tesis.

reinado de los Tres Reinos y Seis Dinastías (221-604), periodo en el que comienza una intensa relación de transferencia cultural hacia Japón. En los poemas de esta antología conviven dos formas de percibir el mismo contexto: por una parte, con melancolía, y por otra se percibe el placer del cortejo basado en el ciclo de la naturaleza donde el otoño se considera una estación significativa para recoger los frutos. Debemos añadir, además, otra razón costumbrista que da preferencia a este momento del atardecer cuando se producían los encuentros furtivos entre amantes o las visitas de cortejo y que tanto abundan en los *tanka* de *Man'yōshū*. Uno de los claros ejemplos es el *tsumadoi* (las visitas nocturnas de cortejo) que comenzaba al caer la tarde y conectaba directamente la alegría del encuentro o la incertidumbre de la mujer que espera la anhelada visita de su amado.

Por otra parte, el concepto de belleza de ciertos elementos y contextos para los japoneses del periodo clásico difería de lo que se puede entender en la actualidad. El adjetivo “*utsukushii*” 美しい, que tan extendido está, es un término que equivale a “bello, hermoso” y que se ha extendido a lo largo de los siglos evolucionando su grupo semántico. Así la enciclopedia japonesa *Kōjien* ofrece varias definiciones dependiendo del periodo y, obviamente, define este término como una expresión de amor y cariño entre los miembros de la familia muy cercanos como podría ser entre padres e hijos o entre cónyuges²⁰⁷. No obstante, parece que la palabra *utsukusī* ya desligada del concepto del periodo arcaico, y tal como se la entiende ahora, se había asentado desde el periodo Edo con una definición más cercana a nuestro tiempo²⁰⁸. Takahashi cuestiona el uso erróneo o interpretativo de *utsukushī* y *uruwashī* desde el concepto clásico e incluso se pregunta cómo los *tanka* se han traducido al japonés actual con el significado de belleza que se había extendido en siglos posteriores. En su artículo expone una interesante observación de cómo los hombres y mujeres de *Man'yōshū* percibían la belleza de un paisaje concreto y su manera de manifestarlo a través de la expresión poética. En ese mismo artículo muestra cómo el adjetivo *utsukushii* no aparece apenas y, en su lugar, recurre al verbo “mirar, contemplar”. Tal es el caso de aquellos poemas dedicados al paisaje de Yoshino, que solo por describirlo, se da por hecho que se trata del sinónimo de belleza²⁰⁹.

El origen del concepto de belleza, dentro del contexto lírico, no solo viene también de la estética poética china. El dogma, la creencia que se percibe desde la naturaleza, ha creado con el tiempo el concepto de “lo bello” que se ha aceptado y fijado en el mundo palatino por los hombres y mujeres de la clase privilegiada. El concepto de *miyabi*, que representa la estética

²⁰⁷ 広辞苑 *Kōjien*, Iwanami. <http://sp.kojien.mobi/>

²⁰⁸ Takahashi Seki, 美の万葉集 *fūono bivo utau, bino manyoushu* (La belleza en el *Man'yōshū*), Kasama syoin, 2013, págs. 189-190.

²⁰⁹ Takahashi S., *ob.cit.*, págs. 205-207.

refinada en el terreno de la literatura japonesa se fundó en esta tendencia que cada vez fue reforzándose en los círculos privados. Unos de los ejemplos más representativos es la flor del ciruelo, que fue objeto de admiración en los jardines de los aposentos de las familias nobles. *Miya*, que significa “palacio” tal como indica su *kanji* 宮, dio origen a la palabra *miyabi* y que fue la expresión para designar la belleza estilizada y elegante que fue bautizada por los hombres y mujeres alejados de la plebe. Sin embargo, este concepto nace de la idea de encontrar y asociar la belleza en los elementos de la naturaleza donde se pensaba que moraban los dioses y los espíritus, a lo que se debe añadir que todo los elementos sobrehumanos y misteriosos que fueron venerados por los hombres entran en el mismo concepto de la “belleza” aunque pertenezcan a otra esfera de la vida²¹⁰.

1.2.5 Resumen de la parte primera

El transcurso histórico de Japón desde los tiempos arcaicos hasta el periodo *Nara*, donde se tejió esta antología, tendrá grandes consecuencias que cambiarán no solo la estructura sociopolítica sino la historia de la literatura japonesa. El detonante que hizo que el destino de Japón tomara un rumbo diferente fue, sin duda, la gran influencia del continente chino durante los siglos IV al VIII que introdujo no solo las pautas políticas y culturales sino también la escritura *kanji*, con la que la literatura oral que transmitía leyendas, mitologías o canciones populares quedará perpetuada por escrito. Así también ocurrió con algunos poemas populares o anónimos recogidos en *Manyōshū* junto a cronologías histórico-mitológicas en las primeras obras de *Kojiki* y *Nihonsyoki*. Estos, escritos anteriormente a *Man'yōshū* ya contenían los primeros poemas japoneses, el *waka*. Los poemas o canciones populares se gestaron en los *utagaki* que se convertían en un lugar propicio de intercambio de canciones amorosas con motivo de celebrar la siembra y la cosecha, lo que llega a significar que estaban estrechamente ligados al cultivo, principal sustento económico de la sociedad arcaica.

La propia naturaleza y el ecosistema de Japón que ha influido en el dogma y la idiosincracia de sus habitantes pudo encajar con la estética poética foránea, dos pilares que han perfilado los poemas tanto en su formato como en su contenido. La estructura del *waka* (poesía japonesa) ya de por sí es una síntesis de prosodia particular que marca un ritmo y que ha desembocado en varios patrones poéticos, entre ellos el *tanka*, y el credo ancestral manifestado en el poder de *kotodama* que fue legado al *makurakotoba*, el epíteto japonés de

²¹⁰ Sakurai M., *ob.cit.*, págs. 253-255.

escrutinio complejo. El diálogo poético que había nacido en un espacio público en un ambiente de festejo será absorbido paulatinamente por la clase alta y en un espacio privado donde la estética poética china entra en juego con fuerza, incluso como fuente de inspiración. El *tanka* a su vez es también un reflejo del hábito de sus gentes y de las diferentes manifestaciones de emociones tanto si es de amor, glorificación al emperador o admiración de la propia naturaleza con sus cuatro diferentes caras en cada una de las estaciones.

En este bloque se ha intentado poner de manifiesto las principales características socioculturales del periodo arcaico y clásico que el mismo *tanka* ha ido absorbiendo a lo largo de los casi cuatro siglos contabilizando desde el primer *tanka* más antiguo hasta el último compuesto por el mismo Ōtomo no Yakamochi, artífice de esta primera antología poética de la literatura japonesa, el *Man'yōshū*. El primer reto de un trabajo traductológico consiste en afrontar estas grandes diferencias culturales que abarcan desde los recursos lingüísticos más destacables de la lengua clásica japonesa, principalmente el *makurakotoba* o las homfonías, fruto de la cultura lingüística japonesa, y por otra parte, la estética poética propiamente japonesa que, junto a la influencia de la estética poética china, ha creado un canon poético que combina los elementos foráneos y los autóctonos.

SEGUNDA PARTE: LENGUA Y GRÁMATICA JAPONESA DEL PERIODO ARCAICO

A falta de documentación histórica, se han barajado varias hipótesis sobre el origen de la lengua japonesa. No obstante las tres vertientes hipotéticas más asentadas en la historia de la lengua apuntan su origen en las lenguas altaicas, la polinésica o un posible híbrido de ambas²¹¹. Acorde a las últimas investigaciones de las últimas décadas la tercera es la que está ganando más peso puesto se ha podido constatar que el origen de la lengua japonesa, fonéticamente, proviene de las islas sureñas malayo-polinésicas y que se han podido combinar con la morfosintaxis procedente de las lenguas altaicas de tierras del norte²¹².

Por otra parte desde tiempos remotos y en diferentes culturas del mundo, la lengua escrita y la hablada han coexistido siempre paralelamente y, desde el punto de vista literario, el *tanka* pertenecería a la lengua escrita²¹³. Con este mismo planteamiento durante el periodo de Nara, al igual que ocurrió en España o en otros países, ha quedado constancia de una convivencia entre la lengua culta y la hablada que se diferenciaba en lo escrito y en lo hablado. Hasta la revolución Meiji (1868), cuando a Japón comienzan llegar obras occidentales y son traducidas al japonés, toda la literatura japonesa se había escrito obedeciendo a la regla de la lengua escrita, es decir, se mantenía viva la tradición de la lengua clásica japonesa²¹⁴. Es a partir de entonces, a finales del siglo XIX, cuando la lengua coloquial se funde con la lengua escrita junto a la lengua clásica hasta llegar a ocupar su propio sitio en la literatura japonesa²¹⁵. Por esta razón, no es de extrañar que leer un *tanka* clásico, especialmente del periodo Nara, supone una dificultad justificada incluso para un japonés de nuestros días que ya no está familiarizado con el lenguaje clásico. Desde el punto de vista sintáctico la estructura del *tanka* clásico, aparentemente, no parece tener una gran dificultad comparado con la sintaxis y el léxico de la lengua japonesa actual. Sin embargo, especialmente la morfología de la lengua japonesa del periodo clásico requiere ser analizado con cautela porque en ciertas ocasiones difieren sus interpretaciones entre los filólogos japoneses.

²¹¹ Asakawa Tetsuya, 日本語の歴史 *Nihongono rekishi (Historia de la lengua japonesa)*, Tokio, Syoseki, 2011, págs. 35-36.

²¹² Kondō Shigemi, 短歌入門 *Tanka nyūmon* (Introducción al tanka), Tokio, chikuma syōbō, 1979, pág. 41.

²¹³ Kondō S., *ob.cit.*, pág.43

²¹⁴ Yamaguchi Akiho (coeditor), 日本語の歴史 *Nihongono rekishi, A history of the Japanese language*, Tokyo daigaku syuppankai, 1997, págs., 200-2012. En el periodo Meiji la literatura japonesa estaba todavía escrita bajo el canon y reglas del lenguaje escrito. Por otra parte, va desapareciendo el uso del texto escrito en chino que se usaba en libros académicos.

²¹⁵ Kondō, *ob.cit.*, pág.46.

2.1 Características y desafío de la lengua escrita y oral

El hecho de que el Japón del periodo arcaico fuera una cultura ágrafa, hizo que la adopción del *kanji* tuviera un impacto sin precedentes en su propia historia. Sin embargo, la tarea de casar el *kanji* con la lengua japonesa fue un proceso lento y, sobre todo, en el contexto de la expresión poética, resultó ser un doble reto para los escribanos que intentaron transcribir los poemas en *kanji*. Por un lado, el chino, una lengua monosilábica, y el japonés, polisilábica, han encontrado algunas dificultades para combinarse mutuamente debido a la diferencia morfológica que presenta cada una de sus lenguas. Se ha conseguido encontrar, para ello, algunas soluciones reteniendo el significado de los *kanji* aplicando la lectura fonética japonesa (lectura *kun*); o viceversa, se descarta el significado del *kanji* pero se aplica el fonema original del *kanji* (lectura *on*). El poeta Kakinomoto no Hitomaro²¹⁶, quien dominaba en profundidad los *kanji* consiguió plasmar minuciosamente las características de la lengua japonesa por medio del *kanji* gracias al método de combinar las lectura *on* y *kun* que él mismo inventó²¹⁷. Aun así el impacto que tuvo la adopción del *kanji* en la literatura japonesa tuvo su peculiar evolución como se demuestra, por ejemplo, en las misivas oficiales del periodo Nara, donde el comienzo y el final de la carta venía escrito en *kanji*, pero el mensaje principal se transmitía en japonés oralmente por boca del propio mensajero. Los primeros textos literarios adaptaron la segunda opción de transcribir el japonés al *kanji* con su correspondiente fonema original, es decir, al fonema japonés²¹⁸. Se aplicó este método, al principio, en los nombres propios o topónimos hasta llegar a abarcar todo al texto escrito. Prueba de ello lo encontramos precisamente en la escritura *manyōgana* 万葉仮名 (el kana de *Man'yō*), al ser la regla de escritura y lectura utilizada en dicha antología y de ahí la utilización de su nombre. Lo mismo había ocurrido ya con las obras de *Nihonshyoki* o *Kojiki*, al considerar las desventajas de que si solamente se transmitía tanto el significado como solo la fonética (puesto que la lengua japonesa está llena de palabras homófonas) finalmente el método de transmitir el fonema acorde con los *kanji* en lectura *kun* con sus correspondientes significados se convertiría en la solución más idónea para la comprensión lectora²¹⁹. La lectura del chino combinado con la lectura *kun* ya estaba dominada en el periodo de Asuka y Nara, como consta en las expresiones de *kumo no koromo* “túnica de nubes”, que viene de la

²¹⁶ 662-710. Fue uno de los poetas más destacado e influyente del periodo *Nara*.

²¹⁷ Inaoka K., *ob.cit.*, pág.13.

²¹⁸ La prestación del *kanji* es lo que en siglos posteriores desembocará en el invento del silabario japonés, el *hiragana* principalmente por las mujeres que vivían en los aposentos palaciegos y el *katakana* por los monjes budistas. Este fenómeno que no es más que el resultado de una simplificación de los trazos del *kanji* para facilitar su lectura y escritura no tendrá la misma carga semántica visual que ha podido tener el *kanji* en su forma original.

²¹⁹ Para mayor detalle véase en subcapítulo 2.3 *La morfología sintaxis de la lengua japonesa del periodo Nara*.

palabra china 雲衣 así como *haru no sono* “vergel primaveral” 春苑 o *aki no kaze* “viento de otoño”, 秋風²²⁰.

Los poemas de *Man'yōshū* están escritos en *manyōgana*, y debido a su compleja característica de combinar el *kanji* y con la peculiaridad de la lengua japonesa, desde el comienzo se han presentado ciertas complicaciones en su lectura que se han intentado paliar gracias a numerosas fuentes de interpretación a lo largo de los siglos. El primer intento fue durante la primera mitad del periodo *Heian* cuando se han añadido, junto a los poemas, las notas explicativas con el nombre de *koten* 古点 por los compiladores de la antología de poemas chinos compuestos por japoneses, la antología *Gosen wakashu*, y que se basaba en la transcripción con la lectura *kun* de los *kanji* de cada poema. A lo largo de las siguientes décadas se han introducido las lecturas *kun* y *on* y, posteriormente, a finales de la era *Heian* hasta principios del periodo *Kamakura* (1185-1333) se aplica la nueva lectura con el nombre de 新点 *Shinten*²²¹. Entre los expertos tenemos la monje Sengaku (1203-1272) cuya contribución al estudio de la antología se ha materializado con su obra 万葉集注釈 *Man'yōshū chūsyaku* la cual se ha considerado un manual obligatorio para los estudios de la antología al menos hasta la entrada del periodo Meiji.

Durante el periodo Edo (1603-1868) se han publicado numerosos estudios ofreciendo nuevas interpretaciones para la lectura de sus poemas; este interés por la antología poética estaba acompañado por la necesidad de ensalzar el espíritu nacional que había surgido, sobre todo, a partir del siglo XVIII²²². La dificultad de comprender la esencia de los poemas de *Man'yōshū* se ha resuelto gracias a los grandes esfuerzos de filólogos y lingüistas como Kamono Mabuchi (1697-1769), Hagiwara Motoe (1749-1805), Saitō Mokichi (1882-1953) u Origuchi Shinobu (1887-1953) pudiendo descifrar y transcribir al japonés contemporáneo y ofreciendo sus interpretaciones; aun así nos constan todavía ciertos *tanka* que hasta hoy no se ha conseguido comprender su verdadero significado²²³.

²²⁰ Koga, *ob.cit.*, pág.345.

²²¹ Kubota J., 日本文学史、*Nihon bungakushi (Historia de la literatura japonesa)*, Tokio, Ōfū, 1997, pág. 53.

²²² Durante el periodo Edo o shogunato de Tokugawa, un grupo de intelectuales y académicos que comenzaron a ensalzar la importancia de *Man'yōshū* pertenecían en su mayoría a la escuela lingüística *kokugaku*. No obstante tuvieron que codearse con las otras escuelas, fuertemente influenciados por las tendencias literarias que empezaban a llegar de Occidente y que sostenían la supremacía del concepto lírico de la segunda antología *Kokinshū*, considerando la primera antología como obra obsoleta, pág. 225.

²²³ Independientemente a su dificultad, cierto es que muchos poetas contemporáneos, inspirados por sus poemas, han seguido el modelo poético de *Man'yōshū*. El diccionario de glosario y ejemplos poéticos de Torii Kimihiro, 歌語例歌辞典 *kagoreika jiten (Diccionario de ejemplos de poemas)*, Tokio, Syoubun, 1988, es un claro ejemplo de que todavía se buscan los mismos criterios y gustos poéticos del periodo clásico.

El poeta Masaoka Shiki (1867-1902) fue quien volvió a ensalzar el valor de *Man'yōshū* en su ensayo de *Utayomini atauru sho* 1898, argumentando que la combinación de varias tendencias literarias es factible para

Paralelamente nos encontramos con el reto de plasmar la interpretación del contenido de la lírica popular que está adaptada para el lugar y espacio donde se va a recitar; de ahí que, en ocasiones, si se desconocen esos dos contextos de intercambio las canciones junto a su trasfondo social, puede resultar complicado comprender el propósito del poema. Y lo que ocurre habitualmente, aunque los *tanka* de *Man'yōshū* puedan aparentar ser muy sencillos por su forma y contenido, puede llegar a provocar malentendidos, sobre todo, al ser compuestos y recitados en tiempos tan lejanos de la actualidad. Un ejemplo claro que señala esta cuestión es que en la antología *Man'yōshū* junto a *tanka* de emperadores y nobles de la clase alta conviven *tanka* de autores de origen humilde; la percepción de sus distintos contenidos poéticos es evidente y comprensible para el grupo colectivo de ese mismo periodo, pero no ocurriría lo mismo para los otros lectores de tiempos distintos. La transición de los poemas cantados en una sociedad colectiva a los poemas individuales es evidente, pero sus *tanka* a pesar de ser cantos personales conservan, en cierto modo, un vínculo intrínseco con la tierra y con la vida rutinaria, como ocurre en escenas de faenas o fiestas donde pueden acentuar sus manifestaciones emocionales y personales²²⁴. De ahí que puede presentarse la dificultad de comprensión e interpretación de sus *tanka* en comparación con los *tanka* de *Kokinshū* cuyos poemas independientes del entorno de la vida cotidiana se centran en lo más hondo del sentimiento personal. En este sentido, y retomando el párrafo anterior, contrariamente de lo que se ha dicho de que sus *tanka* se caracterizaban por su sencillez carente de recursos poéticos complejos, se nos presenta un mayor desafío para interpretar y traducir algunas ambigüedades semánticas de sus poemas al estar ligados a los cantos populares y folclóricos que nos separan más de 1300 años de nuestros días.

El primer poema que abre el telón de esta antología pertenece a la categoría de poemas de cortejo o pedida de mano²²⁵, tan frecuente entre los emperadores que proponían el matrimonio a las doncellas de la región que se encontraban bajo su reinado. Estos poemas, que aparentemente pueden ser confundidos con un poema de amor con tintes bucólicos llenos de descripciones paisajísticas, escenas de caza y pesca o fiestas celebradas en los poblados, en realidad esconden un mensaje político donde la supremacía del emperador sobre esa región queda patente a través de ese contexto de cortejo, lo que nos hace suponer que existía ya una estrecha relación con los poemas que aparecen en *Kojiki*²²⁶. El paralelismo que se observa entre el poema de cortejo de los dioses creadores de Japón, Izanami e Izangi, y el del emperador Yūryaku (418-179) evidencia la repetición de la misma estructura sociocultural,

poder recuperar y comprender el verdadero valor de los *tanka* de *Man'yōshū*. Suzuki Sadami, Nichibunken Serie 8, *The concept of literature in Japan*, Kioto, Nichibunken, 2006.

²²⁴ Tsuchiashi, Yutaka, 万葉開眼 (*El despertar del Manyō*), Tokio, NHK book, 1982, pág. 54.

²²⁵ Se trata del poema del emperador Yūryaku.

²²⁶ Kubota J., *ob.cit.*, pág. 53.

donde la importancia de la unión matrimonial garantizaba un árbol genealógico de la familia imperial cuya estabilidad se basaba en la subyugación de los habitantes de esa tierra mediante lazos matrimoniales. Por otra parte, Ōtomo no Yakamochi, uno de los grandes artífices de esta antología, había mantenido una relación intensa no solo con las clases altas, sino con la capa más humilde que componía la sociedad japonesa. Gracias a ese contacto supo seleccionar poemas de la plebe donde, a veces, con un tono más cálido y humano, la risa estaba presente en sus versos como elemento que contrarresta otros con matices melancólicos o sobrios. El hecho de que algunos *tanka* tengan un tono jocoso lo podemos atribuir a la herencia de las canciones festivas que buscaban carcajadas del público basándose en la creencia de que la risa, con su poder mágico, podía ahuyentar a los malos espíritus²²⁷. Por otra parte, nunca traicionó su criterio personal a la hora de seleccionar los otros *tanka*: evitó, en cierto modo, los *tanka* que tuviera una tendencia marcada por el poeta Kakinomoto no Hitomaro donde se exaltaban los sentimientos personificando los elementos de la naturaleza y en el que los poetas de tiempos posteriores quedaron atrapados por un parecido acercamiento. Así lo dice también Origuchi respecto a otros poetas que siguieron la misma línea²²⁸: “Yakamochi tomó un ángulo más relativo evitando una mera postura contemplativa. En lugar de exclamar llamativamente los sentimientos, se limita a exhalar un suspiro frente a una aparente naturaleza apacible”. Esta teoría apoyada por otros lingüistas y filólogos japoneses sigue teniendo una repercusión contra aquellos que sostuvieron la supremacía de la calidad de los *tanka* de *Kokinshū* frente a los de *Man'yōshū* alegando que el refinamiento poético se había conseguido entrando ya en el periodo *Heian*. Para estos últimos los *tanka* del periodo *Nara* se consideraban, por tanto, demasiado espontáneos y directos al carecer de ciertos recursos lingüísticos y poéticos más sofisticados como los que se podían encontrar en el *tanka* del periodo *Heian*. La esencia de los *tanka* en este sentido se debe considerar que, ante todo, está ligada estrechamente con la naturaleza humana y la antología *Man'yōshū*, tomando prestado las palabras de Yamamoto K.²²⁹, se puede llegar a definir como poemas que poseen una vigorosa fuerza como un robusto tronco y una honda frescura como las hojas de las ramas.

2.2 El *tanka* y su léxico

En primer lugar, presentamos el patrón de la gramática del *tanka* de *Man'yōshū* que pertenece a la lengua japonesa del periodo *Nara*, y gran parte de ella difiere de la posterior gramática perteneciente al periodo *Heian*. Esto requiere ser clarificado correctamente porque

²²⁷ Nakanishi S. *ob. cit.*, *Mayōjidaino...* págs. 39-40.

²²⁸ Origuchi S., *ob.cit.*, pág. 234

²²⁹ Yamamoto K., *ob. cit.*, pág. 10.

puede ocasionar confusiones en la interpretación del *tanka* incluso para un japonés moderno puesto que existen, a pesar de todo, similitudes lingüísticas y morfosintácticas entre ambos periodos. En primer lugar, la estructura gramatical del periodo Heian, cronológicamente posterior al periodo Nara, se ha mantenido sin grandes variaciones hasta los siglos XV-XVII; esto significa que interpretar un *tanka* de dicho periodo al japonés moderno resultaría ser una tarea más amena desde el punto de vista morfosintáctico. Entre las varias ediciones monográficas sobre *Man'yōshū* que se han publicado en la actualidad, en ocasiones se encuentran ligeras diferencias de interpretación del mismo *tanka* al japonés actual según quien sea el autor del libro. Dejando de lado aquellos *tanka* de escrutinio complejo que incluso entre los actuales filólogos japoneses no encuentran una unanimidad interpretativa²³⁰, la ambigüedad de la función de ciertos conceptos gramaticales, como ocurre a menudo, suele ocasionar diferentes matices del contenido del *tanka*. Por esa misma razón, en los libros y ediciones publicados sobre la antología *Man'yōshū* siempre vienen acompañados de una versión en lengua moderna para facilitar su comprensión al lector; pero incluso en la versión moderna el autor suele cerciorarse de que es una “posible interpretación” de lo que puede significar el *tanka* original en cuestión. Es decir, muchos de ellos sugieren que esa interpretación debe ser entendida no por su exacto significado sino que hay que dejar un pequeño margen interpretativo. El siguiente *tanka* pone a prueba las diferencias interpretativas de los expertos japoneses cuya versión de un mismo *tanka* original a la lengua moderna puede variar sutilmente.

(7)

うつつには
逢ふよしもなし
夢にだに
間もなく見え君
恋に死ぬべし

Utsutsuniwa

Auyoshimonashi

Yumenidani

Mamonaku miekimi

Koini shinubeshi

(Anónimo, XI 2544)

La traducción basada en la editorial Shogakukan sería:

²³⁰ Donald K, *ob.cit.*, pág.88.

Resignado estoy
que en la vida real
no pueda verte.
Al menos déjame verte en los sueños,
¡ay, creo morir por este amor!
(Trad. R. T.)

La traducción basada en la editorial Iwanami:

Resignada estoy
no poder verte
en esta vida.
Al menos, déjame verte en los sueños,
¡ay, amado mío, voy a morir por amor!
(Trad. R.T)

En la versión de la editorial Shogakukan el último *ren*, o verso, subrayado aparece interpretado al japonés actual como “creo perecer por amor, creo morir por amor”²³¹. Por el contrario, la versión de la editorial Iwanami se inclina por una terminación más tajante “moriré por amor, pereceré por amor”²³². Visto a distancia el contenido completo de este *tanka* no varía mucho; sin embargo, estos pequeños matices hacen una versión diferente a la otra dependiendo de si consideramos el verbo auxiliar *beshi* que se une al verbo *shinu-ru* (*shinu*+ *beshi*) y que significa “morir”. De acuerdo a la morfología del japonés clásico, el significado y la función de este verbo auxiliar tienen 6 variantes que incluyen conjetura, voluntad, posibilidad, aseveramiento, imperativo y sugerencia. Si el sujeto está en primera persona singular se suele elegir la función de aseverar tal como viene en la versión de la editorial Iwanami; no obstante, se aconseja también que se debe dar un margen a la interpretación y que si la traducción al japonés moderno tiene un significado *grosso modo* también se le puede considerar aceptable²³³.

En el siguiente apartado se ha intentado resumir las principales diferencias léxicas y gramaticales que presentan la lengua del periodo Nara en el género poético. Basándose en el estudio estadístico de Iwazumi, al parecer, la lengua japonesa precisa más del doble del

²³¹ Shogakukan, *Manyoshu*, ob.cit libro 3, pág. 213.

²³² Iwanami, *Manyoshu* ob.cit.libro 2, pág.50.

²³³ *Koten bumpo ensyuu doriru* (古典文法演習ドリル), Obunsha, Tokio, 2009, págs. 50-51.

número de glosario o léxico que el español para mantener una misma conversación²³⁴. La riqueza léxica no concierne solo a los sinónimos sino también al sustantivo que representa cada objeto dentro del mismo campo semántico, y no corresponde proporcionadamente al nivel cultural del país. En el caso del periodo clásico de Japón la llegada de las palabras chinas y su escritura, el *kanji*, ha sido determinante para transformar el campo semántico del léxico de la lengua japonesa. Supuso un enriquecimiento en términos de todos los ámbitos de la vida, y si se traslada este impacto al mundo de la naturaleza esta riqueza léxica se comprende aún más gracias al gran interés que muestran sus habitantes por su entorno y cuyas razones ya hemos mencionado en el capítulo 1.2.1 *Fuentes de inspiración*²³⁵. Kindaichi toma un ejemplo peculiar y muy acertado para el caso de los diferentes tipos de la lluvia. El índice de la pluviometría del archipiélago de Japón puede haber contribuido a tener esta riqueza léxica de este fenómeno natural separado por las cuatro estaciones como 春雨 *harusame* (lluvia de primavera), 地雨 *jiame* (diluvio), 秋雨 *akisame* (lluvia de otoño), 慈雨 *jiu* (lluvia de bendición), o para la característica y la intensidad tenemos ぎり雨 *kiriname* (llovizna), 俄雨 *niwaka-ame* (lluvia repentina, chaparrón), 通り雨 *tōriame* (lluvia pasajera). En total encontramos en la lengua japonesa casi 170 palabras en el campo semántico de la lluvia. No solo las distintas denominaciones que conciernen a la lluvia sino al modo de llover y su intensidad o característica que se expresa con distintos matices gracias al ideófono que tanta presencia tiene en la lengua japonesa²³⁶. Lo destacable de todo es que detrás de esa mera descripción física de la naturaleza de la lluvia marcada por las cuatro estaciones se puede percibir hasta incluso la temperatura y la atmósfera de cada tipo de la lluvia. Lo mismo ocurre con los numerosos nombres de la luna según las cuatro estaciones así como para nombrar la intensidad de la primavera²³⁷. Para ello es conveniente agrupar el léxico referente a la naturaleza más usado en los *tanka* seleccionados; sobre todo dentro de la categoría del viento, lluvia, nieve, niebla y luna²³⁸. Como punto de comparación se puede citar el caso de la lengua semítica, concretamente el árabe clásico, donde existe un número alto de sinónimos para mencionar la variedad de la palabra “camello” o “león” cuando todavía predominaba una cultura ágrafa antes de que apareciera el primer texto escrito que fue el Corán; o en algunas tribus del sur de Filipinas donde un miembro del clan es capaz de decir cientos de nombres de plantas e insectos²³⁹. En el caso de Japón no podemos obviar que pasó de una cultura ágrafa a una cultura de transmisión por escrito y que las palabras foráneas del

²³⁴ Iwazumi Zeitarō, 現代日本語 Chikuma, Tokio, 1970. págs. 147-148.

²³⁵ Véase en la pág.35 de esta misma tesis.

²³⁶ Véase el capítulo 1.2.3 Recursos literarios y lingüísticos

²³⁷ Kindaichi Haruhiko, 日本語の特質, *Nihongo no tokushitsu* (Las peculiaridades de la lengua japonesa) NHK book 617, Nihon Hōsōsyuppan kyōkai, Tokio, 1991, pág.130.

²³⁸ Lanzaco Salafrañca, Federico, *La cultura japonesa reflejada en su lengua*, Madrid, Verbum, 2010, págs.34-40.

²³⁹ Kindaichi, H., *ob.cit.*, pág.119.

continente vecino proporcionaron un aumento considerable del léxico variado y sofisticado²⁴⁰. Esto se reflejará claramente en el *tanka*, puesto que aunque se hayan tomado elementos del léxico o la semántica china, la presencia de léxico puramente japonés domina en su mayoría en el corpus principal. La cuestión es cómo enfrentarse a la traducción de una palabra japonesa que con sus prefijos y sufijos engloba toda una idea y variación semántica, y que afecta a la idea principal del poema; y que para traducirlas a lenguas occidentales se recurre a veces a tener que parafrasear para poder transmitir lo mismo, lo que conlleva, en ocasiones, a romper la agilidad y ritmo de un poema en LO.

2.3 El *tanka* y su lenguaje honorífico

El registro de la lengua formal u honorífica que puede presentar una compleja estructura sociolingüística no se encuentra solamente en la lengua japonesa, existe también en otras lenguas, sobre todo, en las lenguas asiáticas como el coreano, el vietnamita, el birmano, el chino y en la lengua javanés de Indonesia; incluso aunque pertenezca al grupo lingüístico indoeuropeo también el hindú presenta variaciones complejas para expresar el estilo formal²⁴¹. En el caso del japonés esta variedad del trato honorífico existe en la lengua clásica como en la moderna ya sea en la morfosintaxis como en el léxico. Y en el caso de los poemas de *Man'yōshū* se refleja claramente en el uso de los sustantivos y verbos²⁴².

Desde el contexto morfológico se aplica la regla de formalidad lingüística en el pronombre personal de segunda persona como apelativo; y dentro de esta complejidad se encuentra con una serie de variedades tanto para el apelativo del género masculino como del femenino. El uso de ese pronombre personal tiene que ir acorde con el contexto sociocultural y el tipo y nivel de relación que exista entre las dos personas en el escenario. Sus variados formatos de apelativos han evolucionado desde los tiempos clásicos y continúan vivos en el lenguaje actual del japonés (véase el caso del de “tú”, 君 *kimi*, あなた *anata*)²⁴³.

²⁴⁰ En cuanto al léxico propiamente perteneciente al periodo Nara tenemos las siguientes principales palabras que indican emociones: entre el grupo de léxico relacionado semánticamente con la idea de belleza: el adjetivo 清し *kiyoshi*, que significa “puro, transparente”; うし *ushi* que significa “zozobra, tormentoso, desconsolado”; やさし *yasashi* que significa “insoportable”; dentro del léxico que indica amabilidad o sentimiento bondadoso; ころあり *kokoro ari* que significa «tener compasión».

²⁴¹ Kindaichi, H., *ob.cit.*, pág.218.

²⁴² Shirane Haruo, *Classical Japanese: a grammar*, 2005, Columbia University Press, pág.311.

²⁴³ Se expondrá con más detalle sobre este punto en el subcapítulo 2.4 Dificultad interpretativa: los nombres personales.

La manifestación de respeto a nivel lingüístico se basa en ensalzar la superioridad de la persona al que se dirige el hablante que debe posicionarse en un nivel inferior mostrando humildad. En el japonés se consigue añadiendo el prefijo honorífico お おご go a la palabra que se refiere o al miembro que le concierne así como en español se distingue con el posesivo *su*; como ejemplo, podemos citar, *su* nombre (*onamae*, お名前), *su* hijo (*okosama*, お子様), *su* trabajo (*oshigoto*, お仕事); más complicado es en el caso de la lengua china que se ramifica incluso dependiendo del género añadiendo un adjetivo de semántica que significa respeto y cortesía²⁴⁴. En la lengua escrita se debe mostrar la misma humildad extrema dejando patente que se trata de una costumbre heredada también de la lengua china. Aun así la lengua japonesa, junto al coreano, presenta una complicación más visible dentro de este formato de respeto porque entran en juego las variaciones del verbo, cosa que apenas ocurre con el chino. Un ejemplo que podemos citar es el verbo “hacer”, する *suru* en japonés que cambia parcialmente cuando se utiliza en forma de respeto como なさる *nasaru*; o en el caso del verbo “decir” 言う *iu*, que cambia por completo como おっしゃる *ossyaru*. Y dentro de este formato de respeto tenemos tres categorías: formal, *keigo*, 敬語, honorífico, *sonkeigo* 尊敬語 y humilde, *kenjyogo* 謙譲語. Los verbos en japonés carecen de indicación de número ni marcan el presente ni el futuro en su conjugación. Su característica como lengua aglutinante nos permite discernir por su morfología distintas formas verbales según la terminación de la última sílaba del verbo.

En este sentido, y retomando la gramática del periodo *Nara*, podemos resumir que la expresión más característica dentro del grupo léxico es el adjetivo del formato honorífico que en numerosas ocasiones se repite como en el siguiente caso: かしこし、*kashikoshi*, que significa “temeroso”.

(8)

大海の
波は
かしこし
然れども
神を祈りて
船出せばいかに

Ōnamino
namiwakashikoshi

²⁴⁴ Kindaichi, H., *ob.cit.*, pág.223.

shikaredomo
kamio inorite
funadeseba ikani
(Anónimo, VII 1232)

Temibles son
las olas de alta mar.
¿y si zarpamos
y encomendamos nuestra fe
a los dioses del mar?

(Trad. R.T.)

Este adjetivo está conectado con la creencia de que ciertos elementos de la naturaleza poseen una fuerza desconocida que más bien infunden temor.

Por otra parte, tenemos el verbo まかる *Makaru*, verbo que significa retirarse (de un lugar); como en el siguiente *tanka* donde el autor se justifica respetuosamente para retirarse del banquete celebrado por el entonces gobernador de Dazaifu, Ōtomono tabito:

(9)

憶良らは
今は罷らむ
子泣くらむ
其も彼の母も
吾を待つらむそ

Okurarawa
Imawa makaramu
konakuramu
Somokano hahamo
wao matsu ramuso
(Yamanoue no Okura, II 337)

Señores, Okura volverse quisiera
que ya mis niños estarán llorando,
y mi esposa espera.

(Trad. A.C.)

2.4 Dificultad interpretativa: los pronombres personales

Watanabe M. define tajantemente la idiosincrasia de la lengua japonesa como “una lengua afectuosa hacia el significado que pertenece a la principal constituyente lingüística”²⁴⁵. Teniendo en cuenta que dentro del campo semántico expresado por la lengua existe una demarcación que separa el significado objetivo del subjetivo de la lengua, esta definición generalizada, según Watanabe M. empieza a diferenciarse cuando descubrimos que el japonés tiene una estructura más abierta y versátil cuando nos adentramos, sobre todo, en el terreno de la lengua subjetiva. Y, como ejemplo, cita la variedad del pronombre personal²⁴⁶. En la gran mayoría de las lenguas indoeuropeas, independientemente del contexto donde se establece una comunicación y su circunstancia, el pronombre personal en primera persona es “yo”, lo mismo ocurre con en francés “Je” y en alemán “Ich”. En la lengua japonesa actual se usa dependiendo del contexto y del género y del tipo del trato personal una variedad subjetiva que exige un conocimiento preciso para cada uso. Así, para referirse al pronombre personal *yo* tenemos una variedad que abarca desde “*watashi, boku, ore*”, etc. que según el registro social y el contexto lingüístico debe hacerse su correcto uso. Y en la lengua escrita esta tendencia se acrecienta como en el caso del pronombre en primera persona 小生 “*syōsei*”, un tratamiento de humildad llevado al extremo combinando los *kanji* “*syō*” que significa pequeño, y *sei*, vida o existencia. El mismo fenómeno descrito ocurre con el pronombre personal de segunda persona en singular con *anata, kimi, omae*, etc. Si trasladamos la traducción y su significado contextual de los pronombres personales al japonés clásico nos encontramos con una disyuntiva del término de referencia. En español existe una aclaración por la diferenciación de los pronombres: entre el yo, tú, él/ella/usted con su conjugación de los verbos correspondientes. La confusión ocurre incluso, como añade Lanzaco, en el japonés actual con el primer, segundo y tercer pronombre personal en el sentido de que al no conjugarse el verbo, muchas veces se sobreentiende por el contexto a quién se refiere la acción del verbo²⁴⁷; incluso en el japonés moderno el pronombre personal de la primera y segunda persona en singular tienen varias terminologías como hemos mencionado anteriormente. Del mismo modo ocurre con el *tanka*, sobre todo en la categoría *sōmon* con sus variadas terminologías para referirse a la segunda persona²⁴⁸. Así cuando nos referimos a una mujer (cuyo vínculo es la esposa o amante del poeta-autor) se usa el 妹 *imo*, o 君 *kimi*, y en caso de la primera

²⁴⁵ Watanabe Minoru, 和歌の本質と表現 *Wakano honshitsuti hyōgen (Esencia y carácter del waka)*, Colección Wakabungakukōza, Tokio, benseisya, 1993, pág. 59.

²⁴⁶ Watanabe M., *ob.cit.*, págs.60-62.

²⁴⁷ Lanzaco, *op.cit.*, pág. 32.

²⁴⁸ Existen más de 1000 poemas donde se puede cuestionar y analizar la ambigüedad que presenta su pronombre personal. Shinada Etsuo, 万葉集における呼称の表現性 *Man'yōshū ni okeru kōshō no hyōgensyō* (Expresión de apelativos en *Many'yoshu*), *Manyōshuu kenkyūsho Vol 16*, Tokio, 1988, pág.294.

acepción su *kanji* correspondiente puede significar hermana menor por su ideograma, pero no significa necesariamente que tuviera una relación de parentesco directa aunque sí podrían ser primos. En cuanto al hombre se ha recurrido a la terminología 背 *se* y 児 *ko*. Estas cuatro terminologías para referirse al “otro/otra” son los más representativos en toda la antología, y, excepto el pronombre *kimi*, los otros tres pertenecen al grupo de relaciones y parentescos o de consanguinidad. Es decir, entran dentro del grupo de terminología del pronombre personal del parentesco de hermanos²⁴⁹. Así la ambigüedad de parentesco puede surgir en el caso de situarlo al español, porque para el japonés no hay una clara línea que separe entre la segunda y tercera persona singular si nos dejamos guiar solo por la terminación del verbo²⁵⁰.

A la hora de cuestionarnos cómo traducir *imo* 妹 al español, podemos recurrir a las traducciones que tenemos en francés o inglés al ofrecernos diferentes acercamientos a esta cuestión. En la versión inglesa lo podemos encontrar como *my girl, my woman*; la traducción en francés se opta generalmente por *m'amie*²⁵¹. En términos generales, y según la definición que encontramos en el diccionario *Kōjien* 広辞苑 y el diccionario de la lengua clásica japonesa 全訳古語辞典²⁵² este pronombre personal femenino es un apelativo que utilizaban los hombres para referirse con cariño y ternura a su amante o a su esposa durante el periodo clásico, sobre todo en el periodo *Asuka* y *Nara*. Tanto su ideograma que se interpretaría como hermana menor, aunque en el japonés actual se dice *imōto*, como su significado hacen una clara referencia a la relación de hermanos. Sin embargo, se trata de un recurso ficticio que intenta imitar la cercanía sentimental que puede proporcionar el esquema familiar con esa asociación afectiva conseguida por el parentesco²⁵³. En varios estudios publicados sobre esta temática como el de Saigō Nobutsuna se ha intentado asociar, según la mitología japonesa, esta costumbre de usar dicho apelativo en las relaciones matrimoniales entre las divinidades que claramente tenían un lazo familiar de hermanos²⁵⁴. Véase el caso del emperador Tenchi y la princesa Kagamino Ōkimi, ambos hermanastros, y cuyos *tanka* que se intercambiaron

²⁴⁹ En las mitologías regionales se encuentran dos vertientes de la aceptación del incesto entre hermanos: una más tolerados como puede aparecer en la mitología de Okinawa; y otras, en cambio lo consideraban un tabú y símbolo de pecado. En uno de los capítulos de *Kojiki* aparece la historia de amor entre dos hermanos con un desenlace trágico. Sasaki, Y., *ob.cit.*, pág. 191.

²⁵⁰ Shinada, E., *ob.cit.*, págs.293-310.

²⁵¹ Traducción inglesa: *Love songs from the Man'yōshū*, coautores Ooaka Makoto, Reave I.L, Keen D, Kōdansha International, Tokio, 2000; traducción francesa: Sieffert René, *Man'yōshū*, Publication Orientalistes de France, Edition UNESCO, 1997.

²⁵² 広辞苑 Kogojiten, Iwanami, Tokio, 1999; 全訳古語辞典, Zenyaku kogojiten (Diccionario de lengua japonesa clásica) Tokio, Oobunsya, 2007.

²⁵³ Este apelativo con la misma connotación de cercanía aunque no haya consanguinidad lo encontramos en otras culturas como en la lengua árabe que para llamar a su amada también utiliza la palabra “*uhti*” que significa también “hermana”.

²⁵⁴ Saigō Nobutsuna, 近親相姦と親和 *Kinshin sookann to shinwa* (Incesto y Mitología), Tokio, Miraisya, 古事記研究

pertencen al principio del periodo *Man'yō* aunque su connotación original se va extendiendo hasta alcanzar su actual significado²⁵⁵.

Por otra parte, *kimi* es un pronombre personal que se refiere a “tú” y se usa en un contexto social más amplio. En la lengua japonesa moderna la variación de su uso abarca desde un nivel jerárquico, como por ejemplo, cuando el jefe de una empresa se dirige a su empleado de rango inferior, o también, por el contrario, dentro de un contexto más íntimo estableciendo una relación de igualdad²⁵⁶. Durante el periodo arcaico se usaba para referirse a una persona de rango superior como se manifiesta en el siguiente *tanka* del primer periodo de *Man'yōshū*:

(10)

ありつつも
君をばまたむ
うちなびく
我が黒髪に
霜の置くまでに

Aritsutsumo

kimioba matamu

uchinabiku

agakurokamini

shimono okumade

(Emperatriz Iwano hime, II, 87)

Esperaré, a vos
con paciencia;
hasta que mi cabello,
espeso y negro,
se cubra de escarcha blanca.

(Trad. R. T.)

La noción de relación que se establece entre los apelativos masculinos y femeninos evoluciona según los tiempos y la sociedad. Al igual que *se* e *imo* pueden otorgar una noción

²⁵⁵ Tada, K., *Man'yōshū hand book, ob.cit.*, pág.188.

²⁵⁶ Es interesante cómo este apelativo tiene un uso casi exclusivo en las letras de las canciones actuales sustituyendo, sobretodo, el pronombre más común y tradicional あなた、*anata*.

de igualdad de condición social, se observa una transformación en los apelativos que más se empiezan a usar tardíamente como en *kimi* y *ko* a consecuencia del cambio de la estructura social. A diferencia de los primeros apelativos los segundos no dejan de escapar una idea de relación desnivelada. En otras palabras, el hombre se dirige con más cercanía a las mujeres mientras el apelativo *kimi* que usaban las mujeres para referirse a los hombres incluía un matiz de respeto y admiración a su pareja. Una de las razones que apunta a esta sutil desigualdad que se establece paulatinamente en la sociedad de la era clásica en Japón se debe, según Sasaki, a la creación del sistema del censo en la mitad del siglo VII en el que se registraba a cada clan familiar con todos sus miembros poniendo al padre o el miembro varonil como cabeza de familia²⁵⁷. Con ello se podría decir que el sistema del matriarcado es relevado por el patriarcado, al menos, en el terreno político y administrativo. Por otra parte, Shinada define que de los cuatro pronombres *kimi*, *imo*, *se*, *ko*, que constituyen un parentesco familiar, el pronombre *kimi*, establecía un claro rango de jerarquía que buscaba la sociedad para afianzar el orden y paz colectiva²⁵⁸.

Es destacable también que se trata de un pronombre que lo utilizaban las mujeres de referirse al hombre en sus *tanka*. Sin embargo, este hecho no será exclusivo para las mujeres y acabará desapareciendo hasta aparecer en numerosos *tanka* compuestos por un hombre que recurre al mismo demostrativo de *kimi*, sobre todo, en los banquetes palaciegos y celebraciones de fiestas. El número de *tanka* que se puede clasificar por el tipo de pronombre personal para dirigirse al hombre son 70 poemas con *se* frente a 380 poemas con *kimi*. Por el contrario, el pronombre para dirigirse a una mujer *imo* supera al *ko* con 380 poemas frente al 70²⁵⁹. Otro demostrativo que en la etapa tardía de *Man'yōshū* se empieza a utilizar es *hito* 人 y ambos sexos lo utilizan para dirigirse a sus amados. En la antología se encuentra unos 50 ejemplos de *tanka* correspondientes a este pronombre.

2.5 La morfosintaxis

La morfosintaxis de los *tanka* de *Man'yōshū* no establece un criterio fijo y preciso que facilite la adaptación a la actual lengua japonesa. Un lector medio japonés, aunque haya estudiado lengua clásica japonesa en la escuela secundaria, requiere aun así un cierto grado de conocimiento de la lengua “escrita” del periodo de Nara para poder entender el principal contenido del poema. Debemos precisar que lo que podemos tener en nuestras manos hoy en

²⁵⁷ Sasaki Y., *ob.cit.*, págs. 192-193

²⁵⁸ Shinada, *ob.cit.*, pág 307.

²⁵⁹ Sasaki Y., *ob.cit.*, págs. 191-192.

día son *tanka* que han sido readaptados y escritas combinando el *kanji* y el silabario *hiragana* para facilitar su lectura.

La interpretación que ofrece un *tanka* escrito ha tenido que pasar por un largo proceso de escrutinio de lectura hasta darle sentido coherente durante los distintos periodos. Como ya se había explicado antes sobre la conservación del formato original de los poemas, el *genpon*, en esta antología poética se presenta exclusivamente en *kanji*. Aunque en el periodo *Kamakura* el monje Sengaku (1203-1273) fue el primer artífice en ofrecer alternativas de lectura²⁶⁰, posterior a él, entre otros, podemos citar a Kamono Mabuchi (1697-1769) o Takeda Yūkichi (1886-1958) que también buscaron nuevas opciones con el fin de aproximarse a la lectura fiel que corresponde a los poemas. En el *Manyōgana*, lectura en japonés sobre los *kanji* donde se intercambian lecturas *on* y *kun* incluía forzosamente desgranar e ubicar la morfología que tiene la función de aglutinar los sustantivos y verbos por una parte, y por otra, de formar una sintaxis coherente que intente ceñirse al poema original. Una de las peculiaridades de los poemas de *Man'yōshū* es el carácter oral que tradicionalmente se ha mantenido antes y después de la llegada del *kanji*. El compilador de esta obra, que se le atribuye a Ōtomo no Yakamochi, hizo una criba de todos los poemas que fue recogiendo y coleccionando tanto de oídas como por escrito de otras copias ya existentes, como es el caso de *Utamaro kashū*, la colección de poemas de *Kakinomoto no Hitomaro*²⁶¹. Recoger por escrito un poema cantado y transmitido oralmente con la ayuda de *Manyōgana* ha dejado hasta el día de hoy algunas incógnitas de lectura, pues no hay que olvidar que los copistas-compiladores poseían un nivel alto de conocimiento de la poesía china, el *kanshi*, lo que indudablemente tenía que contribuir y plasmar esa influencia en la transcripción poética junto a las composiciones de autores con nombres propios que no escondían la intención de emular la estética poética del continente vecino. No obstante, este hecho se puede trasladar a los poetas mismos en el momento de su composición; se debe matizar que esa “influencia de la poesía china”, no se limita a ciertos temas de poesía, sobre todo a los poemas de loa o alabanza al emperador reinante, y dentro de un contexto solemne como en un banquete palaciego donde los autores podían exhibir las habilidades de su conocimiento de la poesía china²⁶²; sino que también introduce elementos y conceptos propiamente de pura influencia china haciendo referencia a la flora y botánica, como puede ser el caso de la flor del ciruelo, el sauce llorón o el ruiseñor. Otro detalle importante es que a la hora de componer se introduzca un contexto escenográfico muy acorde con la estética poética china que evoque la desazón o la nostalgia ante un paisaje o un

²⁶⁰ Su obra magna sobre el estudio de *Man'yōshū* fue *Sengaku tsushi sōranjyō* (仙覚津師奏欄覽狀) escrita en 1253 y fue el primer intento de establecer las reglas de lectura de los poemas.

²⁶¹ En esta colección se recogen 370 poemas suyos. La fecha de composición se desconoce pero, al parecer, fue anterior a la compilación de *Man'yōshū*.

²⁶² Konishi Jinnichi, *ob.cit.*, pág. 357.

elemento concreto, así como puede ocurrir con las ruinas de una ciudad o una choza deshabitada.

La opción de las combinaciones del *kanji* en los poemas de *Man'yōshū* no fue una idea originaria de los copistas-compiladores. Al parecer, previamente ya existían ciertos patrones que se habían establecido combinando fonética y semántica para aplicarlos en *Manyōgana* y para ello no se puede obviar la labor que ejercieron los *toraijin* 渡来人 que partieron del continente vecino hasta llegar al archipiélago japonés con el fin de transmitir los conocimientos caligráficos. En toda la empresa de casar oralidad y lectura de los poemas, la complejidad de combinar la fonética con el significado de las palabras ha dejado constancia de que hubo más de dos vertientes para establecer un malabarismo de alternativas, dicho de modo simple, un intento de establecer criterios gráficos. Konishi pone como ejemplo los siguientes tres *tanka* en el estado puro original, 原本 (*genpon*), sin modificación alguna²⁶³:

1. 我妹 恋度 劍刀 名借 念不得 (XI, 2499)
2. 君之行 氣長久成奴 山多豆乃 迎呼將往 待迹者不待 (II, 90)
3. 安麻久母迹 可里曾奈久奈流 多可麻刀能 波疑乃之多婆波 毛美知安倍牟
可聞 (XX, 4296)

El primero es un claro ejemplo de omitir el fonograma (la parte fonética) centrándose así solamente al concepto del vocablo, en el sentido del ideograma. La transcripción y la traducción sería de la siguiente manera:

我妹 (*wagimokoni*), 恋度 (*koishiwatareba*), 劍刀 (*tsurugitachi*), 名借 (*nanowoshikekumo*),
念不得 (*omoikanetsumo*).

(11)

Sigo amando
aquella muchacha,
y ni siquiera la hoja de la espada
con su nombre grabado
puede hacerme olvidar.

(Trad. R.T.)

²⁶³ Konishi Jin'ichi, *ob.cit.*, pág. 321-322.

En cambio en el segundo se introduce ya el elemento fonético, el fonograma por su lectura *on* y *kun* combinándose acorde con el significado del *kanji*:

君之行 (*kimiga yuki*) 氣長久成奴(*kenagaku narinu*) 山多豆乃 (*yamazuno*) 迎呼
將往 (*mukaeowo yukamu*) 待迺者不待 (*matsuniwa mataji*).

(12)

Desde que te marchaste
lánguido se me hace todo.

(Yamazuno)

Iré en tu busca,
pues ya no puedo permanecer a la espera.

(Trad. R.T.)

El tercero, por otra parte, omite por completo el concepto del vocablo, el ideograma con su significado correspondiente, y solamente lo expone a modo de fonograma con la lectura *on*. Es la forma de lectura conocida como *Manyōgana*:

安麻久母迺 (*amakuboni*) 可里曾奈久奈流 (*karisonakunaru*) 多可麻刀能(*takamatono*)
波疑乃之多婆波 (*haginoshitabawa*) 毛美知安倍牟可聞 (*momiji*
aemukamu)

(13)

Sobre las nubes del cielo
grazan los gansos.

Las hojas del monte Takama
¿habrán mudado ya su color?

(Trad. R. T.)

La gran diferencia radica en que el primero se basa claramente en la lectura poética china y que a la vez requiere un conocimiento de la lectura morfosintáctica china, es decir, tienes que conocer el significado de cada *kanji*, como ocurre cuando se lee un poema chino; como contraste, el tercero es el prototipo de lectura que se encuentra en las obras de *kojiki* y *Nihonsyoki*, y sin embargo, es una tarea compleja tener que distinguir el *kanji* uno por uno para su lectura japonesa, por tanto requiere un conocimiento profundo de la lectura *on*. Como solución intermedia es el que se propone en segundo lugar, se trata de la combinación de las dos características y que es la que predomina en toda la antología.

El manejo y la habilidad que tenían aquellos compiladores ya en las lecturas del *on* y *kun* de los *kanji* era evidente como puede constar en esta antología aunque principalmente lo más usado es lo que se conoce con el nombre de *seikunji* (正訓字) que consiste en aplicar la lectura *kun* acorde al significado y significante gráfico del *kanji*. Así, los *kanji* correspondiente al amor o río serían 恋 y 河 y se leerían en japonés *koi* y *kawa*. Por otra parte, la influencia del vocabulario procedente de la doctrina budista, junto a la importación de las palabras chinas en su estado original están también presentes en el *Man'yōshū*, como es el caso de 力士 *rikishi* o 香 *kou*, o en el caso de palabras budistas 布施 *fuse*, limosna, 婆羅門 *baramon*, brahman, 法師, *houshi*, monje²⁶⁴. Sin embargo, tomando el caso, por ejemplo, de las composiciones poéticas de Kakinomoto no Hitomaro, sus composiciones tempranas, supuestamente en el siglo VII, ofrecen muchas incógnitas para ser interpretado al japonés de nuestros días. Estas excepciones están en que principalmente a la hora de tomar su *tanka* carece de cualquier indicación morfosintáctica y lo que provoca es una compleja lectura de sus poemas. Se ha considerado erróneamente que los verbos auxiliares o partículas que esclarecían su estructura morfosintáctica eran omitidos deliberadamente; sin embargo, este fenómeno debe contextualizarse de otro modo, como en el caso de los poemas de Hitomaro²⁶⁵. El siguiente *tanka* en su estado original, es decir, *genpon*, y escrito en *Manyōgana*, es uno de los ejemplos que omite por completo señal morfosintáctica y como en otros poemas supuso ya un reto para interpretarlo y transformarlo al japonés de acuerdo a la morfosintaxis japonesa del periodo *Nara* para los primeros filólogos y lingüistas japoneses:

春柳 葛山 発雲 立 座 妹 念 (XI, 2453)

La transcripción al japonés actual de este *tanka* con una estructura gramatical ya fijada sería de la siguiente manera (lo que viene en **negrita** serían los morfemas que se han añadido):

Haruyanagi
kazurakiyamani
tatsu kumono
tachitemo itemo
imowo shiso omou

Sin embargo, es remarcable que se trata de un conjunto de *kanji* desglosado de sus funciones morfosintácticas. Y aunque se mantenga su significado y por ello la posible lectura

²⁶⁴ Tada K., *ob.cit.*, pág.136-137.

²⁶⁵ Tada K., *ob.cit.*, pág. 139.

es en japonés, no existe ningún *kanji* que, al menos, fonéticamente indique su desempeño gramatical. Las partículas y verbos auxiliares están subrayados en negrita en la transcripción en letras romanas. Pero, como he mencionado anteriormente, no aparece ningún *kanji* que fonéticamente pueda decir lo mismo. Si llevamos al extremo la traducción según viene en el original nos aparecería una sucesión de léxico que en función de contexto debe ser moldeado. Una alternativa traductológica línea por línea antes de darle un sentido coherente, sería:

(14)

El sauce de primavera

Monte Kazura

Nubes aparecen

Estar de pie, estar sentado

Amada recordar

(Trad.R.T)

En las versiones más nuevas de la editorial Iwanami, encontramos la siguiente versión traducida²⁶⁶:

Haruyanagi (*makurakotoba*)

Como las nubes que aparecen

sobre el monte Kazura,

ni de pie ni sentando

no dejo de pensar en mi amada.

(Trad. R.T.)

En cuanto a la traducción ofrecida por Syogakukan²⁶⁷:

Haruyanagi (*makurakotoba*)

Como las nubes que aparecen

sobre el monte Kazura.

me levanto y me siento.

No hago más que pensar en mi amada.

(Trad. R.T.)

Aparentemente parece posible encontrar un consenso y adaptarlo al japonés más legible y comprensible por tratarse de un *tanka* cuya lectura no es conflictiva. Esto no sería lo mismo

²⁶⁶ Iwanami., *ob.cit.* libro 2, pág. 30.

²⁶⁷ Shogakukan., *ob.cit.* libro 13, pág.192.

con otros *tanka* que se han mantenido cubiertos por un velo desconocido hasta ahora y que en ocasiones siguen presentando una complejidad traductológica. Por otra parte, los fonemas que se han asignado para cada función morfosintáctica en cada poema no siempre se han mantenido como un patrón a seguir en todo *Man'yōshū*. Esto quiere decir que en casos excepcionales se ha usado otro *kanji* para la misma función, lo cual hace necesaria una nueva clasificación.

Al sistematizar la gramática japonesa del periodo del *Man'yōshū*, debemos destacar los siguientes principales puntos que conciernen a los verbos y que requieren su conocimiento para adaptarlos a la lengua japonesa actual. Las principales morfosintaxis de un *tanka* de entonces se pueden resumir según el siguiente orden.

Primero: el uso del verbo auxiliar, 助動詞 *jyodōshi*: en la lengua japonesa se anexionan al final del verbo para indicar el tiempo verbal. En los textos escritos de este periodo del que tratamos, especialmente aquellos verbos que terminan en ゆ *yu*,

らゆ *rayu*, す *su*, ふ *hu*, indican el tiempo del pasado, el imperfecto. Dentro de este contexto gramatical aparecen los siguientes grupos:

1. De los primeros verbos auxiliares *yu* y *rayu* tenemos el formato que indica la función del verbo “poder” equivalente al español; *e* que indica pasivo; y *yu* equivaldría a la idea de “no poder evitar”, “de modo natural”²⁶⁸.

2. Las terminaciones de los verbos en みゆ *miyu*, にゆ *niyu*, きゆ *kyu*, もゆ *moyu*, se consideran una acción que se produce espontáneamente y de ahí que terminan en ゆ *yu*. Por otra parte, す *su* también se trata de un verbo auxiliar de la forma imperfecto y tiene un efecto formal cercano o íntimo. Se trata de uno de los formatos de la categoría de respeto pero que establece una relación más cercana e íntima. En el periodo Heian se dejará de utilizar.

3. ふ *Fu*, es el verbo auxiliar que tiene la función de expresar la continuidad de una acción, “continua/sigue + verbo presente continuo”. Este formato ha sido frecuente en el periodo *Nara*. Tenemos un ejemplo de un fragmento de *tanka* perteneciente al tomo XV, 3704²⁶⁹:

黄葉の散らふ山辺 (*momichibano chirau yamahe*)

En las laderas del monte

²⁶⁸ No tienen una función formal como puede ocurrir con la terminación る *ru*, らる *raru* que se utilizó más en el periodo Heian y que también tiene la misma función de potencial, pasivo y espontáneo.

²⁶⁹ Los fragmentos del *tanka* que presentamos como ejemplos en este apartado se han citado de Shirane, H., *ob.cit.*, pág. 312 – 316.

donde caen, sin cesar,

las hojas ocres

4. El verbo auxiliar けり *keri*, puede tener dos funciones: pasado (transmite un mensaje de la tercera persona y lo hace en tiempo pasado) y exclamación (asombro por algo que ha ocurrido por primera vez) y cuando lo encontramos en un texto clásico se debe tener en cuenta a cuál de las dos posibilidades pertenece. Lo más indicador es cuando la terminación acaba en なり けり *narikeri*, o cuando nos encontramos antes un *tanka* con la terminación けり *keri* que nos indica claramente que es una exclamación.

(15)

人もなき

空しき家は

草枕

旅にまさりて

苦しかり けり

Hitomo naki

Karashiki iewa

Kusamakura

Tabini masarite

kurushikarikeri

Una morada vacía,

sin la presencia de mi amada.

¡qué agonía la mía !

es como dormir sobre la hierba

en un viaje solitario.

(Trad. R.T.)

5. Por otra parte, verbo auxiliar que precede al verbo らむ *ramu*, れむ *remu* tiene varias funciones en el sentido de que la primera puede ser una conjetura o suposición en el presente, o incluso una pregunta retórica *qué estará haciendo*; la tercera tiene un significado de suposición “*parece que está*”;

わが背子いづく行くらむ

waga sekoha izukuikuramu

“¿por dónde viajará mi esposo?”

En cuanto a *kemu*, tiene las mismas tres funciones que las anteriores pero siempre se refiere al tiempo pasado.

6. El verbo auxiliar なり *nari*, que se trata principalmente de una función de aseverar, si precede un sustantivo indica como el verbo español “*estar, encontrarse*”;

tsurugani naru fujino takane

敦賀になる 富士の高嶺

“la cima del monte *Fuji* que está en Tsuruga”

家なり妹

ienari imo

“mi esposa que se encuentra en casa”.

Segundo: las partículas con función de preposición (*kakujyoshi*, 格助詞) que se utilizaban durante el periodo Nara y que aparecen aglutinadas como sufijo en los nombres son las siguientes: よ *yo*, ゆ *yu*, ゆり *yuri*. Y sus funciones se subdividen principalmente en tres categorías:

1. Marcador del comienzo del tiempo y espacio, equivalente al español *desde*
2. Marcador de tránsito, equivalente al español *a través, por*
3. Marcador de consecuencia (solamente con las partículas *yo* y *yu*) equivalente al español *por, con*.

Asuyuriya

明日ゆりや

“A partir de mañana”

Wagieno katayo

吾家の方よ

“Desde mi morada/casa”

Tagono urayu

田児の浦ゆ

“(atravesando) *por* la bahía de Tago”

La segunda partícula representativa en este contexto es el つ *tsu* que precede al sujeto de la oración. Tiene función de atributo que indica tiempo, lugar, posesión o atribución, equivalente al “*de*” del español.

Amatsu kaze

天つ風

“viento del cielo”

La partícula de finalidad かも *kamo* que se deriva de la partícula de interrogación *ka* precediendo de la partícula de exclamatoria *mo*, y tiene una función de exclamación, o pregunta retórica con cierto tono de exclamación. Cuando no precede a un verbo y se posiciona después de un nombre otorga una función que indica una “duda”.

Hisakatano ameyori yukino nagarerukamo

ひさかたの天より雪の流れるか

“¿Será nieve que cae del cielo?”

Por otra parte, la partícula な *na* matiza la expresión del deseo o invita a realizar algo en conjunto. También puede indicar un deseo expresada por la primera persona. De la misma manera la partícula なも *namo* indica un deseo, o una petición.

Imawa kogiidena

今は漕ぎ出でな

“¡salgamos a remar!”

La partícula *もが* *moga*, *もかも* *mogamo* y se subdivide en lo siguiente: en un deseo en primera persona que es difícil de cumplirse.

La partícula *も* *mo* indica *eitan* 詠嘆, la exclamación con tinte de anhelo.

春たつらしも

Haru tatsurashimo

“¡por fin, ha llegado la primavera!”

La partícula *こそ* *koso* indica el deseo que se cumpla para otros.

En el siguiente *tanka* de Nukatano Okimi se observa explícitamente el uso encadenado de la partícula *no*, *の* que tiene una función de comparativo o metafórica. Por otra parte, la partícula *そ* *so*, que precede un nombre tiene una función de declaración. Tenemos además lo que se le llamaría una partícula conectora que tiene la función de enfatizar, como es el siguiente caso:

(16)

夏の野の

茂みに咲ける

姫百合の

知らえぬ恋は

苦しきものそ

Natsuno nono

shiguemini sakeru

himeyurino

shiraenukoiwa

kurishikimonoso

Como un lirio del monte,
que florece entre la maleza,
en el prado del verano.
¡Qué pesar este amor!
Oculto en mi corazón.

(Trad. R.T.)

La partícula しか *shika* que le sigue a los verbos auxiliares del formato 連体形、*entaikei*, indica el deseo que no es posible cumplir. Si termina en *teshika* también tiene la misma función.

Las partículas que se añaden al final del verbo en busca de una complicidad con el hablante son una de las características de la sociolingüística japonesa. Tenemos entre ellas el *yo*, *wa*, *ne(e)*, y tienen una función de otorgar un ritmo más asequible y espontáneo a la lengua coloquial. Sobre todo la partícula *ne(e)* tiene el objetivo de buscar la complicidad con el interlocutor para asegurarse de que comparte o siente lo mismo. En el *tanka* esa partícula aparece en los *zōtōka*, sobre todo, cuando se trata de las cuatro estaciones y se busca la complicidad y el asentimiento para compartir las mismas emociones.

2.6 Resumen de la parte segunda

La lengua japonesa de tiempos arcaicos presenta una serie de peculiaridades lingüísticas tanto fonéticas como fonológicas que han ocasionado posteriormente un trabajo arduo a la hora de casarla con la expresión escrita. Con el *kanji*, que llegó del continente vecino para poder plasmar por escrito la lengua hablada, se han originado varios intentos de fijar la sincronización de fonética y semántica. La lengua japonesa de la época clásica distingue dos periodos diferentes: Asuka-Nara y Heian. Por una parte la lengua japonesa escrita en el periodo Heian no ha alterado su morfosintaxis hasta mediados del periodo Edo, en cambio, la lengua de *Man'yōshū* escrita en periodo Asuka-Nara arroja todavía muchas incógnitas tanto en su lectura como en su gramática. Precisamente en el caso de *Man'yōshū* se podría considerar que la versión copiada y comentada por el monje Sengaku es la versión más utilizada hasta hoy como la transcripción e interpretación más fiel del corpus original. Sobre ella se han ido probando varias alternativas para encajar letras y palabras, unas veces basándose en la fonética japonesa, otras, en el significado de cada *kanji*, e incluso se ha originado un intento intrépido de conseguir encajar las dos formas. Desde el punto de vista de la lectura se ha intentado aplicar varias formas de lectura acorde a la lectura *kun* y *on* sobre los *kanji* hasta dar con el significado del poema. El *manyōgana* sería el resultado más logrado en este sentido, por haber encontrado un equilibrio entre lo dicho con lo escrito. Sin embargo, este hecho tendrá sus consecuencias y nos conducirá a otro problema posterior: se trata de intentar descodificar el *tanka* escrito al japonés de los siglos posteriores. Los estudios de la lengua clásica se han hecho eco gracias a la literatura clásica a partir del periodo *i* donde se

dispara la productividad literaria de manera significativa y cuyo lenguaje escrito se había conservado sin grandes cambios hasta los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, el género poético del periodo Nara escrito puramente en *kanji* también acarrea más complicaciones en comparación con los poemas escritos en *kana* en los poemas posteriores del periodo Heian.

Por otra parte, entre otros problemas gramaticales, podemos recordar que la lengua japonesa, tanto la clásica como la moderna, posee una clara y arraigada jerarquización lingüística que puede dificultar su uso. Existe una clasificación de términos que pertenecen a cada grupo social a la vez que también dependen de quién los utilice. Asimismo, nos encontramos con la ambigüedad que puede acarrear el mismo mensaje puesto que se omite el sujeto así como los pronombres personales con sus propias variedades, y que ha contribuido a que algunos *tanka* presentaran varias vías de interpretación. A eso debemos añadir que el corpus entero de esta antología está compuesto por poemas anónimos en su mayoría que proceden de un mundo alejado de los palacios y los aposentos nobiliarios. Y que fueron cantados e interpretados en espacios abiertos y públicos ligados estrechamente a la vida agrícola que introduce un lenguaje o un léxico particular procedente de las regiones remotas de la capital. El lenguaje del *tanka* de *Man'yōshū*, aparentemente parece sencillo comparado con los recursos lingüísticos más sofisticados de los *tanka* de antologías poéticas posteriores, pero precisamente por sus peculiaridades lingüísticas se ha convertido en una de las antologías poéticas de mayor problema de lectura e interpretación.

Como resultado los estudios de *Man'yōshū* han tenido su propio recorrido dejándonos un caudal de ensayos, análisis e interpretaciones entre lingüistas y filólogos japoneses. Descodificar la lectura no siempre ha tenido un resultado satisfactorio dejando algunos *tanka* en un bucle de múltiples interpretaciones que se han mantenido hasta el día de hoy. Además de ello, descifrar ciertos *kanji* del *tanka* puede llevar a los expertos a tener opiniones divergentes que hasta hoy no han encontrado consenso. Un primer intento ocurre ya en el año 951 por edicto del emperador Murakami que designa a los mismos compiladores de la antología poética que precedió a *Man'yōshū*, la segunda antología poética *Kokinwakasyū*, para que introdujeran la lectura *kun* con el fin de aclarar una lectura que venía solamente en *kanji*. A partir de entonces se han escrito y presentado numerosos tratados que proponían la lectura de los poemas y sus aclaraciones, de los que podemos destacar a Kamono Mabuchi, Motoori Nobunaga, Masaoka Shiki, Shimaki Akahiko, Origuchi Shinobu y Tsuchiya Fumiaki. Durante la Segunda Guerra Mundial se aprovechó para ensalzar el espíritu nacional y aclamar la figura del emperador; no obstante, su intención propagandística nunca llegó a ensombrecer su imagen genuina tras la contienda mundial, y la prueba es que hasta hoy no han cesado de publicarse numerosas adaptaciones del texto original al japonés moderno

acompañadas de comentarios y notas junto a innumerables monografías sobre la misma temática²⁷⁰.

²⁷⁰ Los estudios y monografías sobre *Man'yōshū* se han ramificado en estas últimas décadas abarcando estudios basados en literatura comparada, etnografía, ciencias de religión, arqueología, etc.

TERCERA PARTE: IDENTIDAD Y ELEMENTO CULTURAL EN LAS TRADUCCIONES LITERARIAS

La idea y el significado de la cultura puede tener varias definiciones: desde la que fue especificada por el antropólogo Edward Tylor²⁷¹, que define que la cultura consiste en un conjunto de diversas aptitudes y tradiciones que han sido adquiridas a través de los humanos como componentes sociales de sabiduría, creencia, arte, ética, derecho y costumbre; hasta la definición acuñada por Kluckhohn que la define “como un sistema de diseño explícito e implícito de vida”²⁷². En el ámbito de comunicación puede que sea considerado que la cultura va de la mano con la comunicación²⁷³. Pero dentro de esa “comunicación se debe tener en cuenta lo que esconde detrás, lo que permanece oculto”. Hall E.T. lo llegó a comparar con “la punta del iceberg”, es decir, hay una parte oculta que solo se encuentra en nuestra subconciencia, invisible a los valores y las creencias; siguiendo esta línea consideramos que para un traductor es un puro desafío, pero en diferentes contextos, por tratar de traducir dos lenguas, junto a dos culturas tan ajenas como puede ser el caso de la cultura hispana actual frente a la japonesa de tiempos arcaicos. Las confrontaciones que surgen, inevitablemente, entre estas “dos culturas” separadas geográficamente y culturalmente se acentúan por su doble reto de tener que casar dos contextos separados prácticamente más de 1000 años. En resumidas cuentas, traducir una cultura requiere varios procesos interculturales que dependen mucho del método y el patrón seleccionado por el traductor.

3.1 Definición de *culturema*

A fecha de hoy se han publicado numerosas tesis y artículos que hacen referencia al concepto de *culturemas* aplicados al contexto de la traducción. Entre las múltiples definiciones, y siendo un concepto usado cada día más en el mundo de la ciencia de la traducción en el terreno de las culturas y las lingüísticas comparadas, nos centraremos, especialmente, en la

²⁷¹ Tylor, E. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, London, John Murray, 1871.

²⁷² Kluckhohn, C. *The concept of culture* (en *Culture and behavior*, New York, NY: The free Press) New York, 1962, págs. 19-73.

²⁷³ Hall, E. T, *The Silent Language*, New York, Doubleday, 1959.

definición que presenta Molina Martínez y que se caracteriza por los siguientes rasgos comunes²⁷⁴:

1) *Los culturemas no existen fuera de contexto, sino que surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas concretas. Esta afirmación origina dos situaciones diferentes:*

a) *Los elementos culturales no deben plantearse como elementos propios de una única cultura, habitualmente la cultura de origen, sino como la consecuencia de un trasvase cultural.* Esta observación se basa en la definición atribuida a Vermeer sobre los culturemas²⁷⁵: “Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A”. En este sentido, esta observación se justifica si afrontamos dos sociedades culturales tan dispares como Japón y España. La traducción de un poema arcaico japonés de por sí queda intacto en su esencia original. El problema surge en el curso de la transferencia cultural a un contexto hispánico actual.

b) *Los culturemas lo son en el marco de dos culturas concretas. Podríamos decir que la palabra X funciona como culturema entre las lenguas A y B, pero no necesariamente entre las lenguas A y C.* La lengua japonesa con el español originaría los culturemas en el ámbito del género lírico contextualizados en diferentes tiempos; no ocurre lo mismo entre el japonés y el chino porque el primero ha absorbido varios niveles de destrezas intercomunicativas y socioculturales del segundo, como ocurre con la escritura china, *kanji*, que abarca un campo semántico amplio compartido por las dos lenguas; y por otra parte, la estética poética china heredada en los siglos tan trascendentales para la formación del Estado Asuka y Nara cuando se gestó *Man'yōshū*. El resultado, en el caso de la escritura entre los dos países asiáticos que comparten una cultura en común no produce, apenas, un impacto de diferencia comunicativa, cosa que no ocurre entre la cultura española y la japonesa.

2) *La actuación de un culturema como tal depende del contexto en el que aparezca.*

Esta definición se podría aplicar a las características sociolingüísticas de *Man'yōshū*, porque obedece al transcurso de las transferencias culturales cuando sus poemas son traducidos al español. Teniendo en cuenta estas premisas comunes, debemos recordar que la lengua japonesa clásica contiene varias capas de contextos que abarcan desde los elementos lingüísticos hasta el significado de los símbolos. Asimismo, una palabra que podría funcionar como culturema en una lengua, en el caso del japonés, que parte como LO, sí que podría funcionar en la LM siempre que sean lenguas occidentales y que pertenezcan en un grupo

²⁷⁴ Molina Martínez, Lucía, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, págs. 78-79.

²⁷⁵ Vermeer, H. *ob.cit.*, pág. 8.

sociolingüístico indoeuropeo. Una vez localizado el *culturema* producto de una transferencia cultural propiamente del mundo oriental arcaico al mundo occidental moderno, se nos presentan múltiples posibilidades para ver desde dónde, *a posteriori*, entraríamos en las diversas opciones de la tarea de traducción.

3.2 Estrategias traductológicas

Por otra parte, al intentar buscar la definición más acertada de “traducción”, encontramos la categorización ofrecida por Jakobson R. A.²⁷⁶, que a partir de su descripción ofrece tres vías: la traducción intralingual (o reelaboración), la traducción interlingual (o traducción propia) y la traducción intersemiótica (o la transmutación). En la primera se trata de trasladar y adaptar el texto de la LO con el fin de hacerlo asequible y legible en la LM. La segunda es la que comúnmente se conoce en el sentido estricto de la palabra y que se procesa por la traducción de vocablos y texto y que chocaría, en consecuencia, con tener que solventar las connotaciones culturales que llevan algunas palabras y que en diferentes contextos pierden el verdadero matiz de la LO o viceversa. No se puede permitir trasladar o sustituir las palabras mecánicamente como podría ocurrir con la traducción intralingual. En cuanto a la traducción intersemiótica trata de sustituir y reinterpretar unos códigos por otros, como puede ser, por ejemplo, interpretar en notas musicales una poesía o pintar un cuadro inspirado en una composición musical²⁷⁷. En este caso la traducción de un poema que debe recorrer desde la LO hasta la LM, pasando por una serie de componentes culturales, pertenecería obviamente a la traducción interlingual; pero tampoco se descartaría por completo pues, salvando las distancias, considerar que la traducción de un poema, dependiendo del traductor, es también intención, metodología, contexto y el perfil de los lectores de la LM, lo que sería una traducción intralingual, debido a la necesidad de tener que añadir una nota explicativa para aclarar el significado de la palabra intraducible a la LM cuando es requerido; y por otra parte, de manera simbólica, también se puede entender como traducción intersemiótica si consideramos la poesía como una manifestación artística que se traspa a otro contexto artístico que, aunque pertenezca a un mismo cuerpo de signos (como las dos lenguas de LO y LM, en este caso el japonés clásico y el español moderno), puede entenderse que sobrepasa niveles de diferentes periodos históricos y culturales.

²⁷⁶ Jakobson, Roman. *On linguistic aspect of translation*, pág. 233. Recueprado de: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>

²⁷⁷ Torikai Kumiko, よくわかる翻訳通訳学(Teoría de traducción e interpretación), Tokio, Minerba, 2013, págs. 4-5.

En el capítulo 1.1.1 *La poesía popular utagaki: de la sociedad agrícola a la sociedad aristocrática*, hemos explicado el origen de los poemas que se han conservado, la gran mayoría gracias a su transmisión oral, cantados en el exterior en los espacios públicos de las fiestas de *utagaki*, en los cantos populares de los habitantes de las provincias del este de Japón, o escritos por los guardias de las fronteras reclutados en distintos lugares de provincias; la mayoría se pudo conservar al mismo tiempo no solo gracias a esa transmisión oral sino también a un propósito deliberado de conservarlo por escrito. Con ello nunca se debe olvidar que la traducción de los poemas de *Man'yōshū*, en cierto modo, es también el resultado de otro tipo de transferencia de una fuente basada en la cultura ágrafa oral hacia una cultura escrita en el mismo contexto histórico cultural del periodo *Nara*; y de la misma manera se podría corroborar por las ediciones modernas publicadas hasta hoy con sus versiones adaptadas al japonés actual, que ha ido pasando por numerosas reinterpretaciones aplicadas y estudiadas con lupa a lo largo de los siglos. Posteriormente, se realiza una transferencia cultural para convertirse en un texto escrito de la LM donde no todos sus lectores reconocen el signo de cultura de la LO.

Dadas estas características de esta antología poética, se debe tener en cuenta la teoría traductológica propuesta en Occidente en tiempos clásicos, como la tradición oratoria y la retórica que utilizaba Cicerón en sus traducciones y que contribuyeron enormemente al traducir textos de literatura griega al latín. Pero la diferencia era que los lectores del texto de la LM poseían también conocimientos de la LO, lo cual facilitaba la labor a Cicerón que solo necesitaba transformar las obras de la LO a un texto embellecido y rimbombante por puro deleite personal²⁷⁸. Por otra parte, el poeta y traductor Dryden²⁷⁹ J. P. clasificó los métodos de traducción en tres tipos: la *metafrase*, la *parafrase* y la *imitación*. Para Dryden el método más acertado era la *parafrase* porque daba importancia al significado completo del texto en LO, sin detenerse en el léxico y formato original. Lo que era importante era transmitir el mensaje aunque eso supusiera que se debía inflar el volumen del texto de la LM con otras formas de expresión y palabras sustitutas.

Por otra parte, la observación de Tytler, que aboga por una traducción fiel en el sentido ideal es que en la traducción se pueda transmitir no solo el texto traducido literalmente sino la misma emoción de los lectores de la LO a los lectores que accedan a la LM; se acerca más a la postura ideal de la labor traductológica en el contexto literario. Este acercamiento es el que se podría aplicar en el género lírico porque se prioriza el nivel de percepción entre los lectores de ambos lados. Para él una “buena traducción” parte de tres premisas: reflejar por completo la idea del texto de la LO a la LM; el formato y la estructura deben ser traducidos fielmente, y

²⁷⁸ Torikai K., *ob.cit.*, pág. 112.

²⁷⁹ Torikai K., *ob. cit.*, pág. 114.

el texto de la LM debe mantener la misma fluidez que el de la LO. De estas tres premisas aboga que al menos se debe cumplir la primera y analiza las decisiones que un traductor debe tomar en un momento concreto en cada situación de la traducción. Si traducir poesía, por su componente lírico y emocional, requiere un objetivo concreto que es transmitir, ni más ni menos, la misma emoción del poeta de la LO a los lectores de la LM, la observación de Tytler encajaría en este sentido.

3.2.1 Contexto lingüístico y cultural japonés

Las estrategias traductológicas²⁸⁰ varían dependiendo del traductor; por otra parte, el carácter impreciso de la traducción se ha podido ver en diferentes contextos y depende mucho del bagaje profesional y personal del traductor. En el caso de las traducciones de *tanka* de Cabezas observamos que se han aplicado diferentes estrategias y que varía de un *tanka* a otro. Un claro ejemplo es que en algunos *tanka* se tiene en cuenta una traducción fiel, sin apenas variar la morfosintaxis, mientras que en otros se presentan con una mayor libertad expresiva introduciendo algunos elementos lingüísticos que recuerdan al español coloquial. Otro de los criterios de Cabezas, y que también detallaré más adelante, es la libertad de combinar el neologismo junto a palabras originales de plantas y animales, así como variar la regla prosódica según las características del *tanka* en lo que se refiere al número de *ren*²⁸¹, que equivalente a la unidad silábica o líneas que componen el *tanka*, donde unas veces aparecen en 5 *ren* y otras en 3 *ren* cuando lo traduce al español.

Por otra parte, Venuti habla del resultado y el matiz que puede dejar un texto traducido del criterio establecido por el traductor. La domesticación, como lo llama Venuti, puede alejar de la peculiaridad textual de la LO. Como regla general, se ha preferido un texto de LM que no suscite incongruencias, pero Venuti aboga también por la “extranjerización” marcada por el traductor con el fin de introducir elementos culturales innovadores haciendo así al traductor no ser invisible²⁸². Esta postura también fue apoyada anteriormente por Walter Benjamin²⁸³ alegando que el objetivo del traductor era atreverse a introducir elementos lingüísticos propios de la LO al texto de la LM. En este sentido la traducción de Cabezas cumple este

²⁸⁰ Tanto en las que traduce basándose en una idea general del texto, como en las que respeta con exactitud la LO como buscar una adaptación a la LM, así como en las traducciones directas o indirectas. Torikai K., *ob. cit.*, pág. 121.

²⁸¹ El *ren* está relacionado con el total del poema, se trata de diferentes líneas que componen la división. Se relaciona con otra para conformar el poema al final. La idea de llamarlo así debió de nacer a partir de la práctica de Renga. El uso de “verso” es problemático porque sugiere inmediatamente el verso en español.

²⁸² Venuti, L. *The translator's invisibility: A history of translation*. London Routledge, 2008, pág. 123-126. <http://www.translationindustry.ir/uploads/pdf/venuti.pdf>

²⁸³ Benjamin, Walter, *La tarea del traductor*, Laguna: Revista de filosofía, 1994 (Ref. pág. 135)

requisito parcialmente porque en su traducción encontramos por igual tanto esta postura como los casos que alterna soluciones mucho más inclinadas a la adaptación a la lengua castellana. En su caso no es solo por el mero hecho de introducir una definición o léxico “extranjero”, sino que otorga mayor expresividad acorde con la LM, lo que le convierte, dicho de otro modo, en un traductor con un sello propio.

Torikai, cita un curioso ejemplo de cómo traducir una frase que explícitamente dice *te quiero* en distintos contextos y en diferentes periodos de Japón: dependiendo del traductor o de la época, ocurre en algunos casos que la expresión “te quiero” fue traducida como “No me importaría morir”²⁸⁴ en lugar de optar por la traducción directa y aceptada hoy del verbo equivalente al japonés *aishiteiru*. Teniendo en cuenta la sociedad japonesa de principios del siglo XX se comprende que se haya preferido una traducción más comedida en lugar de una traducción explícita. Esto demuestra que el significado preciso no tiene que ir siempre de la mano del sentido. Más si entran condicionantes como el momento de la traducción, en qué época y en qué tipo de sociedad se aceptaban o rechazaban ciertas manifestaciones de sentimientos. El sentido que posee una frase en el punto de partida tiene que llegar al punto de llegada conservándose lo mejor posible. Aunque el ejemplo que se ha dado anteriormente (donde aparentemente el significado en LM dista de la frase de la LO), no impediría a los lectores japoneses que lo percibieran con la misma intensidad.

No obstante, surgen otros dilemas que nos conducen a otros planteamientos si introducimos elementos culturales de la LO a la LM, puesto que nos confronta con la disyuntiva del grado de exotismo que deberíamos seleccionar cuando nos topamos con ello. Ante el traductor fiel o conservador tenemos a un traductor atrevido, tirando incluso a ser más radical, que está dispuesto a evitar a toda costa el carácter exótico y la naturalización o la domesticación²⁸⁵. Con ellos nos planteamos la pregunta de si al traducir una obra literaria se deben excluir las referencias exóticas, incluso si la variación de este fenómeno corresponde a las expectativas del lector de LM puesto que al mismo tiempo se cuestiona el compromiso ético el traductor. Aparte de la disyuntiva de tener que optar por ser fiel a la cultura de origen o a la cultura del traductor, también hay que tener en cuenta la carga ideológica y cultural que tiene tanto el traductor como el lector de la LM. Cuando se trata de una prosa, por la característica del formato de su texto, puede quedar disimulado y no presenta, al menos aparentemente, una sobrecarga del uso de la palabra extranjera al quedar diluida en las frases. No ocurre lo mismo con las traducciones de poemas clásicos japoneses, como el *tanka*, por presentar una estructura minimalista y compacta, y el uso o el abuso de *extranjerismos* puede

²⁸⁴ Torikai, *ob.cit.*, pág. 117. En la obra cita la traducción que hizo el escritor y traductor Futabatei shimei (1864-1909) que optó por esa expresión cuando traducía la obra del escritor ruso Turguénev.

²⁸⁵ María Carmen África Vidal, *Orientalismo, exotismo y traducción*, Toledo, Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 246.

incluso tener demasiado peso en un espacio demasiado limitado²⁸⁶. En el caso de Cabezas no se puede decir si ha optado por una o por otra opción en sus traducciones. Introduce la domesticación de la LO implantando, incluso, su identidad lingüística cultural o de su origen; al igual que magistralmente consigue atrapar la esencia y la tenuidad del mensaje de un *tanka* anónimo, gracias a su formación académica de la lengua japonesa y sus vivencias personales durante varias décadas en Japón.

3.2.2 Traducción y trasferencia de elementos culturales

El querer mantener la lengua japonesa original, o al menos conservar los términos exóticos, puede ser un arma de doble filo dentro del concepto de transferencia lingüística. Debemos matizar que traducción y transferencia son dos acciones diferentes. Mientras la primera es una sustitución de significados y significantes de la LO a la LM, la segunda traspasa los valores de un léxico a la LM que se había presentado en la LO, lo que se llamaría un “auténtico injerto” de significados y significantes del TLO (término de lengua original) al TLM (término de lengua meta)²⁸⁷. Entre ellos tenemos los conocidos préstamos y calcos. Actualmente existen palabras japonesas aceptadas en la lengua occidental como: *kimono, judo, sakura, sushi, cosupure, etc.* Entre ellos hay palabras más o menos familiares en occidente por las numerosas influencias que han recibido a través de los medios de comunicación o la literatura japonesa, que ha conseguido hacerse un hueco en el panorama nacional en las últimas décadas. Son los préstamos mencionados anteriormente. Al entrar en la discusión de si transferencia, traslado o traducción significan lo mismo, o al menos, realizan el mismo recorrido de cambio de lengua de LO a LM, Torre ofrece una síntesis sostenida por Nida y Taber²⁸⁸. Dice: “Un traductor inserta en el texto de la LM un segmento de la LO, no se da casi nunca una transferencia absoluta”²⁸⁹. Según él “el segmento” transferido apenas llega a la LM con el mismo significado original de la LO. Junto a Newmark²⁹⁰ reconoce que, al fin y al cabo, no existe otra definición mejor a la hora de designar lo que hace el traductor cuando opta por conservar la palabra original de la LO y la introduce en el TLM. Transferencia, por tanto, es parte del proceso traductológico de términos léxicos que pueden ser aceptados por parte de los lectores que acceden al TLM. Volviendo a nuestro caso de la lengua clásica

²⁸⁶ Por otra parte, Carbonell apunta que la opción más fácil es aquella traducción que no excluye los elementos exóticos; Ovidio Carbonell i Córtes, *Orientalismo, exotismo y traducción*, Toledo, Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 175.

²⁸⁷ Ref. Catford, 1970, pág. 83. Torre Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001, pág. 90.

²⁸⁸ Nida, Eugene A. y Taber, Charles R., *The theory and the practice of the translation*, Brill, Leiden, 2003, págs. 99-199. (Ref. Torre., pág. 90-91).

²⁸⁹ Torre. e., *ob.cit.*, pág. 90.

²⁹⁰ Newmark, Peter, *Paragraphs on translation, multilingual matters*, Clevedon, 1992, pág. 342.

japonesa, ocurre de manera sistemática entre un grupo de léxico más familiar hoy. Sin embargo, cuando se trata de un préstamo introducido el TLM que procede de un TLO contextualizado en un determinado periodo clásico, surgen otros efectos colaterales que pueden influir en la traducción entera y en el impacto de su percepción. Pongamos el caso más clásico que es el *sakura*, la flor del cerezo que sintetiza la esencia de la cultura japonesa tanto por ser su flor nacional como por su significado simbólico de sociedad apegada a la naturaleza efímera. Hoy en día su flor es ya conocida mundialmente, la palabra *sakura* puede sustituir en algunos contextos a “flor del cerezo”, así como ocurre con la fruta *kaki*, que cada vez se está convirtiendo en una fruta más común entre los hogares españoles. La cuestión es si es conveniente seguir manteniendo este préstamo que conlleva varias intenciones culturales o, por otra parte, es mejor introducir ese gesto “innovador” por igual en un texto que previamente se haya catalogado como clásico. La palabra *sakura* en sí no ha sufrido ninguna variación tanto en su etimología como en la fonética durante más de 1200 años. En teoría, como otro recurso traductológico, el traductor tendría “derecho” a realizar esta transferencia léxica. Ahora bien, si nos referimos a los textos de traducciones de las tres versiones lingüísticas, ninguno de ellos opta por injertar el préstamo *sakura* cuando se refiere a la flor en cuestión. Podemos decir que los tiempos en que Cabezas, Shieffert y Reave traducían fueron tiempos en que todavía los préstamos de algunas palabras no se habían diseminado por la lengua del habla de los nativos de la LM. Ahora bien, incluso teniendo en cuenta nuestros tiempos, donde supuestamente, ocurre lo contrario, tomar como prestada la palabra *sakura* en un poema clásico japonés puede dar la impresión de que la traducción entera no se impregna de la autenticidad cultural por mucho que insistamos en que *sakura* es la palabra original de la LO. Los préstamos de un léxico común se deben, por tanto, evitar si nuestro principal objetivo es acercarnos más a la autenticidad escenográfica donde se ha tejido el mismo *tanka*. Abusar del exotismo, de préstamos, no nos acerca más a la LO sino que nos aleja de ella dejando un matiz cuestionable que puede caer en cierta intención mal sostenida por parte del traductor. Si se cumple la concienciación lingüística con esa palabra prestada no habría ningún conflicto. Sin embargo, cuando existe la mínima posibilidad de que ello no se cumpla, entonces, sí surgirían malentendidos por parte del lector de la LM, que no solo pierde el sentido del poema, incluso se puede ofrecer una impresión sobrecargada al receptor²⁹¹.

Por otra parte, hay que destacar los topónimos japoneses y la tendencia a buscar su significado usando el recurso del calco, como se ha visto en algunos TLM²⁹². Aunque esta tendencia está justificada para poder transmitir el mismo impacto de la etimología del topónimo que puede conectar más con la cultura geográfica del TLO, raras veces ocurre lo

²⁹¹ Torre, E., *ob. cit.*, pág. 96.

²⁹²

mismo en el género lírico. Se puede observar que la gran mayoría de los poemas mantienen el nombre original, solo en ocasiones encontramos en las traducciones de Cabezas que ha traducido el significado etimológico de algunos topónimos.

CUARTA PARTE: TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS

CONTRASTIVO DEL *TANKA*

Desde que se completó el *Man'yōshū* en el año 749 su acogida e impacto han variado a lo largo de la historia de Japón. Hoy en día se considera firmemente como referencia y objeto de estudio comparativo respecto a las antologías poéticas posteriores, especialmente a *Kokinshū* o *Hyakunin isshu*. No obstante, la idea generalizada que ha existido de que los poemas de *Man'yōshū* son más toscos, sencillos y menos refinados que los de las antologías poéticas posteriores ha podido contribuir, a veces, a afianzar una imagen poco cierta, por no decir injusta. No se trata de cuestionar esas diferentes percepciones que han tenido a lo largo de los siglos, porque se puede entender que es un fenómeno bastante común que una obra literaria tenga más popularidad en un determinado tiempo que en la otro. Entre las distintas definiciones de filólogos y lingüistas, podemos destacar la definición del lingüista del periodo de Edo, Kamono Mabuchi, que definió los *tanka* como composiciones líricas con una melodía ingenua expresada por una emoción directa; por otra parte, el poeta Shiki Masaoka los considera el boceto de unas pinturas realistas, lo que se podría complementar con la observación del poeta Saitō Mokichi, que en su ensayo *Teoría de boceto sobre el tanka*²⁹³ propone su definición como la descripción de los sentimientos explícitamente, como si se tratara de un lienzo para un cuadro. Incluso asevera que es el método auténtico y verdadero a la hora de mantener vivo el género poético²⁹⁴. En cuanto a la teoría poética del *tanka*, basándose en el análisis del poeta Shimaki Akahiko, la esencia del poema es “atrapar o abrazar”, *haaku* 把握 sin tener un acercamiento analítico, solamente con la vista y la sensación adentrándose directamente en el núcleo del mensaje. El sentimiento y la emoción tienen que encontrarse en el núcleo del poema y, por tanto, esa captura instantánea debe basarse en una intuición. Cuando se recorren los poemas de la antología, algunos de los *tanka* de *Man'yōshū* responden fielmente a estas observaciones; sin embargo, han suscitado diferentes opiniones e incluso encontramos una sentencia de Tada, que advierte sobre esa tendencia a emitir juicios desde el prisma ya establecido sobre los textos clásicos, donde el modo de entendimiento o el sentir ya está fundado según el criterio de cada sociedad²⁹⁵. Salirse del guion y descubrir que algunos temas se salen de los patrones ya establecidos, puede causar desconcierto puesto que es más fácil percibirlos y encasillarlos en nuestra actual forma de entender. Sin embargo, esto nos hace reflexionar sobre la trampa en la que podemos caer al simplificar demasiado las cosas. Es cierto que los poemas, concretamente los *tanka* de

²⁹³ Saitō Mokichi, *Tanka no syasei*, 短歌に於ける写生の説 (Teoría de boceto sobre el *tanka*), Nacional Diet Library Digital Collection, págs.109-114. <http://dl.ndl.go.jp>

²⁹⁴ Kondo Masami, *ob.cit.*, págs. 152-156.

²⁹⁵ Tada K., *ob. cit.*, págs. 104-105.

Man'yōshū, no suelen presentar un giro lingüístico sofisticado desde el punto de vista del estilo, sobre todo si los comparamos, especialmente, con los *tanka* de siglos posteriores que presentan un recurso lingüístico más elaborado y sofisticado basado en el doble juego de palabras o en metáforas más rebuscadas; pero en cuanto a la temática, los *tanka* de *Man'yōshū* no se pueden considerar simples cantos poéticos ingenuos como se les ha considerado en varias ocasiones. La sociedad arcaica japonesa no se puede percibir ni comprender con el mismo sentido de su actual contexto sociocultural.

4.1 Categorización y clasificación de los *tanka* seleccionados

Para la presente tesis se han seleccionado un total de 67 *tankas* pertenecientes a las distintas categorías y temáticas más representativas de toda la antología, y que abarcan los principales arquetipos del *waka* del periodo arcaico. Para facilitar el proceso de análisis, se ha dividido principalmente en cuatro categorías que se subdividen cada una de ellas en pequeños apartados:

--La primera categoría platearemos desde el marco teórico la función y la traducción del *makurakotoba*, los recursos fónicos y el *utakotoba* en la estética poética del *tanka*.

-- La segunda categoría es el *tanka* que hace referencia a la naturaleza y, en ese caso, tomamos como referencia el *zōka*, los poemas de temas misceláneos que, a su vez se subdividen en las cuatro estaciones del año. Dentro de esta subcategoría donde se agrupa cada estación se incluirá el *zoka* de amor junto al *zoka* de canto a la naturaleza. Posteriormente seguiremos en la misma categoría de *zoka*, pero con los diferentes temas, como es el caso de las creencias populares o los poemas dedicados en los banquetes. En total, para esta primera clase se han seleccionado 11 *tanka*; dentro de esta misma temática de soledad y añoranza incluiremos a los poetas pertenecientes a la clase alta, como también algunos *tanka* anónimos.

--Siguiendo la misma línea, en la tercera categoría, aunque la temática sea principalmente sobre cantos de amor en términos generales, se han clasificado los *tanka* de *sōmon*, cuyos principales temas son los poemas de amor con su formato de intercambio poético entre dos personas, a modo de diálogo. Esta categoría también se subdivide en las cuatro estaciones del año. Tal son los casos de los poemas que buscan una referencia entre los elementos de la naturaleza para plasmar su empatía sentimental (*kibutsuchinshi*), o los poemas más descriptivos (*seibutsushinryo*). Sin embargo, algunos poemas no pertenecen a ninguna de las estaciones del año ni muchos menos buscan comparaciones en su entorno;

simplemente expresan lo que sienten y están incluidos en la antología como poemas de *sōmon* independientes. De esta categoría se analizarán, en total, 19 *tanka*.

--En la tercera categoría se presentan y se analizarán poemas que buscan la admiración por la naturaleza, la soledad del viajero y la añoranza expresada por los *sakimori* (guardias fronterizos). En total se analizarán 3 *tanka*.

--En la cuarta y última categoría presentamos aquellos *tanka* centrados por temáticas seleccionadas, en nuestro caso la presencia de la luna y el concepto de la capital para la sociedad arcaica; a continuación, los *tanka* de elegías puestas en boca de hombres y mujeres de distintos rangos sociales, independientemente de las estaciones del año. Contaremos en esta categoría con un total de 8 *tanka*.

Entre los principales criterios de selección se ha descartado clasificarlos por autoría, tanto si son anónimos como de autoría propia, puesto que el objeto de esta tesis es localizar las confrontaciones de traducción causadas por los *culturemas* entre la cultura y la lengua japonesa y la española. Se han descartado, también, las traducciones indirectas de los *tanka*, priorizando ante todo las traducciones directas del japonés al español, francés o inglés. Para esta ocasión nos hemos centrado y seleccionado los *tanka* traducidos al español por Cabezas de su obra *Maniōshū: colección para diez mil generaciones*, concretamente para extraer y analizar las opciones que ha tomado Cabezas ante los problemas lingüísticos y culturales en su labor de traducción. Una de las razones por las que se ha escogido su traducción es porque ha sido el pionero en presentar la obra al mundo hispano acompañado con un número de traducciones y porque, también, a fecha de hoy, no se ha publicado otra edición del mismo perfil en castellano. A ello añadimos su condición como conocedor de la lengua y cultura japonesa tanto por su formación como por sus largas estancias en Japón, algo que queda patente su alto nivel de dominio del japonés. Aunque el análisis de la traducción al español es el eje principal, se ha contrastado con la versión francesa y en algunas ocasiones con la inglesa para ofrecer mayor análisis y cotejar las distintas opciones traductológicas. Se debe matizar que para aquellos *tanka* seleccionados con objeto de análisis, ya sea por su temática o por su estilo y que corresponde a una de las cuatro categorías clasificadas y mencionadas arriba, si no hubiera una traducción directa al español, se ha optado por una traducción personal. Esas traducciones se justificarán por las alternativas que he considerado adecuadas y, a ser posible, se cotejarán con las traducciones tanto francesas como inglesas.

Por último, he de precisar que la proporción del número de *tanka* seleccionados como objeto de análisis, diferirá entre las cuatro categorías mencionadas anteriormente. La razón obedece a la distribución proporcional de la misma antología donde la gran mayoría pertenecen a la categoría de *zōka* y *sōmon*, y por consiguiente hay mayor número de *tanka* de este grupo.

4.2 Metodología de análisis de los *tanka*

En este marco de análisis cada *tanka* será presentado, en primer lugar, en versión original y, posteriormente, seguido de la transcripción en letras romanas. Tras la presentación del texto original, se cotejará con la traducción en español, a ser posible con aquellos realizados por el propio Cabezas. Para una visión más ajustada a la traducción española le seguirá, en caso necesario, la traducción francesa por Shieffert, y la inglesa por Reave. En los casos de análisis de *tanka* que el propio Cabezas no ha incluido en su obra, se ofrecerá una traducción realizada por mí y del mismo modo acompañada de un razonamiento lingüístico. Los *tanka* que se analizarán se presentarán por orden temático con la misma correlatividad de distribución que se presentan en la misma antología.

En cada una de las tres categorías se tendrán en cuenta no solo los aspectos culturales o temáticos sino que se incluirá, también, un análisis filológico que nos llevará a una traducción lo más adecuada posible. En este sentido, y dentro del marco morfosintáctico, presentamos los principales recursos poéticos propios del *waka* con el siguiente orden: los epítetos poéticos, el *makurakotoba*, donde analizaremos los distintos acercamientos que han tenido en las tres traducciones, ante una lista de los *makurakotoba* más representativos de la antología; la homofonía o juego de palabras que tanto caracteriza la lengua japonesa y sus soluciones lingüísticas; los arquetipos de metáfora y símil en los que se puede dilucidar otro aspecto cultural de la lengua japonesa y se indagará en la mayor confrontación que pueden presentar a la hora de transferirse a la lengua española. En cuanto a la sintaxis, se analizará sobre todo la estructura del *ren* y su distribución en español para poderlo encajar de la mejor manera en la LM. Las formas poéticas suelen estar estrechamente ligadas al contenido. Ocurre lo mismo en la poética de la lengua española con la variedad del número de sílabas en diferentes tipos de poemas. Salvando las distancias, en el caso del *tanka* al estar compuesto por cinco líneas con una unidad silábica inalterable de 5 y 7 moras, excepto en algunas ocasiones, se ha podido relacionar con los pentasílabos y heptasílabos, desde el punto de vista de la métrica. En este sentido se discutirá si llevar a cabo la traducción del contenido depende también de la traducción o adaptación del formato; y si en busca de la fidelidad y la rigurosidad más absoluta de los dos sentidos se consigue llegar al estado perfecto de transferencia cultural.

Junto al análisis de los recursos lingüísticos mencionados anteriormente se intentarán localizar los principales culturemas que surgen dentro del grupo semántico del léxico japonés desde los contextos de la vida rutinaria, como en las creencias arcaicas tan arraigadas en la sociedad del periodo *Nara*, hasta la flora y fauna genuinas del ecosistema japonés o los aspectos de la vida cotidiana y el modo de interactuar hombres y mujeres del periodo arcaico. Por último, dentro del mismo análisis haremos hincapié en los aspectos de la estética poética

japonesa junto a la estética heredada del continente vecino y que está presente explícita e implícitamente en los *tanka* seleccionados.

4.3 La traducción de *Man'yōshū* por Antonio Cabezas

La traducción *Manioshu: colección para diez mil generaciones* de Antonio Cabezas se considera la primera traducción de la antología con el mayor número de poemas traducidos que se ha publicado en lengua española hasta ahora. Aunque la antología ya se conocía y algunos de sus poemas se han traducidos de manera aislada o fragmentada en otros contextos de estudio de la poesía japonesa²⁹⁶. Puede decirse que se trata del primer intento que se realizó en presentar la antología con su contenido parcial. Por muchos motivos, ya sea por el extenso volumen de los poemas o por la complejidad de su traducción, su labor no deja de tener mérito al haber contribuido a enriquecer el panorama literario de las obras japonesas en el mundo hispano. Su traducción, en total 219 páginas, comienza con una presentación que abarca unas 20 páginas. En esa presentación se expone el perfil de la antología, su valor, sus características, el criterio de traducción, historia y costumbres y, por último, justifica la elección de los poemas que ha traducido, en total unos 330, tras haber realizado una criba en primer lugar entre los 3000 poemas. Aunque sean pocos, algunos de los poemas vienen acompañados de notas.

Uno de los puntos llamativos de la traducción de Cabezas es que, a diferencia de las versiones de otras lenguas, los poemas seleccionados no están distribuidos correlativamente por el orden del número de tomo que caracteriza la antología original. Ha optado por clasificarlos agrupando por el nombre del autor dentro de los cuatro bloques de periodos que componen las composiciones poéticas de *Man'yōshū*. Bajo el título de “Poemas de autoría establecida” la primera parte comienza con el capítulo *Primer periodo (630-672)* donde incluye en total 10 poetas, la mayoría perteneciente a la familia imperial; en el *Segundo periodo (672-710)*, a 37 poetas donde aparecen hombres y mujeres de la familias nobles; en el *Tercer periodo (710-733)*, 12 poetas; posteriormente en el *Cuarto periodo (733-760)*, entre poetas de la familia imperial y de otros rangos más humildes se incluyen en total 23 poetas con nombres propios; y en la última parte de este cuarto capítulo incluye los *tanka* de *sakimori*, que ha titulado como *Cantares de guardafronteras*. Y en la segunda parte, titulada

²⁹⁶ La monografía más extensa de lengua inglesa la podemos encontrar en la editorial Brill (Leiden) es la publicación de los XX tomos de esta antología editada y traducida por Alexander Vovin (2015) o *Man'yōshū, and the imperial imagination in Early Japan*, por Torquil Dutie (2014).

“Poetas anónimos” ha reunido los *tanka* anónimos de distintos periodos clasificándolo a su vez en la naturaleza, concretamente las cuatro estaciones; el amor, varios y levantinos. Este último término se refiere a los *waka* de *Azumauta*, los poemas anónimos de las regiones del este de Japón a los que el mismo Cabezas ha dado una solución muy personal para distinguirlos de los otros poemas, introduciendo contracciones, elipsis y localismos, y con los que consigue el efecto coloquial y regional tan característico de los poemas *Azumauta*. En total incluye 117 poemas, es decir, una tercera parte está dedicada a poemas anónimos. Si el corpus original está compuesto con casi la mitad de poemas anónimos, esto nos hace pensar que Cabezas ha optado en su selección por centrarse en los poemas con autoría.

La solución lingüística a la que Cabezas ha decidido recurrir ha sido darle el tono de lenguaje hablado en los pueblos hispanoamericanos, incluso en algunas de sus traducciones se pueden entrever las expresiones lingüísticas características de la lengua andaluza, lo que muestra una clara influencia de su origen. La solución que Cabezas ha introducido para solventar, por ejemplo, el vocabulario de fauna y flora se resumen en tres tipos: 1) conservar la palabra japonesa en original, sin ninguna domesticación; 2) buscar una traducción lo más aproximada posible. Esto conlleva que alguna fauna o flora sea mencionada con la sustitución más aproximada por sus propias características; 3) crear un neologismo a partir de la palabra original o a partir del nombre científico latino que sea lo suficientemente aceptable en español.

En cuanto a los topónimos, Cabezas opta por dos variantes: transcribir el propio nombre conservando la palabra original o traducir directamente del significado del nombre del topónimo (esta segunda opción la toma al considerar algunos topónimos fáciles para traducir).

Las principales características de las traducciones de Cabezas de *Man'yōshū* serían:

1) Descarta la opción de presentar sistemáticamente el *tanka* con sus 5 líneas o unidades silábicas distribuidas de la misma manera al español. Por tanto, nos los encontramos unas veces en 3 o 4 líneas compactas y otras que mantienen las 5 líneas o unidades silábicas. Al parecer, no se ha basado en un criterio concreto que le haya hecho variar su distribución, más bien obedece al resultado del contenido de la traducción, al ritmo y el sentido del poema en sí.

Los siguientes *tanka* de Cabezas que se citan a continuación tienen un punto común a la hora de sintetizar el número de versos y exponerlos en 3 en lugar de 5. El primer impacto es que pueden surgir distintas impresiones ópticas cuando tenemos el primer contacto. El poema parece más compacto. Aunque aparentemente sea de formato más corto, Cabezas no ha omitido el contenido total del *tanka*; no ha suprimido ni un vocablo ni ha sustituido la esencia del mensaje por otra similar con giros lingüísticos, por ejemplo, en el siguiente *tanka*:

(17)

恋死なむ
後は何せむ
我が命
行ける日にこそ
見まく欲りすれ

Koi sinamu
nochiwa nanisemu
waga inochi
ikeruhinikoso
mimakuhorisure
(Anónimo, XI 2592)

¿Qué viene después si muero queriendo?
Yo quiero verte
los días que siga viviendo.
(Trad. A.C.)

En este sentido Cabezas ha logrado el proceso de asimilación y transferencia del texto original sin tener que omitir prácticamente nada del léxico que contiene el *tanka*. La pregunta sin respuesta que lanza el autor en la versión original está recogida de la misma manera en su traducción al español. Cabezas, a diferencia de otras traducciones, no ha alterado el orden de los versos consiguiendo así enfatizar el lamento del poeta donde el peso de su desdicha recae en los dos primeras *ren*. No obstante, siguiendo la estructura gramatical del japonés, encontramos que se ha omitido la partícula “*koso*”こそ que aparece en el cuarto *ren*, “*ikeruhinikoso*” y que se traduciría literalmente al español por “precisamente, únicamente”; pondría de relieve un contraste entre la referencia que hace a la muerte en los primeros versos y la vida del protagonista. Con esta partícula incluso se refuerza el sentido inútil de seguir viviendo sin poder ver a su amor. Introducir directamente la palabra “precisamente” puede desequilibrar la estética que se requiere en este *tanka*; tal vez como opción se podría acentuar este contraste con el vocablo “al menos, por lo menos” al final, entre el segundo y tercer *ren*. Debo reiterar que esta traducción de Cabezas está muy lograda porque si el traductor ha decidido ignorar deliberadamente la expresión que da matiz a la exclusividad de verla en vida con la partícula *koso*, se sobreentiende esa antítesis con la brusca introducción del tercer verso que desvela el verdadero anhelo del autor.

Otra opción de traducción si nos extendemos a los cinco *ren* e introducimos la partícula *koso*, puede ser de la siguiente manera:

Morir de amor.

Y ¿qué me queda luego?

Al menos, en los días

mientras dure mi vida

anhelo verte.

(Trad. R.T.)

Si lo cotejamos con la traducción de Shieffert que presenta estrictamente los cinco *ren* (puesto que en toda su obra no se encuentra ningún poema que altere el número de la unidad silábica tanto en *tanka*, *sedōka* o *hanka*), observamos que se ha tenido en cuenta la partícula *koso* en la cuarta línea de la traducción con “encore”. Siguiendo este ejemplo, se podría introducir esta partícula perfectamente puesto que no alteraría la composición entera de poema:

Quand je serai d’amour

trépassé qu’y gagnerai-je

c’est en ces jours où

de ma vie encore je vis

que désire la revoir.

2) Descarta también la opción de mantener los números de sílabas correspondientes en cada *ren*. No se contabilizan las distribuciones de moras 5-7-5-7-7 en las unidades silábicas correlativamente, ni siquiera en aquellos *tanka* en los que el mismo traductor haya optado por mantener fielmente la distribución en versos en 5. De todos los poemas presentados en su obra no existe ninguno que al menos haya intentado cumplir este requisito.

3) Introduce abiertamente expresiones idiomáticas que se identifican más con la cultura española que con la japonesa. No obstante, el traductor no deforma forzosamente el significado del japonés. Ni mucho menos omite algunas palabras seleccionadas. Todas están incluidas, o al menos su gran mayoría, pero en ocasiones son presentadas más acorde a las expresiones de la lengua española. Siguiendo el punto anterior, el resultado de la traducción puede parecer un poema suelto, ligero, asemejándose en algunas ocasiones a géneros o cánticos españoles como las coplas o seguidillas; Cabezas agrupa algunas de sus traducciones poéticas bajo esas denominaciones. Este punto, que lo analizaremos con más detalle, ha sido uno de los puntos más debatidos entre sus homólogos, puesto que con sus traducciones ha conseguido dar la impresión de poseer un tono más español alejándose del tono de la LO. Por

otra parte, precisamente esa espontaneidad puede que haya logrado, tal vez, resaltar más la originalidad del *tanka*, donde priman la espontaneidad y la frescura de un canto al amor.

4) Se ha omitido, dentro de lo posible, incluir *tanka* que contengan topónimos o localismos. O al menos aquellos *tanka* cuyo topónimo sea el centro temático del poema.

5) De la misma manera, en las respuestas que da para solucionar los principales recursos lingüísticos como el *makurakotoba*, *kakekotoba* o *engo* Cabezas ofrece algunas alternativas recurrentes o, como es el caso del *makurakotoba*, opta por eliminarlo directamente

4.4 Principales retos en la traducción del *tank*

4.1.1 *Makurakotoba*

En la antología de *Man'yōshū* existen hasta 1940 tipos de *makurakotoba*²⁹⁷, uno de los recursos poéticos del *tanka* con más dificultad para ser interpretado incluso en la lengua moderna japonesa. Debemos tener en cuenta que muchos de ellos tienen un origen difícil de rastrear, aunque parece que, originariamente, hunden sus raíces, en parte, en las plegarias que se intercambiaban en las celebraciones rituales. De este origen sacro quien lo convirtió en un recurso lingüístico, como parte de la estética poética, fue el poeta Hitomaro que se encargará de perfeccionar e introducir el *makurakotoba* de los *tanka* en el mundo palatino. Aun así, en el periodo *Heian* este recurso lingüístico acabará cayendo, paulatinamente, en desuso. Nos plantearíamos aquí si la traducción a la LM del *makurakotoba* puede ocasionar un conflicto de culturema, puesto que la naturaleza de este recurso lingüístico, ya de por sí, tiene un origen no solo ambiguo, sino que arrastra una doble dificultad de interpretación, incluso en su misma lengua. Para delimitar su amplia y variada tipología, en este apartado hemos dividido, a grandes rasgos, aquellos *makurakotoba* que nos puedan servir como ejemplo para plantear una posible solución traductológica. Para ello hemos elegido tres tipos: el *makurakotoba* que recae sobre un topónimo, el que se refiere a un aspecto tanto de la naturaleza como del físico y, por último, el referido a la indumentaria. La unidad silábica donde aparece este recurso lingüístico vendrá subrayada.

(20)

²⁹⁷ Sakurai, *ob.cit.*, pág. 42.

磯城島の

大和の国は

言霊の

助けくる国ぞ

ま幸くありこそ

Shikishimano

yamatono kuniwa

kotodamano

tasukurukunizo

masakiku arikoso

(Kakinomoto no Hitomaro, XIII 3254)

El país de Yamato

de las islas Shiki.

Sin duda el reino que os protegerá

por el poder de *kotodama*.

¡Os deseo un regreso feliz!

(Trad. R. T.)

De Shikishima

le pays de Yamato

est un pays régi

par l'esprit de la parole

qu'à jamais soit fortuné

El siguiente poema, aunque sea un poema de despedida que Hitomaro dedica a sus compañeros, conserva un tono solemne que difiere de los *tanka* impregnados de tintes más personales e íntimos. Se trata de un poema que pertenece a un estribillo, *hanka*, que le acompaña al final de un *chōka*, una loa al país de Japón aprovechando la coyuntura de una despedida. Fue compuesto por Hitomaro y está dedicado, probablemente, a los amigos que partían a tierras lejanas con el objeto de desearles buena suerte en su travesía²⁹⁸. En su poema cita la palabra *kotodama*, consciente del poder mágico que puede tener en sí para amparar y proteger el país y a sus habitantes por el hecho de ser pronunciada. Su poder es de tal magnitud que hace realidad el deseo expresado en las palabras. El poema de Hitomaro muestra una evidente función que recae sobre el país, es decir, lo bendice y al mismo tiempo

²⁹⁸ Shogakukan, págs. 404-405.

recuerda a los viajeros que se encuentran en un país protector, y que, sin la menor duda, les brindará protección durante su viaje. La partícula aglutinante *zo*, que se encuentra en el cuarto *ren*, refuerza y ensalza el sustantivo anterior *kuni*, “país” como nación que posee una capacidad sobrenatural para bendecir a los viajeros; así como la otra partícula *koso* que encontramos en el último *ren* transforma al verbo infinitivo *aru* en forma de continuidad; así pues *masakiku arikoso*, indica, claramente, el anhelo y los buenos deseos del poeta para que sus amigos y allegados tengan amparo durante el viaje y regresen sanos y salvos. En este punto, el traductor se puede encontrar con la disyuntiva de traducir o no la palabra *kotodama*. Hemos visto la magnitud del significado simbólico y religioso que puede tener *kotodama* en la cultura arcaica japonesa, pero no ocurre lo mismo para los lectores de la LM. Si se opta por la “domesticación”, se podría ofrecer una traducción más cercana a su acepción original como “palabra espiritual” o “palabra mágica”; pero esta opción tampoco ayudaría mucho para entender que su verdadero sentido, tan particular para la cultura japonesa, sea más comprensible a juicio de la cultura hispana. Por tanto, a diferencia de la traducción de Shieffert, que traduce: “Par l’esprit de la parole”, es preferible optar por mantener la acepción original, *kotodama*, aprovechando incluso esa noción desconocida y el aura misterioso que puede mantener tanto en la LO como en su “extranjerización” de la LM.

En cuanto al *makurakotoba* que recae sobre un topónimo *Yamato* (*no kuniwa*) en el segundo *ren*, debemos aclarar que entre la variedad de nombres que posee Japón, *shikishima* “las islas de Shiki”²⁹⁹ son la más citadas para conseguir ese efecto de redundancia con el fin de ensalzar el papel simbólico de un país bendecido³⁰⁰. Se trata, pues de un *makurakotoba* que recae sobre un topónimo, en este caso sobre la denominación clásica para referirse a Japón cuyo nombre antiguo fue *Yamato*. En este sentido, conservar la palabra original de este *makurakotoba* de carácter topónimo es la única manera de mantener el efecto sonoro, dada a la naturaleza de este *tanka*.

Otro caso de un *makurakotoba* que presenta menos conflicto traductológico es la palabra *nubatama*³⁰¹, que está asociada originariamente a un tipo de planta cuyo fruto tiene un color negro azabache; pero a diferencia del anterior *tanka* que entre el *makurakotoba* y el sustantivo guardaba una relación de doble topografía, este recae sobre la palabra *yogiri*, un fenómeno de la naturaleza que literalmente quiere decir “niebla nocturna”:

²⁹⁹ 万葉集要覧 (ed. Sakurai Mitsuru), Tokio, Manual de manyōshū, 2006, pág. 137.

³⁰⁰ Se debe tener en cuenta que el periodo bendecido abarca el reinado de los emperadores Sujin y Kinmei. Las *islas de Shikishima* también aluden al Japón donde se erigían los palacios de los respectivos emperadores en Nara. <https://dictionary.goo.ne.jp/jn/94835/meaning/m0u/>

³⁰¹ Perteneciente a la planta *iridaceae* (*hiōgi*, en japonés), se la conoce con el nombre de iris salvaje. Sus semillas son de color negro y brillante. Yamada S. (ed.), 万葉植物事典, *Manyō syokubutsu jiten* (Enciclopedia de plantas de *Manyō*), Tokio, Hokuryūkan, 1996, pág. 420.

(19)

ぬばたまの
夜霧の立ちて
おほほしく
照れる月夜の
見れば悲しき

Nubatamano

Yogirino tachite

ohohoshiku

tererutsukuyono

mireba kanashiki

(Anónimo, VI 982)

De la nuit de jais
Lorsque monte le brouillard
et qu`indécise
je vois la lune qui brille
je me sens d`humeur morose.

El epíteto japonés *nubatama*, que se asocia con la palabra “noche” y que refuerza este sustantivo, invita a imaginar una noche completamente oscura, negra donde solo la luz de la luna puede contrastar esa profunda oscuridad con su luminosidad. Tres elementos se podrían considerar claves en este *tanka*: *nubatama*, es decir la “noche oscura”, *yogiri*, la “niebla nocturna”, y *tsukiyo* la “noche de luna”. El *tanka*, con la escenografía muy visual de una noche completamente cerrada, sirve de excusa para ensalzar la melancolía del poeta. Reiteramos que con la presencia del *makurakotoba* se consigue intensificar, ensalzar y reiterar la naturaleza y el carácter del sustantivo sobre el que recae. Y en el caso de esta planta, símbolo del color negro, se remite al antiguo origen de esa imagen como es el caso de *Shikishima*. Podemos observar que la traducción de Shieffert elige “jain”, y en español opto por la palabra “azabache” que es sinónimo de ese color negro brillante:

Aparece la niebla,
en la noche negra azabache.
La silueta desdibujada,

de una luna brillante.

La contemplo y me desconsuelo.

(Trad. R. T.)

Por tanto, se recomienda, en la medida de lo posible, traducir el significado del *makurakotoba* buscando una equivalencia semántica de estas características para conseguir un similar efecto visual tanto para la LO como para la LM. Se trata de un concepto cultural, en este concreto caso parecido a lo que se puede entender por “la noche oscura” y podemos encontrar una equivalencia entre ambas lenguas, puesto que en la LO hace referencia a una planta (las semillas del iris salvaje) y en la LM, a un mineraloide, ambos del mismo color.

En segundo lugar, tenemos otro *tanka* con el mismo epíteto japonés, *nubatama*, que recae sobre la palabra *kurokami* “cabello negro” del segundo *ren* y que lo podremos asociar, de nuevo, al negro azabache del color del cabello. Al buscar los sustantivos precedidos por *nubatama*, encontramos no solo noche, sino oscuridad y cabello:

(20)

ぬばたまの

妹が黒髪

今夜もか

我がなき床に

靡けて寝らむ

Nubatamano

Imoga kurokami

Koyoikamoka

Aganaki tokoni

Nabikete neramu

(Anónimo, X 2564)

Mi amada,

y su cabello negro azabache.

¿Dormirá sin mí sobre el lecho

esta noche también,

con su pelo ondulado?

(Trad. R. T.)

En tercer lugar, a diferencia del *tanka* anterior, el siguiente *makurakotoba* que citamos en el siguiente apartado presenta mayor dificultad por hablar de una indumentaria propia de origen chino que se llevaba en Japón en el periodo *Nara*. De hecho, el *makurakotoba* de este *tanka*: la palabra *karagoromo*, contiene, además, varias vertientes de recursos poéticos simultáneos que, por una parte, es un juego de palabras con un doble sentido, el *kakekotoba*; y por otra, el símil que establece una relación entre la belleza de una indumentaria de origen extranjero con la belleza de los arces en otoño:

(21)

雁がねの
来鳴きしなへに
韓衣
竜田の山は
もみちそめたり

Karigane no
kinakishinaeni
karagoromo
tatsutano yamawa
momiji sometari
(Anónimo, X 2194)

Esta vez el *makurakotoba* se nos aparece en el tercer *ren* con la palabra *karagoromo* que tiene función de epíteto y recae sobre la siguiente palabra *tatsuta* del *ren* que le precede y que es el nombre del monte, *Tatsutano yama* (el monte Tatsuta). Por una parte, es un *makurakotoba* que suele anteceder al verbo *tatsu* 裁つ que significa “coser, confeccionar una tela”. En este caso encajaría con la idea de confeccionar la indumentaria, *karagoromo*, que como hemos dicho, es un tipo de indumentaria que llegó a Japón desde el continente vecino durante el periodo Tang y que es considerada refinada y bella. De hecho, *kara* significa China³⁰² y *koromo*, vestido. Y, por otra parte, esta palabra *tatsu* tiene efecto de homofonía con el nombre del monte *Tatsuta*. Por tanto, en la LO presenta un perfecto juego de palabras que se solapa con el símil entre ambos elementos: el traje exótico sinónimo de una bella indumentaria con el monte Tatsuta que presenta, también, un bello panorama otoñal. No encontramos en ninguna fuente la traducción al español de este *tanka*. En el caso de la traducción de Shieffert...

³⁰² Se puede leer “*kara*” en dos distintos *kanji* 韓, o 唐 siendo este último el *kanji* para referirse a la dinastía Tang.

À l'heure même où
les oises son venueus criant
(robe de *Kara*)
de Tatsuta les montaignes
ont commencé à rougir

Entre el dilema de traducir o no este *makurakotoba* propongo que, a diferencia del anterior *tanka*, no se omita la palabra en original ni se busque una equivalencia en la LM. La asociación visual de este *makurakotoba* se ha podido lograr, por tanto, doblemente como hemos explicado, pero siempre dentro del contexto cultural de la LO. Obviamente, en este caso no se puede conseguir el mismo efecto de homofonía en la LM, pero sí podremos retener el efecto del símil entre los dos elementos añadiendo solamente la palabra “traje” para que quede claro, parcialmente, a qué se refiere *karagoromo* y que, además, no caiga en la pura exotización, pues creo que es suficiente dar, en la justa medida, el toque exótico que tiene el traje y que se percibe en la cultura japonesa de la misma manera:

Se escuchan ya
los graznidos de las ocas silvestres;
en el monte Tatsuta,
cual vestido *karagoromo*,
las hojas de arce cambian de color.
(Trad. R.T.)

Quizá para los lectores de la LM no les quede claro el significado simbólico de *karagoromo*, pero después leer el último *ren*, al menos, se les puede insinuar que se trata de un vestido bello cual bella estampa otoñal con las hojas de arce.

4.1.2 Recursos fónicos

El elemento fónico, en general, ha tenido un rol importante tanto en los poemas occidentales como en los orientales. En nuestro caso, concretamente en el *tanka*, este elemento fónico se encuentra de modo destacado en la onomatopeya. Por otra parte, entendemos que el simbolismo “fónico” es el resultado de una elaboración de patrones fónicos que evocan el contenido³⁰³ que tiene un peso relevante en la lengua cultural. En el caso japonés llega a tener una importancia que sustituye, en numerosas ocasiones, al propio sustantivo principal. Según

³⁰³Luján Atienza, Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 2007, pág. 181.

palabras de Luján: “Determinados sonidos alcanzan un efecto onomatopéyico solo porque se relacionan con el contenido que expresan; fuera de esa relación no transmiten ninguna impresión onomatopéyica o unida en otro significado, transmiten una sensación fónica de signo distinto”³⁰⁴. Encontramos el caso del siguiente *tanka* donde la presencia redundante de sílabas con la letra *s* (*sasano* / *sayani* / *sayagedomo*) se relaciona, según la cultura lingüística japonesa, con el sonido sibilante del viento o la brisa y que en el contexto lingüístico español se asociaría también con la misma idea; de hecho, tenemos la palabra *susurro* incluso el verbo *susurrar* que reproduce ese sonido:

(22)

小竹の葉は
み山もさやに
乱げども
われは妹思う
別れ来ぬれば

Sasano hawa

miyamamo sayani

sayagedomo

warewa imo omou

wakarekinureba

(Kakinomoto no Hitomaro, II 133)

Para este dilema fónico que en el *tanka* aparece en el primero, segundo y tercer *ren* Cabezas ha encontrado una solución introduciendo un recurso fónico equivalente a la aliteración, incluso coincidiendo con la repetición de sílabas con la letra *s* en la lengua española:

Susurran las *sasas*, desasosegadas,
en todo el monte, y yo pienso en ella
ya tan alejada.
(Trad. A.C.)

Sin embargo, al conservar la palabra original *sasano ha*, que se refiere a las hojas de bambú de tamaño pequeño y presenta como *sasas*, puede ofrecer una impresión confusa porque el primer *ren* “susurran las *sasas*”, no aclara qué tipo de elemento es, si se trata de una planta o de un insecto, incluso si es un tipo de viento que sopla en el monte. En tal caso, sin llegar a

³⁰⁴ Luján Atienza, Ángel, *ob.cit.*, págs. 181-182.

caer sistemáticamente en la “domesticación”, se propondría que, al menos, se optara por “susurran las hojas de sasa”, para dejar claro el origen de ese sonido a la vez que se conserva el elemento fónico:

Susurran las hojas de *sasa*,
desasosegadas,
en todo el monte.

Mas yo solo pienso en ella,
ya tan alejada.

(Trad. R.T.)

Este *tanka* se contextualiza entre aquellos poemas que imploran protección a los dioses durante los viajes³⁰⁵. Hitomaro, como viajero, se adentra en la montaña, lugar habitado por los dioses de la tierra, lo que suponía adentrarse en territorio sagrado. Por tanto, con el fin de disipar el temor que le produce un espacio desconocido, busca consuelo pensando en su esposa a la que ha dejado atrás.

Sin embargo, a diferencia del *tanka* anterior, en el siguiente no podremos reproducir ningún elemento fónico por la gran diferenciación del significado que existe entre la LO y la LM,

(23)

巨勢山の
つらつら椿
つらつらに見つつ
思はな
巨勢の春野を

Koseyamano

tsuratsura tsubaki

tsuratsurani mitsutsu

shinohana

koseno harunowo

(Sakato no Hitonari, I 54)

Mientras contemplamos con esmero
las relucientes camelias,
que florecen en el monte Kose.

³⁰⁵ Nakanishi, S., *ob. cit.*, pág.196.

Imaginémonos,
aquel prado primaveral del monte Kose.
(Trad. R. T.)

El poeta Sakata no Hitotari, con ocasión de un viaje imperial que realizó por los montes de Kose, en la prefectura de Nara, compuso este poema donde la homofonía tienen una gran e importante presencia. Por una parte, *tsuratsura* “resplandeciente, brillante” que precede al sustantivo *tsubaki* “camelias o bosque de camelias”; por otra, *tsuratsura* que tiene función de adverbio que significa “con esmero”, “detenidamente” y que precede al verbo *mitsutsu* compuesto del verbo en infinitivo *miru* (mirar, contemplar) + partícula conjuntiva *tsutsu* que indica simultaneidad de distintas acciones. Y en este caso lo traducimos “mientras miramos o contemplamos”. Si contamos este verbo *mitsutsu* del tercer *ren*, la reduplicación del sonido “*tsu*” llega a repetirse hasta 6 veces otorgando un efecto de sonoridad al *tanka* completo. Por tanto, comprenderemos la importancia que se ha otorgado en la recitación de los *tanka* que jugaba un papel importante en su expresión poética.

Por otra parte, *yura* es una onomatopeya que puede aparecer en diversos *tanka* con algunas variaciones como *yura*, *yurara* o *yurayura*, y que reproduce un sonido tenue de perlas o gemas que tintinean al chocarse entre sí. En el japonés actual se sigue usando esta onomatopeya o ideófono pero dentro de un amplio contexto. No tiene que tratarse, precisamente, de gemas o perlas diminutas sino pueden ser también elementos textiles como la bandera, *hataga yurayura ugoku* “la bandera ondea” o cuando se hace referencia al movimiento de una barca sobre unas olas, *funega yurayura namino uede ugoku* “el barco se mueve sobre las olas” o como el temblor de la tierra *jimenga yurayura ugoita* que llegaría a traducirse como “la tierra tembló”. En los *tanka* de *Man'yōshū* este ideófono suele venir acompañado con la palabra *tama* 玉 que, en este caso, puede ser una pulsera de cuentas o perlas que chocan entre sí produciendo dicho tintineo o balanceo un movimiento de la mano, como ocurre en el siguiente *tanka*:

(24)

足玉も
手玉もゆらに
織る服を
君が御衣に
縫ひあへむかも

Ashidamamo
Tadamamo yurani
oruhatawo
kimiga mikeshini
nuiiaeamukamo
(Anónimo, X 2065)

La toile qu'ai tissée
au son des perles des chevilles
perles des poignets
pour en vêtir mon seigneur
à temps l'aurai-je cousue.

A primera vista, entendemos su contexto escenográfico donde la mujer trabaja sobre el telar, ensimismada, con el fin de tejer la tela destinada a confeccionar el traje que llevará su amado³⁰⁶. Aparentemente no presenta ninguna dificultad interpretativa por su descripción escenográfica sencilla. Si observamos la traducción de Shieffert no encontramos ningún elemento onomatopéyico excepto el adverbio “au son” que entendemos que el sonido armonioso marcaba el ritmo de la labor de tejer. Aun así, para mantener en la medida de lo posible el efecto fónico he optado para la traducción española por introducir el sustantivo “tintineo”, para enfatizar el modo y el estado en que estaba sumida la protagonista tejiendo la tela:

Con esta tela que tejo,
al son del tintineo de las cuentas
de mis muñecas y de mis tobillos,
¿podré coserle un traje
para mi amado señor?
(Trad. R. T.)

El problema para acertar con el adecuado ideófono del japonés se nos plantea, en este caso concreto, por la limitación que podemos tener al transferir el culturema lingüístico entre las dos culturas. Está claro que nunca se puede llegar a la misma sensación visual y acústica que tendrá un japonés o un hispanohablante ante un elemento fónico. A pesar de todo, sí que se

³⁰⁶ Tanto la edición Shogakukan (libro III, pág. 91), como la edición Iwanami (libro II, pág.480), ponen énfasis en el trabajo laborioso de la tejedora.

podría solventar esa falta con una aliteración, paranomasia o en un supuesto caso, con un adverbio.

4.1.3 *Utakotoba*

Como contraposición existen ciertos patrones léxicos que se repiten con frecuencia en los diferentes *tanka* que, a primera vista, pueden ser traducidos sin dificultad pero que se debe tener en cuenta su etimología dependiendo del tipo de lectura del *kanji* de la palabra en cuestión. Son los que se denominan *uta kotoba* o palabras poéticas que están seleccionadas deliberadamente, aunque la mayoría suele ser un sustantivo o un adjetivo, pero en ocasiones pueden incluir verbos o ideófonos.

Entre ellos destacamos el 愛し、麗し y ambos se leen *uruwashi*. Se trata de un adjetivo frecuentemente usado para equiparar una persona o un objeto a semejanza de alguna belleza. Su objetivo principal es marcar cierta distancia entre el objeto comparado y el que se considera como belleza idealizada. Tiene una connotación de “admiración” asociada con la magnificencia y, de ahí que se incorpore en gran número entre los *tanka* recitados en los banquetes para agasajar al invitado de honor o a un personaje de rango superior.

Especial mención se debe hacer del adjetivo 愛し, que, a diferencia del anterior se lee *utsukushi*, a pesar de que compartan el mismo *kanji*. La principal diferencia radica en que este se refiere exclusivamente a los sentimientos amorosos o al cariño que se expresan familias o amantes y que, además, lleva una connotación que puede indicar la necesidad de proteger a los seres queridos. Sin embargo, como hemos dicho anteriormente, debido a que se escribe con el mismo *kanji* 愛し y que según la lectura *kun* se puede leer tanto *utsukushi* como *uruwashi*³⁰⁷, hay que reconsiderar los distintos matices a partir del contexto en cada poema. A continuación, analizamos un *tanka* que entra en una de las excepciones porque, aunque en la transcripción se lea *uruwashi*, por su contexto deducimos que incluye un sentimiento cercano hacia el ser querido:

(25)

愛しと
我が思う妹を

³⁰⁷ Se trata de un término muy amplio que abarca un sentido general de “cariño, adorable” y que se leerá *hashi*, *megushi*. A partir del siglo XIV, junto al significado de “bonito” *itoshi* tiene otras connotaciones como “pesaroso, lamentable”. <http://kobun.weblio.jp/content/愛し>

山川を
中にへなりて
安けくもなし

Uruwashito

wagamou imowo

yamakawao

nakani henarite

yasukekumonashi

(Anónimo, XV 3755)

En el mismo tomo XV, existe otro *tanka* que comienza con el mismo *utakotoba* y que, además, coincide en los dos primeros *ren* que encabezan el poema³⁰⁸. Nos surge la disyuntiva de si por la posibilidad de poder aplicar el *kanji* sobre la palabra 愛し debemos distinguir entre el *uruwashi* o *utuskushi* para captar el diferente matiz que hemos mencionado; pero desde el punto de vista gramatical encontramos que le precede el verbo *omou* que significa “añorar, querer o amar”, por tanto, optamos por la segunda opción que expresa el cariño por la amada y que además aparece también en las versiones Shogakukan y Iwanami³⁰⁹. Si además lo cotejamos con la traducción francesa se puede observar que Cabezas ha optado por una versión sutilmente diferente:

A mi amada
que la recuerdo con todo mi querer
¡qué desasosiego!
Nos separan montes y ríos.
(Trad. A.C.)

De ma douce amie
qui pour moi est la plus belle
monts et rivières
interposés me séparent
et mon cœur n'est en repos.

La palabra clave y conflictiva *uruwashi* ha sido sustituida por “con todo mi querer”, omitiendo el adjetivo “bello, hermoso”, cuando en la traducción de Shieffert aparece

³⁰⁸ XV, 3729. *Uruwashito/waga omou imowo/omitsutsu/ikebakamotona/yukiashikaramu*.

³⁰⁹ Shogakukan, *ob.cit.*, libro IV, pág. 74; Iwanami, *ob.cit.*, libro III, pág. 459.

claramente este adjetivo en francés “est la plus Belle”. Cabezas se mantiene dentro del contexto y de la principal temática del canto de amor, pero altera visiblemente la primera parte (*kamino ku*) donde introduce una traducción más libre y personalizada y se distancia del mensaje principal de la LO. En su versión se interpone el “yo” que proyecta sus sentimientos hacia fuera, y en la versión original hay una implicación perceptiva que llega de fuera y es la belleza de su amada; y reconoce este aspecto confrontándolo con “añorar” esa realidad: “tú, la más hermosa, y a quien añoro”. En este sentido la traducción francesa se acerca más a la LO sin la necesidad de omitir cualquier otro vocablo y simplemente alternado los últimos *ren*. En la segunda parte, *shimono ku*, Cabezas opta por intercalar un signo de interjección o exclamativo traduciendo la línea *yasukekumo nashi* como “¡qué desasosiego!” y que desde el punto de vista traductológico se alejaría por completo de la LO. La palabra “desasosiego, malestar o inquietud” no corresponde al adjetivo *yasuku* que, literalmente, es el antónimo de desasosiego, pero con el verbo en negativo *nashi*, literalmente, se puede traducir como “no estaré tranquilo, no voy a poder estar sereno”. La traducción francesa sí sigue fielmente esta estructura gramatical del japonés, incluso no intercambia el orden lineal del *tanka*. El hecho de que Cabezas haya colocado el contexto escenográfico que justifica “ese desasosiego” con su traducción “nos separan montes y ríos” no altera en absoluto la línea poética que contiene este *tanka*, lo cual demuestra una vez más que la alteración del orden del *ren* entre la LO y la LM, siempre que no se haya introducido “la apropiación” por parte del traductor, no necesariamente tiene que desencajar el ritmo y el argumento poético del poema en cuestión.

4.5 Análisis de los *tanka* por temática

4.5.1 *Zōka* de otoño: los astros

En primer lugar, empezaremos con dos *tanka* que no aparecen en la traducción de Cabezas, simplemente con el fin de presentar un poema sencillo y visual con una clara influencia de la estética china. Es ineludible el hecho de que los poemas de esta antología buscaron inspiración en la enciclopedia de poesía china *Geimon ruijyū*, 芸文類聚 (*Yiwen Leiju*)³¹⁰ para categorizar por temática los elementos de la naturaleza referentes al cosmos y a los elementos climatológicos.³¹¹ Puede que su clasificación temática no resulte tan minuciosa, como podría ser el caso de las antologías poéticas chinas; pero en la categoría de la belleza de la

³¹⁰Véase el subcapítulo 1.1.3 *El waka versus kanshi, la poesía china*.

³¹¹Takimi Shūji, 美の万葉集 *Bi no Manyōshū* (La belleza en el *Manyōshū*, Kasama syoin), Tokio, 2013, págs. 212-214.

naturaleza, el cielo o el firmamento, tal como se recoge en el tomo VII bajo el título “Poemas sobre el firmamento” donde aparecen como tema genérico los elementos de la naturaleza como la nube, la luna y las estrellas, tienen más protagonismo que el “cielo” solo considerado como un contexto escenográfico³¹². En cuanto al sol, el astro símbolo de la vida y al mismo tiempo máxima divinidad del sintoísmo, se ha considerado también elemento poético para alabar su belleza cargada de un matiz sagrado. Entre el sol del amanecer y el del atardecer, curiosamente, el primero supera en número de *tanka* al segundo, aunque el atardecer o el crepúsculo fuera una temática muy común en la poesía china por estar conectada con la idea de la soledad y la añoranza, de la que la poesía clásica japonesa tomó la referencia. Por el contrario, el sol del amanecer no solo se refiere sin más a la llegada del día, sino que anunciaba el momento de la separación de los amantes que habían pasado la noche juntos tal como se ha explicado en el capítulo 1.2.4 *Canon de la belleza en el tanka de amor: costumbres y hábitos de cortejo*.

En siguiente *tanka* que se incluye en el capítulo de “Poemas dedicados al cielo” del tomo VII, es una de las composiciones de Kakinomoto no Hitomaro, extraída de su colección poética *Hitomaroshū*. Debido a que se trata de un poema claramente visual y con comparaciones sencillas y líricas, junto a la traducción española se ha añadido las traducciones de Shieffert y Reave porque considero que la comparación de un *tanka* de esta índole, carente de *makura kotoba* o los juegos de palabras por homónimos, incluso de localismos o topónimos del país, puede presentarnos una similitud en la labor de traducción.

(26)

天の海に
雲の波立ち
月の船
星の林に
漕ぎ隠る見ゆ

Amenoumini

kumono namitachi

tsukinofune

hoshino hayashini

kogikakurumiyu

(Kakinomoto no Hitomaro, VII 1068)

³¹² Takimi Shūji, *ob.cit.*, págs. 218-219.

Sobre el océano del cielo
las olas de nubes se levantan.
Y la barca lunar,
por los bosques estelares
surca, a veces, ocultándose.
(Trad. R.T.)

Sur la mer du ciel
des nues les vagues se dressent
La barque lunaire
Par la forêt des étoiles
Vougeant se cache paraît

Como ya habíamos mencionado anteriormente, en este *tanka* de Kakinomoto no Hitomaro se puede observar una clara influencia de la estética poética china, donde compara el cielo con el mar o la barca con la luna³¹³, y se nos presenta sin los recursos lingüísticos más complejos que puede presentar el *waka* clásico. Las comparaciones de los astros y los elementos del cielo facilitan, por tanto, una traducción al español como al francés o inglés semejantes excepto por el último *ren*, donde se ha optado por el sinónimo del verbo “bogar” en la versión francesa, y en la versión española por “surcar”, ante la idea de moverse por un fluido o por el aire, más acorde con el contexto escenográfico del poema.

Como contraste, he citado el siguiente *tanka* extraído del tomo X, perteneciente al capítulo de “Poemas misceláneos de otoño” *akino zōka*³¹⁴ y dedicado a la noche de *tanabata* cuya leyenda de origen chino ha podido llegar alrededor del siglo V. Esta leyenda de amor del mundo celestial cuyos protagonistas son una pareja de amantes, símbolos de la estrella Vega y Altair separados por la Vía Láctea que les impide encontrarse excepto una vez al año, fue bien acogida en Japón dejando una secuela en las festividades estivales que se celebran hasta el día de hoy. Ese día, el siete del séptimo mes es un día especial para estos amantes celestiales, porque es el único día que se les permite volver a encontrarse. Con este transcurso mitológico tenemos el siguiente *tanka* incluido en el subcapítulo de *tanabata*, 七夕, la noche o la fiesta de las estrellas:

(27)

³¹³ Es un patrón que se repite en otros *tanka*, como es el caso del poema 222.

³¹⁴ Según el calendario lunar, lo que se le denomina “otoño” en esta antología se refiere en realidad a los meses correspondientes al verano según el calendario solar o gregoriano.

ひさかたの
天つしるしと
水無し川
隔てて置きし
神代し恨めし

Hisakatano
amatsushirushito
minashigawa
hedateteokishi
kamiyoshi urameshi
(Anónimo, X 2007)

Maldigo a todos los dioses,
que trazaron una frontera
sobre el río sin agua.
Una señal infranqueable
en el cielo perenne.
(Trad. R.T.)

Du ciel pérenne
frontière infranchissable
un fleuve sans eau
entre nous est disposé
du temps des dieux implacables

A diferencia del anterior, aunque el contexto escenográfico sea el mismo, el mundo celestial de este *tanka* se presenta con uno de los *makurakotoba* más usados que acompaña la palabra *ama*, “cielo” en japonés. El epíteto *hisakata* que siempre recae sobre palabras como cielo, luna, estrella, nube, lluvia, noche o luz, se propondría traducirlo al español, según su etimología como “perenne, eterno”; otra alternativa es *higa sasu* “iluminador, resplandeciente”, pero sería más coherente quedarnos con la primera opción. No obstante, el significado de este epíteto sigue siendo una incógnita. Dentro de la antología existen, en total, unos 1200 *makurakotoba* y no son necesariamente traducibles puesto que, a veces, lo que intentan conseguir es el ritmo del *tanka*. Ni siquiera en japonés pueden dar con el significado exacto. Se supone que en el periodo clásico pudo haber existido algún significado, pero con el tiempo se fue perdiendo convirtiéndose en mero adorno fonético y rítmico. A parte de este

recurso lingüístico, también se requiere un conocimiento previo del contexto mitológico de este poema. Y en este sentido cabe destacar una palabra que es clave en este *tanka* y que es *kawa*, “río” en español, está cargada de doble símbolo tanto por el trasfondo mitológico como por la creencia de que el río, por su apariencia geológica, podía separar físicamente a dos seres situándolos en cada orilla, en este caso, a los amantes. Mori Asao incluso contrasta los símbolos que aparecen en la poesía clásica entre el *punte* como modo de conectar o punto de reencontrar a los amantes, y el *río* que los separa físicamente³¹⁵. En otras palabras, expresa la vulnerabilidad de las relaciones amorosas que pueden fluctuar en cualquier momento y que no están sujetas a la voluntad exclusiva de los amantes. Otra palabra clave que se encuentra en este *tanka* es el verbo *hedateru* que aparece en la cuarta línea y que va en conexión con esa idea de amantes separados por el río. *Hedateru* significa “separar, trazar un punto de separación”, que refuerza el significado de la función simbólica del río.

Con estas premisas, en la traducción al español he introducido un cambio en cuanto al orden de los versos de la LO. A diferencia de la traducción francesa que no los altera y ofrece una impresión lineal para la comprensión de la lectura, la española pone más énfasis en la exasperación de los amantes contra los dioses, que les han impuesto separarse en cada orilla del río celestial. El verbo *urameshi* que sella el *tanka* tiene una connotación fuerte dentro de las emociones pues indica el “recelo” o “reproche” causado por la decisión eterna de terceros, en este caso de los dioses. Señala un rencor muy profundo y se atreven a lanzar una maldición contra el destino impuesto por los dioses. Se trata, pues, de un verbo clave para comprender el mensaje principal impregnado del sentimiento de reproche contra una realidad que no puede cambiarse. No obstante, Tada opina que este tipo de poemas en realidad son poemas de conciliación con su propio estado emocional con el fin de encontrar paz interior; pues pronunciarlo y exteriorizarlo en palabras era un modo de apaciguar la irritación³¹⁶. En la traducción francesa se ha omitido el verbo *urameshi* y se ha optado por enfatizar el castigo impuesto por los dioses, lo cual pone más peso en su poder “implacable” y en sus actos como castigo, pero con ello difumina los sentimientos de los amantes que es el tema principal del *tanka*. Por otra parte, el adjetivo decorativo que recae sobre la palabra *ama* “cielo”, concretamente en *amatsushirushi*, significa “una señal infranqueable” que solo existe para acompañar al mundo celestial³¹⁷, he optado por colocarlo al final del poema porque se ha trasladado la palabra “cielo” al cuarto *ren*. De hecho, el orden del mensaje poético se ha invertido. Si el número de orden de los versos en LO es correlativo, 1, 2, 3, 4, 5, en la traducción española se ha invertido ese orden a 5, 4, 3, 2, 1. Esta inversión no es aplicable en

³¹⁵ Mori Asao, 歌語から見た万葉集相問 *Kago kara mita Manyoshū sōmon* (El género *sōmon* desde la perspectiva del léxico poético), Tokio, 古代文学講座 *Kodaibungakukōza*, 1998, pág.160.

³¹⁶ Tada, *ob.cit.*, pág.192.

³¹⁷ Iwanami, pág. 77

todos los *tanka*. Por ejemplo, conviene respetar el orden correlativo incluso en la traducción al español en algunos casos porque se trata de una presentación o proyección previa de la escenificación para presentar en el último *ren* el elemento interesado, la intención del poeta o poetisa que no es más que poner de relieve su emoción por ese elemento de interés; la temática principal, la intención de poeta es llevarnos hasta el final atravesando un contexto narrativo para así sellarlo con el verdadero mensaje u objeto de interés. Los poemas de esta temática, es decir, los temas relacionados con el cielo, en el contexto poético chino suelen ser bastante más decorativos y con un tono más distinguido por la selección de vocablos³¹⁸.

4.5.2 *Zōka* de otoño: la fauna

En este siguiente apartado presentamos, dentro de la misma categoría de *zōka*, donde se incluye la temática de amor con el trasfondo otoñal, dos *tanka* traducidos por Cabezas. Principalmente se incluyen los principales símbolos de otoño asociados a seres animados e inanimados que suelen ser la luna, el ciervo y el viento otoñal. Son patrones que se han mantenido en el canon poético posterior que originariamente se había heredado de la poesía china. Así en el contexto de la poesía amorosa se incluye la referencia a animales que, en la mayoría de las ocasiones suele ser el ciervo, por delante del faisán o el ganso que se conectan a diferente estado emocional, más afín a la añoranza o la melancolía, pero no necesariamente entre los amantes. Una de las referencias más repetidas es el bramido de los ciervos al atardecer asociado a la idea de añorar a la pareja ausente. Los tres elementos que componen la idea de la melancolía amorosa son el resultado de la combinación del otoño en las montañas, el atardecer o crepúsculo y el bramido del ciervo en la tarde fría otoñal, periodo que coincide con la temporada de los animales en celo cuando el ciervo macho busca a su hembra. Uno de los *tanka* más emblemáticos de este tipo es del poeta Sarumaru Dayū que en su archiconocido poema se identifica con el ciervo de las montañas de otoño y evoca la melancolía:

(28)

山彦の

相とよむまで

妻恋に

鹿鳴く山辺に

ひとりのみして

³¹⁸ Tada, *ob.cit.*, págs. 161-162.

Yamabikono

ahito yomumade

tumagoini

shikanaku yamabeni

hitorinomishite

(Ōtomo no Yakamochi, VII 1602)

Bramaba a su hembra el ciervo amoroso;

y montaraz retumbaba el eco.

Y yo caminando solo...

(Trad. A.C.)

À l'orée des monts

où le daim qui se languit

de sa compagne

brame à tous les échos

je suis tout seul demeuré

Dentro de *Man'yōshū* encontramos 68 *tanka* que asocian esta idea de melancolía con la figura del ciervo o de su bramido. Cabezas vuelve a sintetizar en las tres líneas de su traducción española la soledad del poeta. Cuidadosamente escoge las palabras claves que son *yamabiki*, el eco, *tsumagoi*, amor por la hembra, *shikanaku*, bramido del ciervo, *hitorinomi*, a solas, en solitario. Consigue hilvanar la emoción candente del poeta que contrasta con el otoño, la montaña, el ciervo solitario en busca de su hembra, es decir, la soledad del autor. Desde el punto de vista técnico, el logro más conseguido en la traducción de este *tanka* es haber respetado el último verso *hitorinomishite* donde el verbo de acción se ha omitido deliberadamente para dar una cierta intensidad de la soledad. En la versión japonesa se dice explícitamente el lugar de los hechos, *yamabeni*, que significa “en las laderas de las montañas” o “en las faldas de las montañas”, y Cabezas opta por omitir la preposición del lugar y unificarlo con una conjunción copulativa “y” que antecede a la acción principal del poeta. Además, el hecho de añadir en la versión puntos suspensivos deliberadamente al final del poema deja marcada con más intensidad la sensación de soledad.

El siguiente *tanka*, también hace referencia a la misma temática del bramido del ciervo, sin embargo, la palabra “ciervo”, no aparece y solo con la palabra que hace referencia a su bramido nos hace entender la presencia de este animal:

(29)

明日の夕
逢はざらめやも
あしひきの
山彦とよめ
呼び立て鳴くも

Asuno Yoi

awarazame yamo

ashihikino

yamahiko to yome

Yobitate nakumo

(Kakinomoto no Hitomaro, IX1762, hanka)

Bramando a su hembra, la llamaba el ciervo
a reunirse la noche siguiente,
y sonaba el eco.
(Trad. A.C.)

Con ello se justifica su deseo de querer encontrarse la noche del día siguiente, una muestra clara del estado emocional del poeta Kakinomoto no Hitomaro que se solapa con la imagen del ciervo en busca de su hembra entre las montañas. Cabezas, a diferencia del anterior *tanka* de la misma categoría, aunque se debe matizar que se asemeja en la elección del poema en tres líneas, decide no traducir el segundo verso de *awazarame yamo* al español en su totalidad. Literalmente se traduciría como “no encontrarse” y se aglutina la partícula *mo* que pertenece a *eitan*, una partícula de exclamación con tintes de anhelo y melancolía. Esto reforzaría el matiz que representa el verbo *au* “encontrarse”. Cabezas cita el verbo “reunirse” pero decide, esta vez, omitir la función de la partícula *mo*. Por el contrario, opta por introducir la palabra “ciervo” que correspondería a la palabra *shika* y que, sin embargo, como se ha comentado anteriormente, en la LO no aparece en todo el poema. La intención personal de Cabezas se inclinaría probablemente por dejar claro que el poeta se compara con este animal tan representativo de la estación del otoño. Si echamos mano de la versión de la edición Shogakukan, podemos observar que la traducción de Cabezas puede diferir un poco. En el japonés actual, este poema de Hitomaro se presenta de la siguiente manera *grosso modo*:

¿Será que esta noche,
tampoco encontrará
a su hembra?
Bramando la llamaba,
y resonaba su eco.
(Trad. R. T.)

El *makurakotoba* “*ashihiki*”, que suele acompañar al sustantivo “montaña, cumbre”, Cabezas lo omite directamente debido a su significado desconocido, tal como lo explicamos anteriormente. Incluso las dos ediciones Shogakukan como Iwanami, lo acompañan con un entre paréntesis del resto de la adaptación del poema al japonés actual. Y, por último, hay que matizar la palabra *Asu no yoi*, porque según la mentalidad de la sociedad arcaica, se contabilizaba el día desde el momento de la puesta del sol hasta la puesta del sol del día siguiente³¹⁹. Y partiendo de esas premisas, aunque *asu* signifique literalmente “mañana” no se refiere al marcador del tiempo futuro “mañana” que podríamos entender en la actualidad, sino más bien a esa misma noche, después del ocaso.

4.5.3 *Zōka* de otoño: los sueños

Junto a la categoría de *sōmon* que recoge la temática de amor relacionada con el sueño³²⁰, *yume*, encontramos, también, en la categoría de *zōka*, la misma temática donde el “sueño” se convierte en un canal subconsciente, lejos del mundo real que conecta los sentimientos de dos personas.

(30)

夜昼と
いふわき知らず
わが恋ふる
心はけだし

³¹⁹ Shogakukan, pág. 427.

³²⁰ Según las creencias populares arcaicas, cuando alguien estaba profundamente enamorado, este podía aparecer en los sueños del amado mientras dormía. Véase el subcapítulo *Canon de belleza en el tanka de amor: costumbres y hábitos de cortejo*.

夢に見えきや

Yoruhiruto

ifuwakishirazu

waga koifuru

kokorowa kedashi

imeni miekiya³²¹

(Ōtomo no Yakamochi, IV 716)

Ya no distingo la noche del día.

Cuando tú sueñas, ¿no se te aparecen

las entrañas mías?

(Trad. A.C)

D'amour égaré

mon cœur qui plus ne distingue

le jour de la nuit

peut-être vous sera-t-il

En vos songes apparu

En este *tanka* de Yakamochi, basado en las creencias populares arcaicas sobre los sueños, Cabezas ha introducido los elementos culturales correspondientes y conocidos en el contexto español, como pueden ser “las entrañas”. La palabra equivalente en japonés es *kokoro*, que aparece en el cuarto *ren* y que literalmente significa “corazón”. De hecho, se puede decir que la traducción está más lograda por haber empleado una palabra que representa el estado inconsciente de la vigilia, lugar donde se creía que se conectaban el mundo de los mortales y los dioses en los sueños. Por otra parte, en la traducción de Shieffert encontramos la palabra “cœur” que significa tanto corazón como entrañas en francés. Lo único que diferencia ambas traducciones es la estructura y la distribución del *ren* de la LO a la LM y, en consecuencia, esto puede haber influido en la descripción del texto original. Si con la traducción de Cabezas se entiende que el poeta, completamente ensimismado en su estado de enamoramiento, le pregunta a su amada si puede ver sus entrañas en sus sueños, en la traducción de Shieffert se hace hincapié en que ese corazón “afligido” o entrañas es lo que no le deja distinguir el día de la noche; y la pregunta que le lanza el poeta es, precisamente, si ella no podrá ver ese estado de angustia en sus sueños. La posición y la función del tercer *ren* de la LO *waga koifuru*, que literalmente se traduciría como “mi afligido amor por ti” o “por amarte con aflicción” en la

³²¹ En el japonés actual se ha mantenido la palabra *yume*, tal como se decía en el periodo Heian, a diferencia del periodo Nara en que se decía *ime* 寝め.

LO, difiere, por tanto, en la traducción de Cabezas, quien introduce en el primer verso al español solo el estado emocional del poeta, suprimiendo la descripción del corazón o las entrañas causantes de esa obnubilación.

4.5.4 *Zōka* de primavera: la flor

El siguiente *tanka* es un poema muy visual que mezcla la imagen de los copos de nieve y la flor blanca del ciruelo, un motivo que fue muy citado en los poemas chinos, *kanshi*, y será muy imitado por los miembros de la nobleza de la corte japonesa que se empapaban de la literatura poética china. Además, hay que matizar el contexto escenográfico donde la vista se posa en el jardín del poeta, otro sinónimo de buen gusto al disfrutar del jardín que se puede contemplar desde la casa, y que corresponde a cierta afinidad por la jardinería heredada, también, de China.

(31)

我が背子に
見せむと思ひし
梅の花
それとも見えず
雪ふれば

Wagasekoni

misemuto omoishi

umenohana

soretomomiezu

yukifurereba

(Yamabe no Akihito, VIII 1426)

La flor de ciruelo les iba a enseñar
a mis amigos, ya no sé cuál es:
se ha puesto a nevar.

(Trad. A.C.)

À mon doux ami
je voulais les faire voir
les fleurs de prunier
mais de la neige qui tombe
je ne puis les distinguer

Cabezas, de nuevo, ha optado por el formato compacto en el número de distribución de las unidades silábicas y ha fusionado los tres *ren* de *kamino ku* solo en el primer verso de la versión española. Literalmente no se ha omitido nada: ni un verbo ni un nombre; incluso en *shimono ku*, respeta el orden del *ren* del poema original. En la versión española logra ofrecer una estampa nítida de la naturaleza perteneciente a la primavera según el calendario lunar algo que pone de manifiesto la presencia de la flor del ciruelo, símbolo de la llegada de la primavera³²². Lo único remarcable de este *tanka* es que se haya considerado plural la palabra *seko* 背子 “mis amigos”, cuando en la versión japonesa solo hace referencia a una figura masculina en singular tal como lo corrobora la edición Shogakukan³²³. Esta pequeña diferencia que, aparentemente, es insignificante puede ofrecer un contexto escenográfico bastante diferente de la LO. Si nos ceñimos a la versión japonesa, da la impresión de que el poeta, en su momento íntimo, puede estar evocando a un amigo cercano, a quien desea mostrarle la belleza de su jardín. La complicidad de la emoción se reduce a un momento que comparten solamente ellos. Sin embargo, la versión ofrecida por Cabezas, transmite otro matiz diferente, aunque la intención sea la misma; incluso uno puede imaginarse un ambiente de celebración o banquete en casa del mismo poeta como anfitrión que, aun siguiendo la tradición de tener plantados ciruelos en los jardines de su aposento, como imitación de la estética de la jardinería china, se ve frustrado al no poder ofrecer la bella estampa de las flores del ciruelo. Por otra parte, hay que destacar la opción que ha elegido Cabezas con el uso del tiempo del verbo en el último *ren*: *yuki furereba*. En la versión de Cabezas se presenta en perífrasis verbal con forma pretérito perfecto del verbo “ponerse a” como consecuencia de la acción externa que ha afectado la intención del poeta. Toda la acción recae en el tiempo del pasado en su traducción española. En cambio, en la versión original, la acción y el tiempo del último verbo infinitivo *furu* “nevar”, se presenta como una acción ya concluida, es decir, en teoría ya ha dejado de nevar y el resultado que se encuentra lo vemos en el verbo anterior que indicia que no se distingue entre el blanco de la flor del ciruelo y los copos blancos de la nieve que retienen las ramas del ciruelo. En la traducción española transcurre un tiempo pasado continuo, pero en la versión japonesa es una acción pasada, ya acabada y matiza la consecuencia final. Sí que es verdad que ambas versiones, tanto el *tanka* en LO como en LM, muestran con claridad la frustración y la desazón del poeta, variando únicamente el contexto escenográfico en el espacio temporal en que transcurre esa acción. Con estas premisas y acercándose a la traducción literal, se propone la siguiente traducción:

La flor del ciruelo,

³²² No obstante, a esta flor se la considera también símbolo del invierno puesto que, en muchas ocasiones, aparece junto a la nieve, como ocurre en este *tanka*.

³²³ Shogakukan, *Man'yōshū*, pág. 295.

quería enseñarle
a mi querido amigo.
Ya no sé cuál es:
ha estado nevando.
(Trad. R.T.)

En la traducción de Shieffert, a diferencia de la de Cabezas, se opta por el singular “*amigo*” acompañado por el adjetivo “*doux*” que incluso se acerca más a esa idea de un amigo querido, tal como indica al sustantivo *seko*, 背子. También introduce, a diferencia de Cabezas, la conjunción adversativa *mais*, equivalente al “pero” español. Sin embargo, esta conjunción se puede suprimir, no solo porque no está recogida en la LO sino también para dar más énfasis a ese contraste escenográfico causante de la decepción del anfitrión.

Por último, se deben sobreentender los colores de ambos elementos: de la flor del ciruelo y de la nieve; de lo contrario, se perdería el verdadero sentido y el propósito de este *tanka*.

4.5.5 *Zōka* de verano: la fauna

Uno de los elementos elegidos en este *tanka*, como símbolo de verano, es la cigarra que, como ocurre en varias culturas, se considera un insecto fuertemente asociado con la estación de verano; por lo que, aparentemente, su traducción no presenta ninguna dificultad desde el punto de vista morfosintáctico ni en la transferencia del culturema.

(32)

隠りのみ
居ればいぶせみ
慰むと
出で立ち聞けば
来鳴くひぐらし

komorinomi

orebaibusemi

nagusamuto

idetachikikeba

kinaku higurashi

(Ōtomo no Yakamochi, VIII 1479)

Encerrado siempre, se me hundía el alma;
por consolarme salí y escuché;
cantaban las chicharras.

(Trad. A.C.)

Lorsque je demeure
confiné toujours morose
est mon humeur
pour m'en distraire le sors
et j'entends chanter la cigale.

Seguimos el patrón repetido y preferido de Cabezas en sus traducciones al español: distribuir en 3 o en 4 unidades silábicas los 5 *ren* del *tanka*. Aun así, esta opción personal no necesariamente exige la amputación o modificación de los *ren* originales hasta el punto de tener que alejarse del mensaje original. El objetivo de este *tanka* es el contraste acústico que siente el poeta: del silencio recluso a los cantos animados de las chicharras en pleno verano. Deja atrás, por distraerse, su mundo íntimo y solitario y vuelve al mundo real, casi de golpe, cuando se encuentra en medio de la naturaleza. Si comparamos las dos traducciones (española y francesa) se deduce claramente que la francesa es una traducción lineal, incluso parece perder el toque poético por presentar un resultado demasiado mecánico. La cuestión de la fidelidad, en estos casos, se vuelve a plantear cuando nos referimos a la prioridad por transmitir el mensaje. En ambos casos se sitúan ante un poema que, aparentemente, no presenta dificultad para la traducción; de hecho, carece de los principales recursos lingüísticos y ni siquiera presenta un vocablo que represente un culturema. Sin embargo, la traducción de Cabezas es, sin duda, la más lograda por haber reducido escuetamente al último *ren* la aparición de la única causante de los cantos que verdaderamente consigue distraerle, por no decir, consolarle. La separación que consigue hacer introduciendo el punto y coma entre el segundo y el tercer *ren* permite, incluso, que este *tanka* termine con un simple sustantivo “*higurashi*” que significa “chicharras”. Por el contrario, la traducción de Shieffert tiene otro impacto diferente por haber introducido el verbo auxiliar “oigo cantar”, y que con ello el peso de la acción recae en el poeta y no en el entorno ni en las chicharras.

4.5.6 *Zōka* de invierno

Por lo general, más allá de un significado simbólico que pueda tener la nieve, esta puede pertenecer al campo semántico cognitivo tanto en la cultura japonesa como en la española

considerándose, incluso, como metáfora de invierno. Por consiguiente, de entrada, este *zōka* de invierno corresponde debidamente en su contexto temático.

(33)

あしひきの
山に白きは
我がやどに
昨日の夕
降りし雪かも

Ashihikino
yamani shirokiwa
wagayadoni
kinouno yuube
furishiyukikamo

Lo blanco que veo en el monte abrupto,
¿será la nieve que anoche cayó
sobre mi refugio?
(X 2324, Anónimo)

El léxico de este *tanka* no presenta mayor conflicto porque no hace referencia a ningún elemento que pueda considerarse como culturema y por tanto, de entrada, el trasvase cultural se puede realizar de manera sistemática a la LM. El único elemento complejo con que nos tropezamos es la presencia del *makurakotoba* en la primera unidad silábica, *ashihikino* y que suele recaer en los sustantivos equivalente a “montaña” o “cumbre”. A diferencia de otros *makurakotoba* que podemos conocer su etimología como ha sido el caso de *shikishimano* (las islas de Shiki) o *nubatamano* (semillas de color negro de la flor iris salvaje), en el caso de *ashihikino* desconocemos su origen³²⁴. Aun así Cabezas no lo omite sino introduce el adjetivo “abrupto” que acompaña al sustantivo “montaña”, otorgando una imagen de unas cumbres escarpadas y con ello consigue contrastar la presencia de la nieve en la cima de la montaña y que el autor lo vislumbra desde lejos. No se trata de una traducción literal del *makurakotoba*, pero ha captado la idea que puede otorgar su función original. En el contexto morfosintáctico,

³²⁴ Se ha discutido que podría venir de la idea de “subir el monte arrastrando los pies”, puesto que *ashihiki* significa ese movimiento de arrastrar los pies. <http://www9.plala.or.jp/juken1/makurakotoba.htm>

trasvasa fielmente de la LO como es el caso de la partícula *かも*, *kamo* que encontramos en la última línea y al preceder al sustantivo *yuki*, “nieve”, se debe traducir como una cuestión retórica para plantear una duda y que se resume en la segunda parte del *tanka* de la traducción al español.

4.5.7 Otros *zōka*: creencias populares

La siguiente palabra, *koto*, puede tener dos *kanji* <言、事> que, aunque se distinguen en la escritura, llegan a tener la misma acepción establecida desde tiempos arcaicos y que está basada en la tradición del *kotodama*, el poder en las palabras³²⁵. Podemos encontrar muchos *tanka* con una temática que hunde sus raíces en las creencias populares; pero la gran mayoría son poemas de amor que recurren a estas creencias con el objeto de poder adivinar el futuro de un amor incierto o, por el contrario, para quitarse el mal de amores, como ocurre en el siguiente *tanka*. Cabe destacar que la temática de las creencias populares, a diferencia de otros temas más universales, resulta ser uno de los más complicados por la presencia de culturemas que dificultan la comprensión de las costumbres y las tradiciones “variopintas” entre las culturas. El siguiente *tanka*, en este sentido, es uno de los que ofrece menos dificultad para transferir el culturema al contexto hispánico.

(34)

手に取るが
からに忘ると
海女の言いし
恋忘れ貝
言にしありける

teni toruga

karani wasuruto

amano iishi

koiwasuregai

kotoni shiarikeri

(Anónimo, VII 1197)

³²⁵ Recordemos que se trata de palabras que poseen con poder espiritual que por el hecho de ser pronunciadas podían atraer tanto bendiciones como desgracias.

Cuentan las *ama*
que la caracola del olvido,
si la coges con las manos
olvidas las penas del amor.
Solo son palabras vanas.
(Trad. R.T.)

La palabra *koto* que aparece en el último *ren* en el *tanka* original hace referencia a las creencias populares que existían entre las pescadoras o buceadoras, conocidas con el nombre de *ama*, 海人. En el contexto que presenta este *tanka*, la palabra *koto* significa superstición o creencia, y carece del valor sagrado que puede ofrecer el mundo divino de los poemas cantados en las ceremonias sacras y rituales, porque reposa sobre una leyenda, una superstición de tan poca credibilidad que ni siquiera ha tenido efecto, según la experiencia personal del poeta. La diversificación contextual que se puede encontrar en este vocablo tiene siempre un elemento común que está ligado a lo sobrenatural, ya sea de una fuente sagrada o pagana. Por el contraste entre la superstición y la realidad que no casa como esperaba, el poeta llega a cuestionar incluso el poder del *koto* que, supuestamente, debería tener un carácter mágico. Y relega la impotencia del estado emocional a una caracola con poderes extraordinarios que ahuyenta el mal de amores como así lo acreditan las mismas mujeres pescadoras, conocedoras del misterio del mar. La opción que podemos encontrar en lengua española, si queremos mantener el primer *ren* de *teni toruga* como punto fundamental que cuestiona el efecto mágico de la concha, nos obliga a tener en cuenta el primer *ren* que se traduce literalmente *te-ni* “en las manos”, *toru* “coger, tomar” y que junto a este verbo en presente se aglutina la partícula *ga* con función de conjunción adversativa. El hecho de que este *ren* se presente en primera línea, hace pensar en el énfasis del poeta por querer expresar la desesperación que siente por desprenderse de un amor, probablemente doloroso, y que llega a buscar soluciones vinculadas con la superstición popular.

Dependiendo de cada caso y cada *tanka* optamos por respetar el orden marcado por el poeta y dejar de lado, todo lo posible, nuestros criterios por mucho que nos parezcan más apropiados en el contexto de la LM. Sin embargo, en el caso de este *tanka* propongo dar un toque más “legendario” donde el poder que reposa sobre las creencias populares y su leyenda se ha transmitido de boca en boca por las mujeres del mar. De ahí que comenzar el poema *Cuentan las ama...* tenga un efecto que nos recuerda a las narrativas de género cuentístico o mitológico pues sugiere la expectación del lector hasta conocer el efecto de esa creencia popular; y el resultado que ha podido ocasionar en el estado anímico del poeta. Así presentado como un poema desligado del mundo clásico del periodo Nara, podría tener un lenguaje universal y atemporal si no hubiera aparecido el término *ama* que nos sitúa en un

contexto cultural concreto y preciso del Japón arcaico. Si se debe elegir, se propondría un término medio; nos encontramos en un terreno donde la tradición oral de canciones o poemas populares ha podido variar ligeramente el original a lo largo del tiempo, y algunos fueron recogidos en formato poético en esta antología. Este *tanka*, aunque no pertenezca al tipo de cantos populares, sí que se basa en unas costumbres y creencias arcaicas transmitidas oralmente, y eso es lo que, al menos, se debe mantener; además nos encontramos ante elementos simbólicos y universales como puede ser el mar, el mal de amores y el sortilegio, y esto nos facilita la tarea de transferir elementos culturales, sobre todo, porque nos encontramos ante un *tanka* que no presenta tanto conflicto de traducción como le puede ocurrir al siguiente *tanka*.

4.5.8 Otros *zōka*: poemas de banquete

Los poemas improvisados en los banquetes palaciegos o en los convites presididos por la clase alta, ya sea o no del mismo clan, suelen ser, por lo general, de temática de celebración y agasajo, y pertenecen a una tradición en la que se le pedía al invitado (de parte del anfitrión) componer un poema tomando como punto de inspiración algún elemento que hiciera referencia al motivo de la celebración; los poemas, normalmente, hacían referencia a algún elemento presente en la sala del banquete o en el jardín del anfitrión. En el siguiente *tanka* se han tomado como inspiración las gotas de lluvia que han quedado esparcidas sobre las hojas del loto que, probablemente, se podían observar en el jardín del banquete. Volvemos a retomar la palabra *tama* (que ya se ha analizado tanto su origen como su simbología), y que en este caso significa “perla, gema”, o “piedra preciosa”. El símil que aparece en este *tanka* junto al verbo *nitaru* y que significa “parecerse, asemejarse”, son las gotas de lluvia sobre las hojas del loto³²⁶ comparándolas con perlas. Se trata de un patrón que encontramos muy repetido en esta primera antología, y del mismo modo en las antologías poéticas posteriores como *Kokinshū* o *Hyakunin issyu*³²⁷.

(35)

ひさかたの
雨も降らぬか
蓮葉に

³²⁶ Al parecer, al convidado se le pidió componer este *tanka* sobre la hoja de loto ya que en el banquete se había servido toda la comida decorada con hojas de loto. Shogakukan, XVI, pág. 118.

³²⁷ Véase, por ejemplo, el *tanka* (31) de Funyano Asayasu, de la antología poética del siglo XII, *Hyakunin issyu*: 白露に風の吹きしく秋の野はつらぬき留めぬ玉ぞ散りける、*Shiratsuyuni / kazeno fukishiku/ akinonowa /tsuranuki tomenu/ tamazo chirikeru*. Describe cómo las gotas del rocío sobre las hojas saltan por el aire por el soplo del viento, como cuando se rasga un collar de perlas.

溜まれる水の
玉に似たる見む

Hisakatano

amemofuranuka

hachisubani

tamarerumizuno

tamani nitarumimu

(Anónimo, XVI 3837)

Du ciel pérenne
pluie va-t-elle point tomber
que gouttes restées
sur les feuilles de lotus
aux perles pareilles je voie

Este *tanka* expresa la mera observación del poeta sobre el cambio del tiempo, el antes y después de la lluvia que ha caído en el jardín. Se puede considerar que la traducción francesa es una fiel transcripción tanto semántica como sintáctica; incluso ha optado por traducir el epíteto, el *makurakotoba*, *hisakata* literalmente sin ni siquiera colocarlo entre paréntesis, comenzando el poema con el “cielo, firmamento, perenne”. Shieffert apenas introduce elementos que sean fruto de su percepción personal. Su traducción resulta, por tanto, pulcra y directa sin ser forzada y respetando el mensaje de la lengua de origen. El verbo del segundo *ren* morfológicamente es una exclamación de deseo. En las traducciones de Cabezas no está incluido este *tanka*, pero tomando nota de introducir el *makurakotoba* en el primer *ren*, el verbo exclamatorio *furanka* del segundo *ren*, y el verbo de deseo *mimu* del quinto *ren*, se consigue traducir del siguiente modo:

Del cielo perenne
¡que caiga la lluvia!
Gotas sobre las hojas del loto,
cual perlas brillantes;
las quiero contemplar.
(Trad. R. T.)

La disyuntiva de mantener o no el *makurakotoba*, en este caso concreto, se debe sopesar con cuidado porque dentro de la lista de *makurakotoba*, *hisakata* es uno de los epítetos que no

presenta mucha dificultad y al situarlo junto a la palabra “cielo”, le da más solemnidad al poema entero.

En el siguiente *tanka* compuesto en el banquete Shieffert sigue fielmente una traducción directa y honesta que ha cuidado con esmero la morfología de la LO. De la misma temática que vimos en el *tanka* presentado en el *zōka* de primavera, la nieve y la flor del ciruelo vuelven a ser protagonistas como una imitación del *kanshi* que contrasta dos elementos del mismo color, alegando que uno le ha robado al otro su color³²⁸.

(36)

雪の色を
奪いて咲ける
梅の花
今盛りなり
見む人もがも

Yukinoirowo
Ubahite sakeru
umeno hana
imasakarinari
mimuhitomogamo
(Anónimo, V 850)

Fleurs de prunier
qui pour fleurir ont ravi
l'éclat de la neige
sont à l'heure de splendeur
ah si quelqu'un les voyait.

Dos puntos se pueden destacar en este *tanka*: la ubicación del tercer *ren* de la LO que se considera el título de este poema: la flor del ciruelo; y la morfología del último verbo del quinto *ren*, *mimuhitomogamo*. En primer lugar, se nos presenta el dilema de dónde colocar el *ren* que determina la temática de este *tanka*: las flores del ciruelo. Shieffert, ha optado por trasladarlo al comienzo de todo, y aunque Cabezas no haya traducido este *tanka*, probablemente hubiera optado por la misma solución. Otra alternativa podría ser si lo

³²⁸ En la antología poética china *Bungei ruijyu* se encuentran varios poemas del mismo patrón. Shogakukan, pág. 50.

colocáramos en la tercera unidad silábica, acompañado con signos de exclamación y que quedaría de la siguiente manera:

Floreces habiendo robado
el color de la nieve.
¡Oh, flores del ciruelo!
(Trad. A.C.)

Pero como introducción queda de manera concisa crea mayor impacto, tal como ha optado Shieffert. Lo único que se plantearía aquí es si nos podemos tomar la libertad de poner el verbo de la flor del ciruelo en segunda persona singular, en lugar de la tercera persona singular de la traducción francesa. Esta personificación de la flor de ciruelo ofrecería otro matiz más cercano teniendo en cuenta que el poeta le echa la culpa de haber robado el color níveo de la nieve. La LO, por la característica lingüística del japonés que no distingue las personas de verbo, nos permite contar con esta opción, y seguramente, después de observar las traducciones de Cabezas, que prefiere un poema directo acortando la distancia del sujeto y la acción hacia los lectores, resultaría una traducción ligeramente diferente cambiando la persona del verbo. Así aparece la siguiente alternativa:

Flores del ciruelo
floreceís habiendo robado
el color de la nieve.
Ahora, en pleno esplendor,
¡ay si alguien os pudiera contemplar!
(Trad. R.T.)

Aprovechando estas características de los verbos en japonés, quedaría más directo al traducirlo en LM con la segunda opción, personificando a las flores del ciruelo y usando el verbo en segunda persona plural. Por otra parte, la partícula *mogamo* que precede al verbo “mirar, contemplar” en el último *ren*, es un deseo con pocas expectativas puesto en boca de la primera persona, en este caso, el propio poeta.

El siguiente *tanka*, en el mismo contexto de festejo o banquete, se centra claramente en un canto de bienvenida y agasajo a los invitados, compuesto por la anfitriona, la dama Ōtomo para los miembros de su clan. A diferencia de los dos *tanka* anteriores, se dirige a los comensales:

(37)

かくしつ々
遊び飲みこそ
草木すら
春は生ひつ々
秋は散り行く

kakush itsutsu

asobinomikoso

kusakisura

haruwa ohitsutsu

akiwa chiriku

(Ōtomonosaka no Iratusme, en el banquete para agasajar a su clan. VI 995)

Bebed sin perder oportunidades,
que hasta la flor nace en primavera
y en otoño cae.
(Trad. A. C.)

Divertissons-nous
et buvons encore ainsi
herbes même et arbres
au printemps s'épanouissent
pour se flétrir à l'automne

La labor de traducción de este poema no presenta mayores complicaciones puesto que el mensaje lanzado a los invitados al banquete nos puede recordar otros poemas de contextos parecidos en distintas culturas. Animar a que beban y se diviertan los invitados, comparando la fugacidad del ciclo de la vida, tenía un único propósito: levantar los ánimos de los miembros del clan.

Gocemos y bebamos
aquí todos juntos.
Hasta las mismas hierbas y árboles
en primavera florecen
y en otoño se marchitan.
(Trad. R.T.)

4.5.9 *Sōmon*: los poemas de diálogos

La principal característica de esta categoría es que se trata de poemas que pertenecen a los cantos de amor. Solía componerse sobre una estructura de dos poemas que se alternaban, a modo de diálogo entre dos personas. Este grupo se subdivide según el contexto escenográfico marcado por las cuatro estaciones, así encontramos el *zōka* de primavera, verano, otoño e invierno. En primer lugar, clasificaremos por orden los principales elementos que están conectados con la primavera y dilucidaremos los patrones que se repiten, ya sean por influencia foránea o autóctona como puede ser, en el caso de *sōmon* de primavera, los varios tipos de lluvia de primavera, la bruma o el ruiseñor.

El siguiente *tanka* pertenece a la categoría de *sōmon*, pero no se sitúa en ninguna de las cuatro estaciones. Sin embargo, es interesante desde el punto de vista cultural porque nos encontramos con un sustantivo que contiene diferentes connotaciones tanto de la vida cotidiana como de cierto contexto existencialista. Se trata del sustantivo *tama*:

(38)

玉の緒を
沫緒によりて
結べらば
ありて後にも
逢はざらめやも

Tamanowo

awawoni orite

muesuberaba

aritenochinimo

ahazarameyamo

(Kīno Iratsume, IV 763)

Si nos ensartamos los dos
como las perlas en los collares
¿será posible que luego
de mí te separes?
(Trad. A.C.)

Je viens ditest-vous
et parfois vous ne venez
Si disiez je ne viens

votre venue n'attendrais
mieux vaut dire je ne viens

En los *tanka* anteriores he explicado el significado simbólico que pueden tener las gemas o perlas dentro del contexto espiritual de la sociedad japonesa, expresado con la palabra *tama*. Junto a ello tenemos una segunda acepción cuyo principal símbolo es la “vida” o el “alma” que viene combinado con dos palabras: *tama* y *o*. En este *tanka* de amor, de anhelo, de querer perpetuar la relación, la poetisa recurre a la simbología del alma con las perlas ensartadas que refuerza la unión de las dos almas. Aparentemente, hace referencia a las perlas y a su tipo de nudo, *awao*, que consiste en dar dos vueltas de hilo para ensartar con fuerza. La otra manera de ensartar es *katao* (*tanka* 3081) que es dar solo una vuelta, más frágil y que también ha sido motivo para mostrar, precisamente, la fragilidad de la unión amorosa. Cabezas ha optado, esta vez, por plasmar la traducción en cuatro unidades silábicas y recoge todo el mensaje que refleja la inseguridad de la poetisa, que desea que su lazo sea tan firme como un collar de perlas. Sin embargo, omite, precisamente, la palabra *awao*, las dos vueltas del hilo para ensartar con firmeza, con lo que supuestamente haría referencia la poetisa a dejar su deseo de una relación duradera. El detalle del modo del nudo del collar es fundamental porque el verbo del último *ren* viene reforzado gracias a las partículas *ya* y *mo* que indican un tono exclamativo la primera y un matiz dubitativo la segunda. Para lo que Cabezas ha optado por introducir los signos de interrogación para solucionar la función de estas dos partículas al mismo tiempo.

Por otra parte, los juegos de palabras (junto a los homofonía y onomatopeyas son algo muy peculiar de la lengua japonesa) son otro recurso que se usa entre los poetas, como vemos en este siguiente *tanka*:

(39)

来むといふも
来ぬ時あるを
来じといふを
来むとは待たじ
来じといふものを

Komutoiumo

konutoki aruo

kojito iuwo

komutowa mataji

kojito iumonowo

(Ōtomono sakanoue no Iratsume, IV 527)

Cuando dices: vengo, no viene a veces
y no prevengo, si dices: no vengo
que vengas a verme.
(Trad. A.C.)

Je viens ditest-vous
et parfois vous ne venez
si disiez je ne viens
votre venue n'attendrais
mieux vaut dire je ne viens.

El verbo en japonés, *kuru* que significa “venir” se utiliza con soltura repitiéndose de modo afirmativo y negativo. Con ello la poetisa consigue hacer un juego de palabras ingeniosas además de conseguir un efecto sensorial con el mismo verbo que se repite hasta 5 veces. Cabezas ha seguido este juego de palabras manteniendo el toque de reproche que ella muestra ante el capricho de su amado, que no le dice claramente si tiene intención de visitarla. Este *tanka* refleja claramente la herencia de los cantos populares y festivos que se intercambiaban hombres y mujeres en *utagaki*. No se trata de un rechazo frontal sino de aparentar ese rechazo, es un reproche tenue que lanza al amante en un juego de coqueteo. Aunque el verso concluye con el mensaje de que “no le va a esperar”, en realidad, siguiendo las reglas antes mencionadas significa todo lo contrario. En la traducción de Cabezas también aparece el verbo “venir” cuatro veces y en la quinta lo introduce, sutilmente, en el verbo “prevengo”, haciendo un juego de palabras incluso con la lengua española en el mismo contexto. El efecto fónico está conseguido sin descuidar la traducción fiel del poema. La versión francesa, por otra parte, también hace un esfuerzo para mantener un ritmo ágil y repetitivo de dicho verbo. Tanto la traducción española como la francesa no omiten el objetivo y la técnica poética está conseguida desde la LO de este *tanka*.

En el siguiente *tanka*, también sintetizado en 3 líneas de unidades silábicas, Cabezas ha conseguido adecuadamente transmitir la emoción del poema, cuyo autor va enloqueciendo por amor. De hecho, esta vez, a diferencia de otras traducciones, sigue correlativamente las sucesiones de los versos del poema original:

(40)

相見ては

幾日も経ぬを
ここだくも
狂ひに狂ひ
思ほゆるかも

Aimiteha

ikukamo henuwo

kokodakumo

kuruhinikuruhi

omohoyurukamo

(Ōtomo no Yakamochi, IV 751)

No van muchos días desde que te vi,
y me estoy volviendo loco, más que loco
por quererte a ti.

(Trad. A.C.)

Depuis que vous vis
peu de jours se sont passés
comment à ce point
puis-je à en perdre la tête
délirer d'amour pour vous.

No ha descartado ninguna expresión ni ha añadido nada para suplir o para dar más sentido al poema. Es destacable cómo ha buscado magistralmente una expresión reiterativa del verso en japonés *kuruini kurui*, que de por sí utiliza una fórmula gramatical de cuando se quiere enfatizar una acción, anexionando el mismo verbo con la partícula *ini*, “que”. Para su traducción, Cabezas opta por el verbo del presente continuo reiterando el verbo traducido literalmente “volverse loco” 狂う. Su traducción de “me estoy volviendo loco, más que loco” expresa claramente el estado del poeta que está a punto de perder la sensatez, solo por el hecho de que lleva sin ver a su amada unos pocos días, algo que él mismo reconoce. Al añadir el adverbio de cantidad “más” consigue plasmar esta intensa emoción casi irracional.

El siguiente *tanka* pertenece a la dama Ōtomo no Iratusme, tía del Yakamochi, y conocida por sus habilidades poéticas. Fue, además, la tercera poetisa, después de Yakamochi y Hitomaro que más poemas ha dejado en *Man'yōshū* dentro de la categoría de *tanka* con autor. Se ha cotejado con la versión inglesa de Reave para analizar varios elementos que

incluye que se podrían considerar *culturema*, en cuanto al concepto de colores y a la cuestión de la fidelidad traductológica.

(41)

青山を
横切る雲の
いちしろく
我と笑まして
人に知らゆな

Aoyama o
Yokogiru kumono
Ichishiroku
Wareto emashite
Hitoni shirayuna
(*Ōtomono Sakano iratsume*, IV 688)

Cuando me sonrías luminosamente
como la nube sobre el monte azul
tápalo a la gente.
(Trad. A.C.)

Do not let men find out
By smiling at me so apparently
Like the clouds that clearly cross
Over the verdant mountains.

Los primeros dos *ren* en LO son un preludio *Jyo kotoba*, un comienzo introductorio que recae en la palabra *ichishiroku*, que literalmente significa “con claridad”, “con luminosidad”, es decir, compara la luminosidad del color blanco de la nube con el contraste de las montañas frondosas. En el capítulo 1.2.1.2 *Indumentaria y objetos personales*³²⁹ he mencionado el concepto y la simbología de los colores para la sociedad arcaica japonesa. Y entre ellos, el significado que se ha mantenido hasta el día de hoy con el color verde para la cultura occidental, pero que para la cultura japonesa el color equivalente sería el *ao*, el azul. De ahí que *ao yama*, aunque se utilice el *kanji* que corresponde al color azul, en cuanto al significado corresponde al color verde, en otras palabras, el monte es verde y frondoso. Es interesante que Cabezas haya optado por mantener la etimología cultural original y lo ha traducido por

³²⁹ Véase en la pág. 48 de esta tesis.

“monte azul”, cuando podría haberlo traducido por “monte verde”. Otro punto destacable es que haya eliminado el verbo *yokogiru* que significa “pasar”, “atravesar” siendo su sujeto *kumo*, las nubes. En su lugar, opta por introducir la preposición “sobre” que, como efecto visual, dejaría una estampa inmóvil de aquellas nubes “que cruzan” los montes. Por último, el último *ren* es un ruego casi imperativo de la poetisa a su amante, para que su sonrisa no delate su amor secreto. Si la posible causante que ejerce de “delator” es esa sonrisa, lo que se debe hacer es ocultarla ante la mirada de los otros. De ahí es probable que Cabezas haya optado por el imperativo “tapar” esa sonrisa. En la LO no aparece, sin embargo, ningún verbo que haga referencia a este gesto de tapar la boca. Por el contrario, Levy H. es fiel en la traducción pero también intercambia el orden principal del *tanka*. La LO comienza, tal como Cabezas ha traducido, con la descripción de “la nube” blanca que cruza el monte verde, para luego conectarlo con el símil y posteriormente se introduce la verdadera razón y el ruego para que el amor secreto no sea desvelado ante la gente. Reave, en cambio, ha optado por invertir la orden y, además, decide utilizar la palabra “verde” en lugar de “azul”.

4.5.10 *Sōmon*: 正述心緒 (*Seijutsushinsyo*)

La categoría de *sōmon* se subdivide en dos tipos de *tanka* que están conectados con la exaltación de los sentimientos amorosos. La primera pertenece al grupo *seijutsu shinsyo*, y así consta en el índice que aparece en el tomo XI. Se trata de *tanka* donde desaparece todo elemento que pueda tener función de comparación o metáfora en la manifestación del amor, es decir, expresa directamente los sentimientos sin apoyarse en elementos de la naturaleza. El siguiente *tanka* traducido por Cabezas muestra un claro contraste con la traducción francesa; el primero opta por una síntesis poética de la LO, y el segundo, por una traducción fiel y lineal evitando arriesgarse a sintetizar el mensaje original. El efecto, como se puede observar en las siguientes traducciones, es claramente diferente:

(42)

夢のみに
 見てすらここだ
 恋する我は
 現に見てば
 ましていかにあらむ

Imenomini
mitesura kokoda
koisuru awa
utsutsuni miteba
mashite ikani aramu
(Anónimo, XI 2553)

Si de verte en sueños ya no cabe más
lo que te quiero,
¿qué será si logro verte de verdad?
(Trad. A.C.)

En songe seulment
je la vois et déjà tant
d'amour me languis
or si de fait la voyais
à plus forte raison qu'advieudrait

El verbo del último *ren*, *aramu*, deja una clara interrogación gracias a la partícula *mu* que literalmente se traduciría como “¿qué será?”, “¿qué ocurrirá?”. Por otra parte, Cabezas ha solucionado el verbo auxiliar *sura* anexionándolo al verbo infinitivo *miru* que tiene la función de contrastar la levedad de las cosas junto a otras que tienen más peso³³⁰. Lo ha logrado comenzando el *tanka* con “Si de verte” para expresar una condición hipotética que contrasta la aparición del amado en los sueños y en la realidad. En este sentido, Cabezas ha solventado sin problemas su traducción manteniendo la fidelidad del texto y traspasando el mensaje original de este *tanka*. En cambio, la traducción de Shieffert mantiene, como siempre, los 5 *ren* y ha optado por traducirlos línea por línea con la mayor fidelidad textual. De hecho, al cotejarlo con la versión japonesa, ni siquiera alterna el orden de todos los *ren* en su traducción. Con ello nos planteamos traducir un *tanka* de esta categoría, donde no existen culturemas, facilita la labor de la traducción al poder centrarnos en resolver solo las cuestiones lingüísticas y gramaticales entre la LO y la LM. Tanto la traducción al español como al francés son dos estilos diferentes, cada uno dentro del marco de la fidelidad traductológica, y ofrecen una impresión diferente. Se plantearía aquí la frescura y el mensaje directo de los sentimientos y, en ese caso, la traducción de Cabezas puede estar más lograda por esa naturalidad conseguida en su equilibrio de contenido y forma.

³³⁰ Shogakukan, *ob.cit.*, tomo XI, pág. 215.

En el siguiente *tanka*, Cabezas mantiene la fidelidad del mensaje, pero ha optado por la pequeña sustitución de una expresión idiomática:

(43)

恋するに
死するものに
あらませば
我が身は千度
死に反らまし

Koisuruni

shinisurumononi

aramaseba

wagamiwa chitabi

shini kaeramashi

(Anónimo, XI 2390)

Si fuera verdad que el querer es siempre
como el morir, yo me hubiera muerto
un millar de veces.

(Trad. A.C.)

S'il était vrai
que l'on puisse mourir
par désir d'amour
pour ma part je serais bien
mille fois mort déjà.

Se encuentra en muchos contextos literarios el conocido estado de enamoramiento como “locura de amor”, o al menos el efecto irracional que el amor puede causar hasta llegar a los límites psicológicos. Los tres elementos que son amor-locura-muerte, se han podido ver en otros poemas incluso dentro de esta antología en los *tanka* del tomo IV³³¹. La única libertad que se ha tomado Cabezas es la expresión idiomática que indica la frecuencia, porque en lugar de optar por la versión japonesa, *chitabi* 千度, que significa “mil veces”, según la traducción literal, ha elegido la expresión “millar de veces”. Esto no resta al significado total

³³¹ Véase, por ejemplo, el *tanka* 609 del tomo IV: “Si amar tanto / significa morir por seguro / mil veces por seguro / yo misma / volvería a morir”.

del poema porque se sobreentiende su hipérbaton tanto si es en la lengua japonesa como en la española. No obstante, no mantiene del mismo modo esta expresión idiomática en otros *tanka* cuando aparece la palabra en japonés *chitabi*, como ocurre en el siguiente caso.

4.5.11 *Sōmon*: 奇物陳思 (*Kibutsutsinshi*)

Junto a la categoría poética de *Seibutsushinsyo*, nos encontramos la categoría de *Kibutsutsinshi* dentro del grupo de *tanka* de amor *sōmon*. Los *tanka* pertenecientes a este grupo buscan algún elemento, ya sea procedente de la naturaleza o un objeto cercano de la vida cotidiana, para solapar los sentimientos de los poetas. En el tomo XI de la antología se recoge gran parte de esta categoría poética, en total unos 302 poemas. En el siguiente *tanka*, la poetisa, ha escogido un objeto tan cotidiano y cercano como puede ser un espejo, para buscar una comparación de la rutina de verse todos los días en él:

(44)

まそ鏡
手を取り持ちて
朝な朝な
見れども君は
飽くこともなし

Masokagami

tewo torimochite

asana asana

miredomo kimiwa

akukotomo nashi

(Anónimo, XI 2502)

Te tengo en mis manos como espejo mío
cada mañana; y jamás me canso
por más que te miro.

(Trad. A.C.)

Miroir limpide

l'on prend en main et regarde

matin après matin
ainsi vous regardé-je
sans jamais m'en lasser

Este es uno de los ejemplos de *tanka* traducido magistralmente por Cabezas, donde la autora del poema toma como ejemplo el espejo con el que cada mañana se mira, hábito que quiere contrastar con el tiempo que puede llegar a ser insignificante, y con la realidad de tener a su amado cada mañana como parte de la vida rutinaria; sin embargo, eso no ocurre, la figura del amado no se convierte en parte de la rutina indiferente y eso aumenta el deseo de estar junto a él. Hay un elemento casi onomatopéyico en el tercer *ren* de la versión japonesa *asana asana* que se podría traducir como “mañana tras mañana”, “cada mañana”, pero que al tener un efecto acústico refuerza más el carácter de la “rutina” y quiere centrar el significado en el espejo, para acicalarse como es de suponer, y en las mañanas compartidas con el amado. Cabezas decide omitir esta vez la reiteración del sustantivo de carácter onomatopéyico y opta por introducir, en cambio, “cada mañana”, lo cual no se aleja de la palabra original. La idea a la LM se ha transmitido, como es debido. Sin embargo, la traducción francesa ha optado por acercarse más al objetivo de esa expresión idiomática con toque onomatopéyico, repitiendo como en el japonés la palabra “Matin après matin”. Por otra parte, otra gran diferencia de los dos poemas traducidos es que en la versión de Cabezas, el espejo en cuestión es un objeto con el que comparar la relación, a través de un apego fuerte porque no puede “dejar de mirar”; mientras en la traducción de Shieffert, aunque no deja de ser un objeto de comparación, hay un corte en el *kamino ku* de los primeros 3 *ren* que presenta la función y el estado del espejo, y el *shimo ku*, de los dos últimos *ren*, que explica cómo percibe a su amado de la misma manera. La impresión queda ordenada y lineal al introducir un conector *Ainsi*, en español “así” o “de la misma manera” para, al final, conseguir exponer la comparación. En la versión original, en el cuarto *ren* la partícula que acompaña el verbo *miru* muestra claramente que posee una función adversativa algo que Cabezas traduce acertadamente como “por más que te miro” sin interrumpir los dos *ren* que conectan con el gesto rutinario de mirarse al espejo.

El primer *tanka* que hemos presentado hace referencia a un objeto con el que, tanto en el mundo occidental como el oriental, estamos familiarizados: el espejo. Sin embargo, se nos presenta un reto de traducción en esta temática cuando se trata de la indumentaria que llevaban hombres y mujeres en el periodo arcaico. En el capítulo *Indumentaria y objetos personales* he explicado, de modo general, las diferencias de ropa que existían entre ambos sexos. Este *tanka* de *kibutsu chinshi* hace referencia a un tipo de vestimenta que lleva un lazo de sujeción que sirve como cinturón de la ropa.

El problema de cómo denominar a esta prenda nos hace reflexionar en el papel de domesticación o extranjerización de una palabra peculiar que ha sido integrada en la cultura de la vestimenta japonesa.

(45)

人の見る
上は結びて
人の見ぬ
下紐あけて
恋ふる日そ多き

Hitono miru
uewa musubite
hitono minu
shitabimoakete
koifuruso ooki

(Kakinomoto no Hitomaro, XII 2851)

Te estoy yo queriendo con mi faja atada,
la que se ve. ¡Y suelta la otra
la de mis enaguas!
(Trad. A.C.)

Moi qui me vois
cordon de dessus noué
et ceux qu'on ne voit
cordons de dessous déliés
combien de jours ai-je langui

La palabra clave que se refiere a la parte de la vestimenta es el *himo*, literalmente “lazo” y los verbos *akete* y *musubu* que son “desanudar, desatar” y “anudar o atar”. Cabezas, ha optado como alternativa por la adecuación de la prenda presentando la “faja” y las “enaguas” comparables a los atuendos de la cultura española. Es una solución acertada si tenemos en cuenta que hay una gran distancia entre las dos culturas sobre la indumentaria y que encima juega un papel importante en este *tanka*. Tanto la faja como las enaguas no corresponderían literalmente con la vestimenta de los amantes, además en el original ni siquiera se menciona el tipo de atuendo porque se sobreentiende en la propia cultura arcaica. La versión adaptada al japonés moderno menciona incluso *uagi*, “atuendo exterior”, o “camisón superior”. Este

injerto léxico supone una decisión del traductor para solventar los culturemas frente a la domesticación o adaptación de vocablos del texto de la LO. Por otra parte, se desconoce la razón por la que Cabezas ha optado por la expresión exclamativa del segundo y último *ren*: “¡Y suelta la otra / la de mis enaguas!”, cuando en la versión japonesa no exige ninguna voz exclamativa precisamente en esta línea de unidad silábica. Tal vez, obedeciendo a las reglas gramaticales, correspondería al último *ren* que después del sustantivo *hi* “días” en español y que le sigue la partícula de la exclamativa *so*. Por esta razón si se introduce una exclamación se debería hacer solo en el último *ren*. De hecho, se trata de una mera descripción del segundo estado “discreto y oculto” que se encuentra el poeta, haciendo un contraste con el nudo atado y desatado referencia del mundo exterior o de la sociedad de aquel entonces. Tal vez pueda quedar un poco confuso el contexto escenográfico cuando no se puede sobreentender el trasfondo cultural japonés antiguo. Se pueden, en este sentido, proponer dos opciones siempre que se intente respetar al máximo el poema original. La traducción de Cabezas, en este sentido, se podría considerar bastante libre y se distancia no solo de la traducción de Shieffert que, como norma, sigue la línea de traducir de manera fiel a la LO; sino también de la japonesa en su sentido de la descripción y la intención de poeta, que van en otra dirección. Si se intenta traducir literalmente, sin introducir los retoques poéticos, el resultado sería *grosso modo* de la siguiente manera:

Anudo el lazo fuera de mi atuendo,
 el que la gente puede ver.
 Desanudo el lazo debajo de mi atuendo
 el que la gente no puede ver.
 ¡Cuántos son los días afligidos por amor!
 (Trad. R.T.)

En las prendas del atuendo, como se ha explicado anteriormente, el gesto de anudar o desanudar los lazos cobra importancia en el contexto del poema amoroso porque está asociado simbólicamente con el nudo que une a los amantes, pues se consideraba que tenía propiedades mágicas para perpetuar la relación sentimental. Encontramos numerosos *tanka* que describen el anhelo de querer estar unidos por esos lazos; por el contrario, según manda la superstición, cuando el nudo del lazo se deshace significa que muy pronto el amante hará una visita. Por otra parte, 結う *yu* “atar” o “anudar”, es la lectura *on* de este *kanji*; mientras que, 結ぶ *musubu* corresponde a la lectura *kun*. Tada diferencia entre estas dos acepciones, aunque se trate del mismo *kanji*; si *musubu* expresa atrapar el poder mágico en ese gesto de anudar dos lazos, *yu* se refiere más bien a contextualizar un espacio sagrado, creado tras el

mismo acto de anudar, y siempre acompañado de una sogá, *nawa*, que determina un territorio o espacio sagrado e infranqueable por cualquier gesto o acto profano³³². En la gran mayoría de los poemas de esta antología “atar” o “anudar” un lazo se refieren a las prendas de vestir, sobre todo, a la parte de la cintura, donde se utilizan las dos acepciones.

El siguiente poema no pertenece al género de *tanka* sino al *sedōka* cuya distribución de moras corresponden a 5-7-7 / 5-7-7. El objeto con el que se expresa el sentimiento del poeta es un elemento de la naturaleza: el viento que va y viene, para tener toda la libertad para salir y entrar donde se encuentra el amado. Esta comparación con este elemento de la naturaleza no es tan peculiar porque en numerosas ocasiones se ha utilizado en poemas y canciones de otras culturas la complicidad del viento.

(46)

息の緒に
我は思へど
人見多みこそ
ふく風に
あらばしばしば
逢うべきものを

Ikinowoni

wareha omoedo

hitomi oomikoso

fukukazeni

arabashibashiba

aubekimonowo

(Kakinomoto no Hitomaro, XI 2359)

Yo a ti te quiero hasta el último aliento,
pero hay tantas miradas.

¡Ay, si yo fuera viento que vaya y venga
cuántas veces te viera!

(Trad. A.C.)

Si se observa desde el punto de vista morfosintáctico la traducción de Cabezas es muy fiel al poema original. Así pues, incluye las partículas del signo exclamatorio y las introduce

³³² *Shimenawa* (しめ縄), se puede encontrar actualmente en los templos sintoístas. Se trata de sogas de diferentes diámetros según cada santuario y su origen se encuentra en *Kojiki*, cuando el dios Futodama selló con la sogá *shimenawa* la entrada de la cueva de donde habían conseguido que la diosa Amaterasu saliera al exterior.

acertadamente con los modales de frecuencia *shibashiba* que en español se traduce por “cuántas veces”. Al tratarse de un *sedōka* se alinean 6 *ren* pero Cabezas opta por resumir el mensaje completo en 4 *ren*, y consigue transmitir el léxico sin dejarse nada fuera del lugar. No se presencia ni un vocablo “domesticado” porque la sucesión léxica de este poema no requiere ningún tipo de domesticación o adaptación, ni un injerto de términos exóticos propio de un mensaje que no presentara ningún recurso lingüístico y que ocasionaría, algunas veces, confrontación. Como ya he dicho anteriormente, para un lector hispano no es nada complicado entender que el viento se haya convertido en elemento con el que el poeta quiere identificarse para tener la libertad de llegar al amado. Incluso, es muy familiar que el “viento” haya sido siempre un elemento con el que se sobrepone el deseo del movimiento del poeta, también en otros contextos literarios no propiamente japoneses.

4.5 12 *Sōmon* de primavera: la flor, el ruiseñor y la lluvia

En la categoría de *sōmon* de primavera, veamos el siguiente *tanka* en contraste con el anterior poema que analizamos en la categoría de *Seibutsushinsyo*³³³ donde la expresión idiomática *chitabi* fue traducida “millar de veces”, aquí se ha traducido como “mil veces”, obedeciendo fielmente al número que aparece en *kanji* 千 (mil):

(47)

冬ごもり
春咲く花を
手折りもち
千度の限り
恋ひ渡るかも

fuyugomori

harusaku hanawo

teori mochi

chitabino kagiri

koiwatarukamo

(Kakinomoto no Hitomaro, X 1891)

En la primavera, yerto ya el invierno,

³³³ Véase la página 200 de esta tesis, el *tanka* 42. (XI, 2390).

cogí una flor, la miré mil veces,
y dije “La quiero”.
(Trad. A.C.)

(Par hiver reclus)
rameau fleuri du printemps
brisé à la main
mille fois autant s’il se peut
d’amour je suis à languir.

El primer *ren* que empieza con *fuyugomori* es un epíteto que recae sobre la “flor de primavera” que viene en el verso siguiente *harusaku hanao*. En este *tanka* hay algunas variaciones que Cabezas ha optado por introducir en la LM. En primer lugar, *teori mochi* es un gesto que se hace con las manos a modo de distracción, sobre todo, cuando la mente está en otro lugar, como se ve en la temática principal de este poema. Cabezas introduce el verbo “mirar” como una acción concreta y deliberada del protagonista que podríamos decir que se aleja un poco del gesto de distracción de la versión original. De hecho, en el *tanka* original no aparece el verbo “mirar”, y nos consta que ha sido una opción del traductor hacer uso de este verbo en español. Se podría interpretar como “mirar la flor distraídamente” pero Cabezas matiza que “la mira mil veces” tomando como referencia el cuarto *ren* de *chitabi*, “mil veces”. Debemos remarcar que esta vez evita usar “un millar de veces”, como hizo en el *tanka* XI, 2390 porque quedaría demasiado redundante “mirar la flor” con tanta frecuencia. En este sentido simplifica la frecuencia con lo que consigue un efecto de sencillez pero, a la vez, de intensidad. Sin embargo, volviendo al tema del uso del verbo “mirar”, en la versión original no aparece nada que indicara este verbo de acción tan explícito ni mucho menos el segundo verbo de acción “decir” que precede a la confesión “la quiero”. Cabezas ha optado con una decisión osada, en ese sentido, al cambiar sutilmente la acción del poeta. En el poema original el último verso es el estado de ese momento en el que se encuentra el poeta, y los primeros cuatro versos es una descripción del contexto exterior en el que la primera flor de la primavera se une con el ensimismamiento del poeta en estado de enamoramiento. Hay que tener en cuenta que los dos últimos versos matizan un estado presente continuo acompañado de *chitabio kagiri* que literalmente significa “mil e infinitas veces” y *koiwatarukamo* que significa “seguir enamorado, seguir sintiendo el amor” puesto que es la combinación del verbo *koi suru* con el verbo auxiliar *wataru*, “seguir”. Además, este último verbo de acción está rematado con la partícula *kamo* かも que indica una exaltación de la acción. Como traducción alternativa se ofrece “cojo una flor entre mis manos, distraído / y sigo pensando en ella / infinitas veces”. A diferencia de la traducción ofrecida por Cabezas, el *tanka* japonés

insinúa un estado de abandono o resignación causado por un sentimiento que puede más que su voluntad. Es también remarcable que el contraste del fin del invierno y el comienzo de la primavera denota un amor que no se ha conseguido olvidar con el paso de tiempo, un amor permanente a pesar de que el tiempo haya transcurrido y que permanece inamovible, hasta tal punto que el autor sigue en ese estado de obnubilación. Es decir, se puede contrastar el transcurso del tiempo o la duración que arrastra ese amor sin entrar en detalles de si se trata de un amor correspondido o no. La traducción de Cabezas puede ser interpretada como un hecho o un estado cuya duración desconocemos; podría ser reciente, y también algo que ya lleva arrastrando hace tiempo. Si se ciñe a la traducción literal del original, el verbo auxiliar de continuación y la partícula de énfasis o exaltación nos obliga a situar la acción del tiempo de un periodo pasado, incluso antes del invierno, hasta el presente, lo cual puede decirnos mucho del estado emocional del poeta. La elección de la estación de cambio del invierno “cerrado, aislado” *fuyugomori* también refuerza simbólicamente ese contraste con una primavera floral.

El siguiente *tanka* presenta todo un reto para la traducción cuando compara al ruiseñor atrapado por la niebla de la montaña en primavera, que se confunde con el estado emocional del poeta:

(48)

春山の
霧に迷へる
うぐいすも
我にまさりて
物思ふらめや

Haruyamano

kirini madoeru

uguisumo

wareni masarite

monoomohurameya

(Anónimo, X 1892)

Ni el ruiseñor perdido solo en la niebla
de primavera llora por su hembra
como yo por ella.

(Trad. A.C.)

Le rossignol qui
dans le brouillard des montagnes
au printemps erre
plus encore que moi-même
se peut-il qu'il ait soucis.

La pregunta retórica se lanza a esta ave que simboliza la primavera y cabe matizar que, la idea de asociar la bruma con la primavera y la niebla con el otoño, estaba establecida ya en tiempos arcaicos, y se ve así también en esta antología³³⁴. Sin embargo, se encuentran excepciones que presentan casos opuestos. Este *tanka* es uno de los que pertenecen al grupo que asocia la primavera con la niebla. La palabra clave es el último verso de *mono omou* que se traduciría como el estar “pensativo” con ese matiz de “perdido, angustiado, apesadumbrado” que delata el estado psicológico del poeta. Toma como referencia al ruiseñor para identificarse, pero no presenta una mera comparación con el ave, sino que se pregunta si puede estar más perdido el ave o él /ella mismo. Busca cierta complicidad o más bien empatía que revela el contexto escenográfico por la niebla que le sumerge en la oscuridad. Cabezas ha decidido omitir la palabra que precede a la primavera, que es *yama* “montaña, monte” y en lugar de traducir “monte de primavera” ha preferido dejar solo “primavera”; por otra parte, decide introducir un elemento más detallado que explica el estado del ruiseñor que, perdido y atrapado en la niebla, “llora por su hembra”. En la versión japonesa no existe este detalle y solo hace referencia el estado el último verso ya mencionado. Equiparar las dos acciones no resulta una idea disparatado. Lo curioso es que este *tanka* no está recogido en ningún grupo de poemas de *kibutsu tsinshi* sino en la categoría de *haruno sōmon*, *sōmon* de primavera. En la versión de la editorial Iwanami se ofrece una adaptación del japonés moderno que se mantiene prácticamente igual, centrado en el ruiseñor atrapado por la niebla de la primavera³³⁵. El tema central es la angustia que siente el poeta, pero lo solapa en el ruiseñor. Desde esta perspectiva Cabezas ha cambiado el peso del poema porque el centro es el poeta, su angustia y la sensación de perdido. Cita al ruiseñor en un contexto particular traspasable al contexto emocional, pero en ningún momento pone el peso en las circunstancias en que se halla el ave. La partícula “ni” que comienza la traducción española refuerza esta idea de ubicar el centro del poema en la desesperación del poeta.

³³⁴ Shogakukan, Libro X, pág. 437.

³³⁵ Iwanami, *ob.cit.*, Libro X, pág. 46.

El siguiente es un *tanka* de amor que muestra la irritación y la desesperación del protagonista, probablemente una mujer, que espera la llegada de su amante según la tradición de las visitas secretas durante la noche:

(49)

春雨に
衣はいたく
通らめや
七日し降らば
七日来じとや

Harusameni
koromowaitaku
toorameya
nanukashi furaba
nanukakojiyato
(Anónimo, X 1917)

Por la lluvia de primavera
tu ropa se mojará
sobremanera.
Si siete días llueve
siete días que no vendrás.
(Trad. R.T)

Pluie de printemps
aurait-elle votre robe
à ce point traversée
si sept jours Durant tombait
sept jours donc ne viendriez.

Obviamente, este reproche va dirigido al amante, pero la causante de esta ausencia es la lluvia de primavera, *harusame*, la llovizna que suele durar varios días en esta temporada del año, que será la única responsable de la ausencia del amado porque el agua de la lluvia podría mojarle la ropa y eso le puede impedir visitarla. Los dos últimos *ren* presentan un juego de palabras con una repetición de *nanuka*, que significa “siete días”, y que a la vez consigue un doble sentido que esconde un claro sarcasmo. Podría ser traducido como “si siete días llueve / siete días que no vendrás”. Su traducción se podría realizar excluyendo ese doble sentido,

como si se tratara de un lamento sincero. La versión francesa parece obedecer más a esa línea de lamento o resignación sin otro rebuscamiento. Sin embargo, en el segundo *ren* nos encontramos un cuantificador *itaku* que significa “mucho, sobremanera” e indica el grado de haberse mojado la ropa *koromo* del amante, lo que muestra una clara ironía porque queda patente que prefiere no venir antes que mojarse por culpa de la lluvia. Es una palabra clave que no se debe ignorar y que nos sitúa en el contexto real de este *tanka*. Tanto en la edición de Iwanami como de Shogakukan se hace hincapié en este detalle lingüístico, por tanto, como opción para la traducción al español de debe incluir esa idea de ironía. Por otra parte, la partícula *ni* que precede al sustantivo *harusame* no es un apelativo como presenta la traducción francesa. Se trata de una partícula que indica el causante de la acción y, por tanto, su traducción tiene que expresar claramente cómo la ropa se ha mojado hasta causarle desazón. Y que la principal culpable es ni más ni menos que la lluvia de primavera.

4.5.13 *Sōmon* de verano: el amor y la naturaleza

Expresar el sentimiento del poeta con un elemento de la naturaleza es una práctica muy común en los *tanka* de *Man'yōshū*. En este caso concreto, la poetisa se posiciona en segundo plano y se personifica en el lirio del monte y su entorno bucólico y estival buscando una similitud en ese “amor ignorado y secreto” condenado a no prosperar:

(50)

夏の野の
茂みに咲ける
白百合の
知られぬ恋は
苦しきものそ

Natsunonono
shigemini sakeru
shirayurino
shirarenukoewa
kurushikimonoso

(Sakanoue no Iratsume, VIII 1500)

Como un lirio del monte,
que florece entre la maleza,

en el prado del verano.
¡Qué pesar este amor!
Oculto en mi corazón.
(trad. R.T.)

Las principales partículas del japonés son en total diez: *ga, no, wo, ni, he, to, yori, nite, shite*. De entre ellas la partícula *no* aparece en cuatro ocasiones en este *tanka* siendo una de ellas equivalente al *de*, la preposición de posesión en español. Así también a la preposición de origen. Por otra parte, la partícula *so* tiene función de intensificar el significado del verbo del último *ren* y lo convierte en un lamento exclamativo.

4.5.14 *Sōmon* de otoño: el amor y la naturaleza

Este *tanka* célebre de la antología de la poetisa Nukata no Ōkimi tiene una clara influencia de la poética china cuando menciona “el viento de otoño” que mueve las persianas del aposento, y que simboliza la espera acompañada siempre de una cierta angustia por la ausencia de su amado³³⁶. Es un claro reflejo de la costumbre de este periodo clásico en que la mujer solía esperar en sus aposentos la llegada de su amante que supuestamente la visitaría durante la noche:

(51)
君待つと
我が恋ひ居れば
我が屋戸の
簾動かし
秋の風吹く

Kimimatsuto
wagakoioireba
wagayadono
sudareugokashi
akinokazefuku

(Nukata no Ōkimi, IV 488)

Cuando te esperaba sufriendo de amor

³³⁶ 閨怨詩 *Keien-shi*, en japonés. Se trata de poemas de origen chino donde la dama añora a su marido o amante ausente durante la noche. Fue un género cultivado en el periodo del reinado de las Seis Dinastías (220-589 d.C.).

en mi morada movió las persianas
el viento de otoño.
(Trad. A.C.)

Tandis qu'attendant
mon seigneur je me languis
de mon logis
agitant les stores
souffle le vent de l'automne.

As I stay here yearning,
while I wait for you, My lord,
the autumn wind blows,
swaying the bamboo blinds
of my lodging.

Se trata de un *tanka* descriptivo con un contexto escenográfico preciso y claro. Hay una primera parte que muestra la expectación e impaciencia de la poetisa a la llegada inminente de su amado en los 2 primeros *ren*; pero la segunda parte, los 3 últimos *ren* rompe con esa expectación desengañada por el viento suave de otoño. El único problema que podemos encontrar es cómo situar y traducir el pronombre personal *kimi*, que como ya habíamos explicado puede ofrecer al menos dos opciones: traducirlo como segunda persona singular o tercera persona singular. Aquí al igual que lo hace la versión francesa, nos inclinaremos por la segunda opción basándonos en las dos ediciones japonesas tanto Shogakukan como Iwanami que vienen acompañadas con una nota explicativa, que nos indica que se trata del emperador Ōmi con quién mantenía una relación sentimental la poetisa. La traducción de Reave también se inclina por introducir el pronombre personal de distinción, *My lord*. Si compramos las tres traducciones, observamos que existe un pequeño matiz que hace diferentes las tres versiones. Cabezas sitúa la acción en el pasado y las traducciones de Shieffert y Reave se mantienen en el presente como corresponde a la versión original. También se debe tener en cuenta que ha eliminado uno de los verbos *fuku*, que significa “soplar”, y lo ha reducido solamente al verbo *ugokashi* “mover”, ambos haciendo referencia al viento de otoño. La traducción de Cabezas está lograda, pero queda patente que se ha incluido una adaptación personal demasiado visible. Por último, para poner de relieve la causa que agita las persianas de la morada, haciendo creer que el señor ha llegado, para luego sufrir la decepción, es conveniente intentar poner “el viento de otoño” en la última línea del *tanka* para mantener el factor sorpresa:

Mientras te espero, mi señor,

sufriendo de amor,
se agitan las persianas
de mi morada.
Sopla el viento de otoño.
(Trad. R.T.)

El siguiente *tanka* también perteneciente a la categoría *sōmon* de otoño y, según las indicaciones de las dos editoriales, se debe hacer hincapié en el contraste metafórico que esconde el poema:

(52)
秋山の
木の下隠り
行く水の
我こそまさめ
思ほすよりは

Akiyamano
kono shitagakuri
yukumizuno
warekoso masame
omohosuyoriwa
(Kagamino Okimi, II 92)

Como las aguas ocultas,
bajo los árboles
de los montes de otoño.
Así son mis sentimientos
más profundos que los tuyos.
(Trad. R.T.)

La traducción de este *tanka* tiene una metáfora explícita entre el estado del poeta con las aguas del bosque: por una parte, las aguas que corren entre los árboles aparentemente parecen superficiales, pero en realidad su manantial es profundo. En otras palabras, las apariencias no reflejan la realidad al igual que el estado emocional de la poetisa que, por mucho que disimule, en realidad esconde un hondo sentimiento de amor; incluso no olvida introducir un tono de reproche al decir que sus sentimientos son más profundos que los de su amante.

En el siguiente *tanka*, perteneciente al *sōmon* de otoño de la temática de la luna, que sigue la misma línea de un formato compacto, Cabezas ha invertido, de nuevo, el orden de los versos trasladando al final los dos primeros del poema original en la traducción al español:

(53)

君に恋ひ
しなえうらぶれ
我が居れば
秋風吹きて
月傾きぬ

Kimini koi

shinae urabure

waga ireba

akikaze fukite

tsuki katabukinu

(Anónimo, X 2298)

Cuando de quererte yo languidecía
se levantó el viento de otoño,
la luna había caído.

(Trad. A. C.)

Tandis que pour vous
je suis là me consumant
de désir d'amour
au souffle du vent d'automne
la lune au ponant décline.

El segundo verso *shinae urabure* está compuesto por dos verbos que literalmente significan “marchitarse, agostarse” del verbo en infinitivo *shinayu* que se aplica a las plantas cuando adquieren el aspecto seco; por otra parte, el verbo en infinitivo *uraburu* significa “hundirse de tristeza, descorazonarse”. Cabezas ha optado para describir ese estado emocional por el verbo “languidecerse” lo cual no difiere mucho del verdadero estado de emoción en que se encuentra el autor cuando surge el cambio de estado del mundo externo y que se resume en dos acontecimientos: sopla el viento de otoño y cae la luna. Con esto

demuestra que ha habido un transcurso de tiempo en el que el protagonista “esperaba” la llegada del amado/a.

Debemos reconocer que aunque se haya optado por sintetizarlo en tres líneas de unidades silábicas, fusionando dos *ren* del original, Cabezas ha conseguido plasmar la esencia de este *tanka* y se ha tomado la libertad de concentrar en una línea la traducción del primer y segundo *ren* del *tanka* original, que en realidad van por separado “cuando de quererte / *Kimini koi*”. En cuanto a la traducción de Shieffert, que como las anteriores mantiene los cinco *ren* intactos, no omite en absoluto ninguna palabra ni altera la morfología. Otro punto destacable es el tiempo del verbo que usan en ambas traducciones. El último verso *tsukiwa katabukinu* es un patrón muy utilizado que indica el paso del tiempo asociado con la espera “en vano”, ya sea por la larga espera de la llegada de la persona anhelada o porque simplemente se haya pasado el tiempo absorto en un pensamiento. En ambos casos está estrechamente ligado con la idea de la espera, como habíamos mencionado anteriormente. Pues cotejando la traducción de Cabezas y la de Shieffert, el primero opta por usar el verbo en pluscuamperfecto “y la luna había caído” donde la acción es descrita dentro del contexto del pasado; en cambio, la traducción francesa lo mantiene en presente *la lune au ponant décline* que plasma el momento presente, atemporal y que en una primera lectura tiene incluso un buen efecto. No obstante, para ser más preciso y ciñéndonos a la traducción estrictamente fiel a la versión propuesta en las ediciones japonesas, estas recurren también al verbo del tiempo pasado, concretamente al pretérito pluscuamperfecto. Nos encontramos de nuevo con el dilema de hacer una traducción fiel o una traducción parcialmente personalizada. La última traducción propuesta puede que sea más fiel al *tanka* en japonés, pero puede producir un efecto visual diferente porque el hecho de que “la luna ya había caído” no sabemos si la luna ya no brilla en el cielo si no se utiliza otro verbo más explícito como “la luna se había ocultado”. El matiz que produce al leer el *tanka* original es más bien que la luna no se ha ocultado todavía, sigue brillando en el cielo pero sí había caído por el paso de tiempo. Por tanto, en este sentido es preferible quedarse con el tiempo verbal escogido por Cabezas que plasma las dos ideas: el paso del tiempo y la eterna espera del amado que nunca llega.

En el siguiente *tanka* traducido y sintetizado en tres versos ocurre lo mismo que el anterior: hay una omisión de un detalle descriptivo de la naturaleza que afecta a la eliminación de un *ren*, además de la alternancia de su orden en todo el poema:

(54)

秋萩の

上に置きたる

白露の
消かもしなまし
恋ひつつあらずは

Akihagino
ueni okitaru
shiratuyuno
kekamoshinamashi
koitsutsu arazuwa
(Anónimo, X 2254)

Me valdría más volatilizarme
como el rocío de lespedezas,
qué penado amarte.
(Trad. A.C.)

Comme blanche rosée
qui sur les lespédèzes
à l'automne se dépose
vaudrait-il pas mieux mourir
plutôt que languir ainsi.

El verso en cuestión aparece en la segunda posición en la versión original. Los tres primeros versos se traducirían literalmente “las gotas de rocío que posan sobre la flor de lespedeza de (otoño)”. Normalmente es conocido esta planta con el nombre de *hagi* en japonés, al añadir la palabra *aki*, que significa “otoño”, hace referencia a su flor porque el otoño es la estación cuando florecen sus flores. Sin embargo, aquí nos encontramos con el problema de la exotización de esta planta tan conocida en Japón, pero no tanto en el contexto de la cultura hispana. El planteamiento de tener que optar por conservar la palabra original de la LO, *hagi* o buscar una equivalencia en el léxico botánico de la cultura occidental depende mucho del criterio del traductor. La traducción de Shieffert ha optado, al igual que Cabezas, por introducir la palabra latina, en lugar de conservar el nombre original *hagi*. La exotización, en este caso concreto, no hubiera encajado porque el lector de la LM no hubiera percibido una estampa visual exacta, donde el peso del *tanka* recae en ese preciso momento que solapa la existencia del poeta con las gotas efímeras del rocío que se posan sobre esta planta. Al optar por la planta en nombre occidental, aunque no se sepa con exactitud a qué género botánico pertenece, al menos insinúa que se trata de una planta.

Sin embargo, aunque no parezca relevante este pequeño detalle, como efecto visual podría tener un impacto diferente si consideramos que este *tanka* pertenece a la categoría de *akino sōmon* (poemas de otoño), dentro de los que recoge en el tomo X: los poemas de las cuatro estaciones donde se incluye una concentración de poemas de amor. Así que la definición precisa sería *Poemas de amor en otoño*. Esto nos puede dar más la razón porque el poema hace referencia al rocío sobre las flores de la laspedeza puesto que el otoño es la estación de su florecimiento. De hecho, si se ha reservado en el segundo *ren*, *ueni okitaru*, que se traduce “posado encima de” refuerza la imagen óptica del lugar donde se posaba el rocío. No obstante, en un intento de no extender el poema, lo máximo que se podría hacer es no incluir la palabra “flor” y ceñirnos a la traducción literal de *akihagi* “lespedeza de otoño”. La otra cuestión es el último *ren* del *tanka* original *koitsutsu arazuwa*. Desde el punto de vista gramatical *tsutsu* tiene función de introducir el presente continuo del verbo que le antecede, en este caso el verbo “amar”, *koi*. Lo cual expresa el permanente estado angustioso de enamoramiento, anclado en el autor sin el mínimo signo de desaparecer, en contraste con el estado efímero del rocío, que desaparece al primer soplo del viento. Cabezas, de nuevo, tira de la idea sintetizada de las circunstancias que se sobreentienden al describir el entorno principal. Una opción que se podría ofrecer sería:

Cual rocío trémulo
sobre lespedeas de otoño
¿no es mejor desaparecer
que seguir sufriendo este amor?
(Trad. R.T.)

En la antología encontramos *tanka* de la misma temática clasificados por índice y por categorías. El siguiente *tanka* pertenece al grupo *akino sōmon*, poemas de intercambio de otoño como el anterior; de hecho, ambos *kamino ku* comienzan con el mismo patrón: *akihagino*. Les sigue una pequeña variante con la palabra *tsuyu* y un verbo descriptivo *okitaru*, que significaría “posan”. Pero sería mucho mejor sustituirlo por una imagen más visual donde el rocío está pegado, depositado de manera tan trémula que al mínimo soplo del tiempo puede volar. El dilema de una traducción fiel y literal se enfrenta con la percepción visual personalizada del traductor. En el caso de Cabezas, se suprime por completo centrándose en la descripción del estado del autor. El contexto escenográfico que pone de fondo para obtener una comparación lo reduce a un verso en la traducción española, cuando en el *tanka* original abarca hasta 3 *ren*. Algo parecido ocurre en el siguiente *tanka* que en *kamino ku* sigue el mismo patrón: lespedeza de otoño, rocío, posan, viento, soplar. La

traducción francesa ha seguido correlativamente los versos del poema original; en cambio, en la traducción española podemos invertir las dos imágenes:

(55)

秋萩に
置きたる露の
風吹きて
落つる涙は
留めかねつも

Akiogini

okitarutsuyuno

kazefukite

ochirunamidaha

todomekanetsumo

(Yamaguchi no iratsume, dedicado a Ōtomo no Yakamochi, VIII 1617)

No puedo contener
mis lágrimas que caen.
Cual rocío trémulas,
sobre las lespedezas de otoño,
al soplar el viento.
(Trad. R.T.)

Rosée déposee
sur les lespédèzes d'automne
au souffle du vent
mes larmes qui tombent
je ne les puis retenir.

4.5.15 *Sōmon* de invierno: la nieve

El *sōmon* de invierno suele incluir, en general, la nieve o la flor del ciruelo en sus poemas para ofrecer un contexto escenográfico donde la acción principal se desarrolla.

(56)

沫雪の
庭に降り敷き
寒き夜を
手枕まかず
ひとりかも寝む

Awayukino

niwanifuishiki

samukiyowo

tamakuramakazu

hitorikamonemu

(Ōtomo no Yakamochi, VIII 1663)

Cantos de amor

¡dormir sin tus brazos de almohada mía,
lleno de jardín de nieve burbuja,
en noche tan fría!

(Trad. A.C.)

Es llamativo cómo Cabezas introduce, al principio, una expresión que no se recoge en ningún *ren* del poema original. El exclamativo “Cantos de amor” en la primera línea puede ser una percepción personal del traductor como presentación del poema. Los *ren* equivalentes entre el japonés y español están todos incluidos, y distribuidos en 3 líneas. La decisión del traductor de haber empezado el poema con esta expresión pudo haber sido por el intento de sustituir la última expresión del poeta que aparece en el original *hitori kamonemu* que en la traducción literal es un interrogativo retórico que se traduciría como: “¿tendré que dormir solo? / ¿tendré que resignarme a dormir en solitario?”. Cabezas ha fusionado, por tanto, los dos últimos *ren* japoneses en un verso español. Lo único que ha decidido omitir es la palabra *hitori* que significa “solo, solitario”. La traducción literal, siguiendo el orden correlativo del poema, sería: “Sin posar sobre tus brazos de almohada / ¿oh tendré que resignarme a dormir solo?”. La síntesis llevada a cabo por el traductor hasta el punto de omitir la palabra *hitori*, además de optar por no hacer uso del exclamativo interrogativo ha sido fruto de una elección muy personal que ha rematado con la introducción libre del pronombre *mía* y la expresión *cantos de amor* en el comienzo del *tanka*. No se consideraría una “apropiación” del poema, pero es claramente llamativo si se contrasta con la traducción de Shieffert que opta por no injertar ni reinterpretar el *tanka* de la LO.

4.5.16 *Tanka* de Sakimori, los guardafronteras

Los *tanka* de temática de viaje están recogidos, la gran mayoría, en los tomos VII y IX, además del tomo XX que abarca todos los poemas de los guardias de fronteras, los llamados *sakimori*.

Podemos observar que los *tanka* de *sakimori*, suelen tener un patrón temático establecido, estrechamente relacionado con la despedida de los seres queridos, la añoranza por la familia y su tierra, la incertidumbre por el futuro que les espera durante el viaje y en el destino. Cabezas, al contrario de como solía hacer (habitualmente omitía ciertos detalles de algunos elementos escenográficos del entorno), en los *tanka* de esta temática no ha excluido prácticamente nada; por ejemplo, ha considerado la importancia del peso del topónimo en cada *tanka* porque conecta con el origen del guarda. Como ejemplo, he tomado los siguientes *tanka* para analizar lo más destacado:

(57)

行こ先に
波なとえらひ
後には
子をと妻をと
置きてとも来ぬ

Yukosakini

namina toorafu

shiruheniwa

kowoto tsumawoto

okite tomokinu

(*Sakimori* del país de Shimotsufusa, Inukai sukune no kiyohito, XX 4385)

Olas, no encrespase en la travesía,
que allá detrás
¡se quedan mis hijos y la esposa mía!
(Trad. A. C.)

En primer lugar, en la traducción hay que centrarse en el verbo del último *ren* de la lengua original: *okite tomokinu*. La traducción al español a primera vista sería “me he venido, habiendo dejado atrás a.../ me he venido y se quedan atrás...”. *Kinu*, cuyo verbo en infinitivo *kuru* くる, es el que pone de relieve el estado de movimiento y traslado del protagonista. Sin

embargo, esta omisión la suple con otra palabra, concretamente un sustantivo que expresa con claridad el contexto de la acción: la “travesía”, y que ha introducido en el primer *ren* de la traducción al español. De esa manera, el lector consigue contextualizar la situación que está viviendo el protagonista prácticamente desde el inicio. Logra conectar con ello y con el temor y la preocupación del percance que pueda tener un soldado de guardia enviado a las fronteras en las tierras del suroeste. El verdadero temor del poeta es real puesto que se trata del temor a morir en medio de la travesía que acarrearía unas consecuencias nefastas, también para la familia que ha dejado en su tierra de origen. Lo único que le queda es implorar desde el barco a las olas que le llevan al destino. Con la pregunta retórica dirigida a las “olas”, deja claro ese ruego que, solo en este caso, se ha logrado con la traducción de Cabezas. En la LO, en la que se basa fielmente la traducción francesa, la imploración a las olas aparece en el segundo *ren*: *namina tooerafu*; sin embargo, aunque nos atrevamos a invertir el orden, como hace Cabezas, no tiene el mismo impacto. Desde la estructura sintáctica de la lengua japonesa, quedaría más natural presentarlo tras una escenificación del contexto y seguido del objetivo o mensaje principal. Es interesante cotejar este *tanka* en la versión de Shieffert puesto que claramente difiere en su matiz de escenificación.

Au bout de ma route
vagues tant ne secouez
car derrière moi
mes enfants et mon épouse
J'ai laissés abandonnés.

Cabezas ha optado por priorizar la exclamación dirigida a las olas a diferencia de Shieffert que mantiene el estricto orden original del verso, siempre que la sintaxis de la LM se lo permite. Comparando los dos, es cierto, hay cierta diferencia, puesto que no es lo mismo comenzar el poema con una contextualización de una escena de navío como “Au bout de ma route”, que se podría traducir al español como “hacia donde mi barco va / allá donde me dirijo en mi camino”. La versión de Cabezas, como ya hemos observado, tiene tendencia a buscar una síntesis sin salirse del camino, como en este caso al nominalizar el verbo puede que cobre más fuerza porque, al fin y al cabo, se trata de implorar protección al mar o a los dioses de mar; o en este caso a las olas que sería lo mismo. La reminiscencia del credo panteísta representado por los dioses de la naturaleza aparece con mucha frecuencia en los *tanka* de esta temática. La escenificación queda relegada a segundo plano que Cabezas resume con la palabra “travesía”.

El siguiente *tanka* de *sakimori* cita un topónimo del autor, el monte Tsukuba, que se encontraba en la provincia de Hitachi, actualmente cerca de la prefectura de Tokio. Como una de las características de estos poemas dedicados a la familia y lleno de sentimentalismo y nostalgia, el autor canta a la esposa que ha dejado en su tierra:

(58)

筑波嶺の
さ百合の花の
夜床にも
かなしけ妹そ
昼もかなしけ

Tuskubaneno

sayurino hanano

yutokonimo

kanashike imoso

hirumo kanashike

(Chifumi funcionario de la corte, XX 4369)

Lirio de Tsukuba que florece en las cimas,
ella es hermosa de noche en el lecho,
y hermosa de día.

(Trad. A.C.)

Ainsi que fleur de lis
de la cime de Tsukuba
sur sa couche
la nuit aimable m'amie
est aimable le jour aussi.

La personificación del lirio que florece en el monte de Tsukuba es el objeto de comparación entre la belleza y el amor que siente por su esposa. Lo llamativo en esta traducción es que Cabezas opta por traducir el adjetivo *kanashiki* como “hermosa” cuando en las definiciones cotejadas en los diccionarios de lengua clásica japonesa nos consta que este adjetivo contiene un matiz de “anhelo, melancolía” debido a que pertenece a la lengua

dialectal de las provincias del este³³⁷. No olvidemos que este *tanka* pertenece a los poemas de *sakimori*, y comparte una misma temática que gira en torno al pasado “feliz” relacionado con la familia y el presente “penoso o triste” que el autor vive como guardia de fronteras, destinado en tierras ignotas y lejos de sus seres queridos. Por otra parte, en la traducción de Shieffert vemos que el adjetivo “aimable” tampoco recoge esta idea del desgarramiento causado por la ausencia de la amada. El elemento sensual o íntimo que supone compartir el lecho nocturno *yutoko* se ha completado añadiendo “noche en el lecho” por parte del traductor. La partícula *so* refuerza la palabra *imo*, “amada”, “esposa”, de ahí que como opción se puede introducir una exclamación. Proponemos, por tanto, la siguiente traducción donde se incluye la idea principal del estado anímico del poeta:

Cual flor de lirio
del monte Tsukuba.
¡Oh mi bella esposa!
Te anhelo en el lecho de la noche,
así también a la luz del día.
(Trad. R. T.)

El sentido general la traducción de Cabezas no se desvía de la esencia de la LO; pero sí desde el punto de vista de la contextualización y de las circunstancias del origen del *tanka* de *sakimori*, donde se prioriza el clamor de estos hombres arrancados del seno de su familia y de su ciudad natal. Y hemos visto que en las traducciones de Cabezas se puede observar, según su criterio, o bien se decanta por una traducción fiel o por una traducción más libre y personal, pero sin salirse nunca de manera exagerada de la naturaleza original del poema.

Por último, tenemos este tercer *tanka* que expresa la añoranza por la madre.

(59)
時々の
花咲けども
何すれそ
母とふ花の
咲き出来ずけむ

³³⁷ 万葉ことば事典 *Man'yōshū kotobatojiten* (Diccionario de léxico de *Man'yōshū*), Tokio, Yamato shōbō, Aoki T., Hashimoto T. (edits.), pág. 145; 全訳古語辞典 *Zenyaku kogojiten* (Diccionario de lengua clásica), Tokio, Ōbunsha, 2007, pág. 320.

Tokidokino

Nanawa sakedomo

nanisureso

hahato u hanano

sakidekozukemu

(Mamaro del clan Hatsusabe, XX 4323)

Si siempre florecen flores a raudales,

¿por qué no habrá

siquiera una flor que se llame madre?

(Trad. A.C.)

Fleurs s'épanouissent

chacune en sa saison

mais ah pourquoi donc

nulle fleur du nom de mère

Jamais ne s'est-elle montrée.

En este *tanka* se deben destacar dos interpretaciones que ha realizado Cabezas a título personal, mientras la traducción francesa de Shieffert se ha mantenido fiel. El primer *ren* comienza con la palabra *tokidokino* que literalmente significa “de cada estación”, es decir, las flores que florecen tras cada estación. Cabezas ha optado por variar un poco y ha incluido un localismo de adverbio: “flores que florecen a raudales”. Si lo comparamos con Shieffert que, sin desviarse de la LO, comienza su poema en francés con “chacune en sa saison” vemos una clara diferencia de traducción, pero en el fondo nos proporciona la sensación de decir “casi” lo mismo. Por otra parte, en el tiempo verbal del último *ren* también se ha introducido una pequeña diferencia. En el japonés el verbo correspondiente *sakidekizukemu* y su morfología pone de manifiesto que se trata de un tiempo de pasado. Es decir, el poeta, supuestamente después de haber llegado a su destino, se percata de que en su camino no ha encontrado una flor que se llame “madre”. La traducción francesa hace uso del pasado “est montrée”, mientras que Cabezas pone un “habrá” que, siendo un tiempo futuro, tiene el matiz de duda o posibilidad de algo, por su contexto interrogativo.

4.5.17 La luna como temática del *tanka*

La enciclopedia de obras clásicas chinas *Geimon ruijū* recoge por categoría temática los elementos del firmamento y los astros cuyo patrón poético se ha diversificado con el

tiempo³³⁸. En Japón, sin embargo, a pesar de que los habitantes de la era arcaica se sentían estrechamente conectados con la naturaleza, es llamativo que sus miradas se posaran más en elementos terrenales o climatológicos, en comparación con la poesía china. Sin duda, si elegimos por orden de presencia en toda la antología de *Man'yōshū* entre los elementos de los astros más citados destacaría la luna; el sol apenas tiene presencia en los poemas, tal vez lo más relacionado puede ser el sol del “amanecer” como sinónimo de la llegada del nuevo día y, a la vez, como despedida de los amantes tras pasar la noche juntos; es decir, se trata de un marcador del tiempo que obliga a una determinada acción, la despedida; y también el sol del “atardecer” o el ocaso, sinónimo más bien relacionado con la melancolía. Los tres siguientes *tanka* pertenecientes al *zōka* y *sōmon* tienen como protagonista a la luna, aunque cada uno posee un significado diferente. Pero, en general y simbólicamente, se refieren bien al astro que marca al paso del tiempo o al transcurso de noche. El primer *tanka* se discute si fue compuesto por un hombre o una mujer; en el tomo IV viene recogido bajo el nombre del clan del autor Tamabe, cuando fue enviado, por orden imperial, a Dazaifu.

(60)

朝日影

にほへる山に

照る月の

飽かざる君を

山超しに置きて

Asahikage

Nihoeruyamani

terutsukino

akazaru kimiwo

yamagoshini iokite

(Ichihi del clan Tamabe Imiki enviado a Dazaifu, IV 495)

Sur les monts où brillent

les rayons du soleil levant

de la lune qui luit

Ne suis-je pas de ta dame

Au-delà des monts laissée.

³³⁸ KAKIMI, Shūji. (2013). 天象の美 *Tenzōno bi* (La belleza del firmamento). En 高岡市万葉歴史館, 美の万葉集 *fūono biwo utau, bino manyoushu*, (La belleza en el *Man'yōshū*). Tokio: Kasama. Págs.212-218.

Asahikage, que traducido literalmente es “rayos de sol, luz de amanecer” junto a los dos siguientes *ren* es el preámbulo, *jokotoba*, luego se introduce el estado anímico del poeta en el cuarto *ren*, *akikazaru* que se traduciría como “que nunca me canso de ti”. Se trata de un poema de amor, pero no queda claro si está dedicado a un hombre o a una mujer³³⁹, aunque, aparentemente, en el cuarto *ren* aparezca el apelativo *kimi* que, normalmente, se atribuye a la figura masculina dentro de las categorías poéticas de los poemas de amor de *sōmon*. En los tres primeros *ren* que tienen función de preámbulo y que presentan el contexto, la luna tiene un protagonismo indirecto. La presencia del amanecer se hace notar ya que las montañas empiezan a iluminarse y muestran su silueta y su color. No obstante, la luna, aunque más pálida porque el cielo se está esclareciendo, sigue manteniendo su presencia. Este hecho simbólico se solapa con la figura del amado/a ausente físicamente por encontrarse más allá de las montañas, pero presente en el anhelo de querer retenerlo. La traducción francesa ha optado por el apelativo femenino “ma dame” totalmente contrario a las notas explicativas tanto de la editorial Shogakukan de Iwanami³⁴⁰, que indican la posibilidad de que pueda ser un hombre el que añora la ausencia de la mujer. Teniendo en cuenta de modo fiel estas notas, sería prudente traducirlo por el pronombre personal “tú” para dejar abiertas las dos opciones. De esa manera se podría traducir así:

Luz del amanecer.
Sobre montes que esclarecen,
una luna reluciente.
Quedaste atrás, más allá de los montes,
tú a quien no dejo de anhelar.
(Trad. R. T.)

El siguiente *tanka* perteneciente a *zōka*, al marcar otro ritmo va al compás del paso del tiempo y no incluye ningún elemento emocional que esté proyectado hacia una mujer o un hombre.

(61)
水底に
玉さへさやに
見つべくも
照る月夜かも
夜の更け行けば

Minasokoni

³³⁹ Shogakukan, *ob.cit.*, pág. 281.

³⁴⁰ Pág. 330.

tamahe sayani
mitsubekumo
terutsukiyokamo
yonofukeyukeba
(Anónimo, VII 1082)

En el fondo del agua,
con claridad se distinguirían
hasta las perlas.
¡Cómo ilumina esta luna!,
mientras la noche avanza.
(Trad. R.T.)

Au fond des eaux
clairement l'on pourrait
distinguer des perles
tant cett nuit brille la lune
nuit bien avancée déjá.

La claridad de la luna sirve de pretexto en este *tanka* como elemento de mera contemplación y para la admiración que puede suscitar una noche apacible y tranquila. Desde el punto de vista gramatical o del grupo léxico cultural no ofrece ninguna dificultad llamativa y, por tanto, su traducción puede resultar más amena. Lo único que se debería tener en cuenta sería la partícula exclamativa *kamo* precedida por la palabra *tuskiyo*, “noche de luna brillante”. Para expresar la noche luminosa introduce, por partida doble, un objeto que podría también tener aspecto de luna llena: las *tama*, las perlas. De esa manera consigue unir los dos componentes metafóricos por su aspecto, característica que conecta la idea de “brillante y luminoso” reforzando así el estado apacible que siente el poeta siendo testigo del paso de las horas, mientras se va adentrado en la noche. La traducción de Shieffert se ciñe al estilo más puro de la traducción fiel, como la traducción al español puesto que se trata de un *tanka* de contexto descriptivo, con actitud contemplativa y sin culturemas que puedan dificultar transferirlo a la LM de las lenguas occidentales.

Del mismo tipo contemplativo y testigo de una escena de la naturaleza tenemos el siguiente *tanka* cuyo protagonista vuelve a ser la luna. A diferencia de los dos *tanka* anteriores, la mirada no se posa en el firmamento en busca de este astro sino sobre la superficie del agua:

(62)

落ち激ち
流るる水の
岩に触れ
淀める淀に
月の影見ゆ

Ochitagichi
nagarurumizuno
iwanifure
yodomeru yodoni
tsukinokagemiyu
(Anónimo, IX 1714)

L'eau qui dévale
le cours rapide du torrent
par les rocs arrêté
s'étale et sur sa face
calme se mire la lune.

A diferencia del anterior que exaltaba la quietud y la serenidad de la noche avanzada, este, en cambio, capta el movimiento de las aguas del torrente que se golpean contra las rocas. Este *tanka* se nos presenta con dos contextos que se pueden yuxtaponer entre el *kamino ku* y *shimono ku*. Es decir, los primeros dos *ren* seguidos de los tres *ren* de la segunda parte. La primera nos sitúa en un contexto donde las aguas fluyen hasta llegar a chocar; la segunda, en cambio, nos presenta una escena de calma donde sobre la superficie de las aguas se vislumbra la silueta de la luna. Chocan dos contextos escenográficos: el del movimiento y el de la quietud. Otro punto que se debe destacar es que en el cuarto *ren* se repite dos veces la palabra *yodo*, que sería equivalente a “estanque, pantano o laguna”. En la lengua japonesa incluso se usa como un verbo adjetivado *yodomeru*, que tiene la función de enfatizar la quietud y la calma de las aguas tranquilas, algo tan característico de aquellas que están recogidas y donde la corriente desaparece³⁴¹. El problema que nos encontramos en este *ren* es cómo traducir la palabra *yodo*. Al deducirlo por el contexto, no parece adecuado optar por palabras como “pantano, laguna” ni mucho menos “presa”. La clave está en que las aguas que llegan al destino chocan o tocan las rocas después de un recorrido con velocidad torrencial. Por otra parte, podemos optar por “estanque” puesto que, probablemente, pudo haber sido compuesto en uno de los jardines pertenecientes a una familia de la nobleza. Pero en este supuesto caso

³⁴¹ Iwanami, pág. 349.

la palabra *ike* “estanque”, sería la adecuada en este contexto. En cambio, esta palabra *yodo* invita a pensar que se trata de una laguna o incluso una balsa natural. Probablemente el poeta anónimo fue testigo de alguna escena de la naturaleza como la narrada en el poema. Partiendo de la premisa de contrastar los dos estados opuestos del agua, y de la repetición de la palabra *yodo* (que por el efecto fonético no sería apropiada en la LM), se debe tener en cuenta un tercer elemento: el último *ren* que actúa como broche final de esa escena de la naturaleza. La presencia indirecta de la luna es la que remata el sentido de este poema porque es la responsable de poner de relieve la quietud de las aguas, sin su presencia no se podría comprender esa calma o esa quietud que se ha adueñado de la balsa.

4.5.18 La patria y la gran capital como temática del *tanka*

La delimitación de la cronología política e histórica, según el concepto de Estado heredado del continente vecino, se ha basado en las sucesiones de distintas eras del reinado de cada emperador. En este sentido, la observación de Reave es acertada cuando afirma cómo a la hora de traducir un *tanka* de autoría en inglés, acompañado por el nombre del soberano reinante, se debe poner énfasis a esta palabra “emperador” 天皇 *tennō*, por tener un peso más relevante del que podría imaginarse en occidente; sobre todo porque sirve para marcar el tiempo y la identidad citando el lugar del reinado o el palacio que habitaba. Se trata de una información relevante para los japoneses, desde el punto de vista de la hegemonía imperial y la estructura social de ese periodo³⁴². El hecho de que hasta en el día de hoy Japón compagine el calendario gregoriano con los distintos periodos de mandato del emperador corrobora que esta práctica sigue estando muy arraigada en el presente. Cuando retrospectivamente se refiere a un espacio y tiempo del pasado, se hace referencia al nombre de la era del emperador con el objeto de situarnos en su contexto, y esa regla es la que debemos recoger en los poemas que corresponden a *kunimi*, que significa “observar o contemplar el reino”; en otras palabras, significaría asegurarse la prosperidad del reino atisbándolo desde lo alto de un monte; y, precisamente, por esta razón se debe introducir un matiz esclarecedor que refleje ese sentido “imperial”, porque la verdadera intención del autor o autora de los *tanka* de *kunimi* es afianzar su dominio y su identidad como emperador reinante a través de la aparente escenificación de un ambiente bucólico. El siguiente *tanka* pertenece a la emperatriz Jitō

³⁴² Levy H. *ob. cit.*, págs. 4-5.

(645-702). Su poema, aunque con una pequeña variación en el cuarto *ren*, es uno de los cuatro *tanka* que fueron incluidos en la antología *Hyakunin isshu*³⁴³:

(63)

春過ぎて
夏来るらし
白妙の
衣乾したり
天の香具山

Harusugite

Natuskitarurashi

Shirotaeno

Koromohoshitari

Amanokaguyama

(Emperatriz Jitō, I 28)

Spring has passed,
and summer seems to have arrived:
garments of white cloth
hung to dry
on heavenly Kagu hill.

Aparentemente, evoca una simple escena bucólica del paso de la primavera al verano. Sin embargo, precisamente ese context tan apacible de ver la ropa blanca tendida al sol sobre el monte Kagu transmite la sensación de prosperidad en el reino de la emperatriz Jitō. En la traducción al español se debe poner énfasis en ese toque paisajístico con la máxima sencillez posible:

Quedó atrás la primavera:
parece haber llegado el verano.
Los blancos tejidos de sus ropas,
cuelgan tendidos,
sobre el monte Kagu.
(Trad. R.T.)

³⁴³ En la versión que se encuentra en la antología *Hyakunin*, dice *Hoshitau*.

Por otra parte, otro tema importante que quiero analizar para comprender mejor el papel de la gran capital, dentro del contexto poético, es la palabra *miyako*、みやこ. Según la acepción fonética japonesa esta palabra, incluso hasta hoy, se menciona para referirse a “la capital” de tiempos pasados, puesto que la palabra equivalente que se utiliza como “capital” en nuestros días es *syuto*, 首都³⁴⁴. Existe un refrán 住めば都 *sumeba miyako* que significa, precisamente, “a todo nos acostumbramos”, haciendo mención incluso a esa ciudad nueva que, supuestamente, parece inhóspita pero con el tiempo acabará pareciendo una gran y acomodada ciudad. Etimológicamente se compone de dos palabras, que son *miya* “palacio” y *ko* “lugar”. Se debe tener en cuenta que, según la costumbre, cada emperador reinante podía trasladar la capital y *miyako* no se refería a un lugar concreto donde se ubicara el palacio imperial, sino que incluso se le llamaba *miyako* a los aposentos o villas veraniegas donde se alojaba el emperador en persona una determinada temporada. Sin embargo, esta tendencia cambiará cuando la capital se fije en *Heijyōkyō* y “*miyako*” será el lugar de residencia permanente del emperador. Se debe matizar, también, que en los *tanka* la palabra *miyako* designa el lugar de referencia en un momento en que el poeta se encuentra lejos de la capital. Se trata de una palabra alusiva de los propios funcionarios destinados a las provincias que contemplaban la capital con nostalgia. De hecho, casi no constan poemas que introduzcan *miyako* en sus *tanka* cuando los mismos poetas están en la capital, pues siempre debe haber un distanciamiento con el fin de conseguir el efecto de añoranza de su vida en la capital o de lo que dejaron atrás para cumplir sus obligaciones profesionales³⁴⁵. Hay un uso deliberado de la palabra para marcar la distancia impuesta por las circunstancias externas que alteran el ámbito cotidiano. En ese sentido, *miyako* sirve como excusa para señalar esta necesidad y como referencia del lugar que siempre será visto desde la periferia como el centro de la cultura y civilización. El siguiente *tanka* habla de la capital que había visitado el poeta y, a su regreso, la describe de la siguiente manera:

(64)

あおによし
 奈良の都は
 咲く花の
 薫ふがごとく
 今盛りなり

Aoniyoshi

³⁴⁴ Se mantiene el *kanji* 都, pero en la nueva acepción se usa la lectura *on* por aglutinarse con el primer *kanji*, 首 *syu*.

³⁴⁵ Tada, *ob.cit.*, pág. 222.

narano miyakowa

sakuhanano

niougakotoku

ima sakarinari

(Onono Oyua son, teniente de Dazai, III 328)

La corte de Nara

tierra verde y resplandeciente.

Como una flor,

en su pleno esplendor,

florecente y perfumada era.

(Trad. A.C.)

La Ville de Nara

à la belle terre bleue

comme une fleur

éclatante et parfumée

est à l'heure de splendeur.

The capital at Nara,

Beautiful in Green earh

Flourish now

Like the luster

Of the flowers in Bloom.

A la hora de traducir a la LM el término *miyako*, encontramos que las tres traducciones han optado por diferentes denominaciones: “corte” en español, “ville” en francés y “capital” en inglés. Shieffert opta por utilizar “the capital”, para marcar la diferencia entre “la ville” y “le capital”. En la traducción española, he barajado también la opción de usar “la ciudad de Nara” o “la capital de Nara” pero a diferencia de las otras dos lenguas, la primera opción sería algo demasiado general, que no especifica el peso que puede tener la función de capital en el periodo Nara. Por otra parte, si optamos simplemente por la “capital”, puede producir una sensación demasiado contemporánea que dista de los tiempos arcaicos. La mejor opción, a nuestro juicio, es optar por la palabra “corte” si lo entendemos y lo consideramos como “lugar o población donde habitualmente reside el soberano” según la definición de la RAE. Precisamente el nombre de “Nara” evoca indirectamente el centro de la civilización para la población de ese periodo.

Nos encontramos en el primer *ren* con el *makurakotoba: aoniyoshi* que recae sobre la palabra del segundo *ren* haciendo referencia a la ciudad de Nara, la capital. Shieffert, como es habitual, conserva intacto este epíteto que según la teoría más asentada en realidad se refería a que en Nara se conseguía una clase de arcilla de la que se extraía el color verdegris³⁴⁶. Shieffert introduce este *makurakotoba* por esa razón, para ensalzar la belleza de la ciudad de Nara, y en la traducción al español se podría optar por lo mismo puesto que se trata de un recurso lingüístico coherente que no presenta mayor conflicto en su traducción. Además en reave, quien aboga por no omitir el *makurakotoba*, está presente *aonisyoshi*, y lo traduce fielmente respetando la acepción de nuestro verde que es el azul en la tradición japonesa.

4.5.19 *Banka*, 挽歌: *tanka* de elegía

Según la sociedad arcaica japonesa, el alma era un ente que se separaba del cuerpo cuando este se quedaba sin vida³⁴⁷. Por tanto, como destino final, acabaría en el mundo subterráneo, conocido como el mundo de las tinieblas³⁴⁸. En la antología se incluyen, en total, 263 poemas con esta temática bajo el título de *banka*, que pertenece al género de elegía. El verbo más conocido y común que significa literalmente “morir” es *shinu* 死ぬ. Sin embargo, la versatilidad de la lengua japonesa que tiene diferentes niveles según el trato jerárquico, y descarta el verbo *shinu* en los poemas de carácter elegíaco dedicados a la muerte de emperadores o a las familias nobles, donde se utilizan otros eufemismos y se recurre a expresiones de rango honorífico como es el caso de *makaru* まかる; incluso encontramos algunas más expresiones poéticas como *kumogakuru* 雲隠る que literalmente se traduciría como “quedar oculto detrás las nubes”.

(65)

慰むる

心はなしに

³⁴⁶ Diccionario digital de lengua clásica japonesa: <http://kobun.weblio.jp/>

³⁴⁷ De hecho, se practicaba el rito del *mogari* cuando alguien moría. Su cuerpo sin vida se depositaba en un cuarto del luto, *moya*, 喪屋, durante unos días a la espera de que su alma pudiera regresar a su cuerpo y resucitar de nuevo. Durante ese tiempo se hacían ofrendas de alimentos al cadáver y las plañideras le acompañaban con sus llantos. Tanto en los capítulos de *kojiki* como en *Nihonsyoki* se recoge un pasaje que representa este rito. Mitsuhashi, Takeshi, 神道の常識がわかる小事典 (*Diccionario para comprender el sintoísmo*), Tokio, PHP Shinsyo, 2007, pág. 27.

³⁴⁸ En tiempos arcaicos se creía que el mundo se componía de tres escalas: el cielo (altiplano del cielo), donde habitan los dioses; la tierra (el país central de Ashihara), donde habitan los hombres; el subterráneo (el país de *Yomi* o de las tinieblas), donde habitan los muertos. *Kojiki*, pág. 64.

雲隠り

鳴き行く鳥の
音のみし泣かゆ

Nagusamuru

kokokorwa nashini

kumogakuri

nakiyuku Torino

nenomishi nakayu

(Yamanoue no Okura, V 898)

Afligido,

sin tener nunca paz en mi interior.

Como el ave que vuela

oculto tras las nubes,

lloro desconsolado.

Por tanto, el verbo más explícito, *shinu* 死ぬ, aparece en los poemas pertenecientes a la categoría de *sōmon*, *tanka* de temática de amor, y principalmente tiene la función lingüística de enfatizar la locura de amor³⁴⁹. La finalidad de la elegía en el *Man'yōshū*, como comenta Furuhashi, no solo se reducía a la despedida de una persona querida, sino que también tenía una función ritual con el fin de apaciguar el alma del difunto³⁵⁰.

Por otra parte, tenemos aquellos *tanka* elegíacos que en sus líneas no tienen ninguna expresión explícita de la muerte, por lo que el poema se entendería solo por el contexto. El siguiente *tanka* es una elegía de Okura dedicada a unos padres que perdieron a su hijo pequeño³⁵¹:

(66)

若ければ
道行き知らじ
賂は為む
下への使
負ひて通らせ

³⁴⁹ Tada, *ob.cit.*, pág. 204.

³⁵⁰ Tada, *ob.cit.*

³⁵¹ La elegía que canta la muerte de niños y mujeres se llama *Aitō* 哀悼.

Wakakereba
michiyuki shiraji
Maiwa semu
Shitaheno tsukai
oite tōrase

(Yamano no ueno okura, V 905)

Como es tan chiquito, no sabe el camino.

Toma mi ofrenda, ángel, y lo aúpas

hasta su destino.

(Trad. A.C.)

El verbo *shiraji* del segundo *ren*, es la forma que indica la conjetura del verbo en negativo de *shirazu*. Por tanto, se traduciría como condicional hipotético “no conocería” o como futuro simple “no conocerá”. Okura empatiza con los progenitores, que no solo están abatidos por la muerte de su hijo de corta edad sino por la preocupación que sienten porque su alma no pueda viajar al mundo de los muertos. Este temor justificado le llevará a incluir el ruego que recae en la segunda parte del poema. En el tercer *ren* nos encontramos con la parte más complicada al tratarse de un *culturema* que pertenece al mundo de los muertos, según la cultura japonesa. *Shitaheno tsukai* se traduce literalmente por “mensajero, guardián del mundo subterráneo” puesto que *shita*, que significa “abajo”, viene aglutinado con dos partículas *e-no* que indican dirección y origen: “mensajero que pertenece al mundo subterráneo” con la partícula *no*, y “mensajero que se dirige al mundo subterráneo” con la partícula *e*. El mundo *infrahumano*, concebido por la cultura arcaica japonesa hunde sus raíces en la creencia animista que pensaba que el alma, tras separarse del cuerpo, viajaba al mundo subterráneo, el país de *Yomi* 黄泉の国. Cabezas ha optado por buscar una equivalencia en la figura del *ángel*, que según la cultura judeocristiana está relacionado con el paraíso y, concretamente, se puede entender que se encuentra en el cielo, lo contrario del lugar del origen de este guardián del poema que viene de *shita*, de abajo, del mundo subterráneo. La figura, por tanto, no equivale al *ángel*, aunque su papel sea el mismo: guiar el alma de los muertos hasta su destino. Por otra parte, Reave intenta deshacerse de toda connotación que nos haga recordar la cultura judeocristiana en su concepto de la muerte y busca similitud en la Grecia clásica con el submundo de Hades. De hecho, en su traducción introduce el nombre de esta divinidad griega que representa el reino de los muertos:

He is Young,

And does not know the way.

O bearder of Hades,
I shall send you an offering,
Carry him there on your back.

Sin embargo, al igual que el “ángel” de Cabezas, “mensajero de Hades” puede sugerir un contexto cultural alejado del Japón arcaico. Por otra parte, la expresión *Oite tōrase* del último *ren*, significa “aupar”, pero no del modo que se entiende en occidente; hay que tener en cuenta que se refiere a un modo de aupar que se ve con más frecuencia en Oriente: llevar al niño a la espalda. Reave lo traduce fielmente por “*Carry him there on your back*”. Proponemos, por tanto, un resultado que no esté demasiado teñido por la cultura occidental para conservar y respetar, sobre todo, el concepto del mundo de la muerte de la sociedad arcaica japonesa:

Es tan pequeñito
que no conocerá el camino.
Toma mi ofrenda,
guardián del submundo.
Aúpalo a tu espalda y llévalo hasta su destino.
(Trad. R. T.)

Siguiendo la línea de la temática elegiaca, sin incluir la expresión explícita de la muerte, la autoría del siguiente *tanka* elegiaco pertenece a Hitomaro, cuyo poema está dedicado a su difunta esposa. Lo primero que puede resultar llamativo en este *tanka* es que en el poema entero no encontramos ninguna palabra que exprese literalmente la muerte. Al mismo tiempo, el lector de la LM se sitúa directamente en ese contexto escenográfico porque el *tanka* en sí no presenta mayor dificultad léxica que pueda provocar alguna confusión cultural. Sin embargo, aunque a primera vista se desarrolla en un escenario bucólico, el lector de la LM puede percibir el verdadero contexto desde donde intuye la pérdida del cónyuge:

(67)
秋山の
紅葉を茂み
迷ひぬる
妹を求めむ
山道知らずも

Akiyamao
momijio shigemi

mayoinuru

imowo motomemu

Yamaji shiramuzo

(elegía de Kakinomoto no Hitomaro para su esposa, II 208)

Era en el monte tan denso los arces
en el otoño, que perdí el camino
buscando a mi amante.

(Trad. A.C.)

Esta elegía nos sitúa, gracias a la clara indicación de los árboles de arce, en el otoño cuando ocurrió la muerte de su mujer. A pesar de que se trata de un poema que no aporta ningún elemento exótico, ni siquiera ningún recurso poético propio del *waka* japonés, la traducción de Cabezas transfiere ligeramente una idea diferente del contexto original. Desde el punto de vista morfosintáctico, el tercer y cuarto *ren* se deben entender como un bloque *mayoinuru imowo motomemu* que significa “en busca de mi mujer que se ha perdido”. Opto por traducir “mujer” (la palabra *imo*) porque aunque sea un término común para referirse a una mujer con afecto y que en los *tanka* de amor encontramos en la mayoría de los casos como “amada, amante”, para este *tanka* sugerimos emplear las palabras “mi mujer” basándonos en la nota explicativa que incluye la misma antología que nos indica claramente que se trata de la elegía compuesta por Hitomaro para su difunta mujer. Sin embargo, Cabezas ha optado por traducirlo “mi amante”; además, la acción de estar perdido en los montes de otoño la ha trasladado a la persona de Hitomaro, no a su mujer, aunque gramaticalmente diga lo contrario. Se debe tener en cuenta este punto porque el *tanka* esconde un mensaje oculto basado en la creencia de que en algún lugar del monte se encuentra un camino que conecta el mundo subterráneo de los muertos con el mundo de los vivos. La búsqueda de Hitomaro se solapa con la figura del dios Izanagi en pos de su difunta esposa, la diosa Izanami que fallece dando a luz al dios del fuego. Su viaje al mundo subterráneo nos traslada al de la búsqueda del amor perdido. Hitomaro no se pierde, como sucede en la traducción de Cabezas “que perdí el camino” sino que no encuentra el camino que le lleva hasta su mujer. Por tanto, obedeciendo a la morfología del tercero y cuarto *ren*, proponemos la siguiente traducción:

Densos eran los arces
en el monte de otoño.
A mi esposa, que se adentró perdida
la busco en vano,
sin conocer los senderos.

QUINTA PARTE: CONCLUSIÓN

En la PRIMERA PARTE, hemos dedicado un mayor espacio a conocer la naturaleza del *tanka* con el fin de poder aplicar nuestras cuestiones principales. Sobre todo, hemos considerado de mayor importancia comprender los poemas o canciones populares que se gestaron en los *utagaki*, que en el mundo agrícola del periodo Nara era una ocasión propicia de intercambio de canciones amorosas entre la comunidad, durante la celebración de la siembra y la cosecha. A continuación, hemos seguido el desarrollo de los rasgos prosódicos que han llegado a establecer una estructura poética fija. Este formato poético se ha nutrido de componentes culturales del propio país, de su ecosistema, y de la influencia de la poesía china. En un segundo apartado nos hemos centrado exclusivamente en las características del *tanka* como el poema más representativo del periodo Nara compilado en la primera antología poética de la historia de la literatura japonesa, el *Man'yōshū*. De esta obra tan extensa, que alberga unos 4500 poemas, hemos explicado los principales rasgos morfosintácticos (*makurakotoba* y *jyokotoba*) y fónicos (homofonías, *kakaekotoba* y ideófonos), junto a elementos semánticos de la lengua poética del *tanka* y su modo de intercalarlos en la vida cotidiana de la sociedad del periodo Nara.

En la SEGUNDA PARTE, nos centramos en los aspectos lingüísticos basados en la peculiaridad de la escritura de los *kanji* que fue determinante para poder recoger por escrito los poemas de *Man'yōshū*. Hemos expuesto las variantes en las combinaciones entre la lengua japonesa, el sistema fonético japonés y el significado semántico de los *kanji*. Entre las principales soluciones se encuentra la combinación del significado de los *kanji* aplicando la lectura fonética japonesa (lectura *kun*); o, al contrario, se descarta el significado del *kanji* pero se aplica el fonema original del mismo (lectura *on*), esto último se ha llamado *Manyōgana*. Esto requiere un conocimiento detallado y profundo del *kanji*. También hemos planteado las dos posibilidades que tiene la morfosintaxis de la lengua escrita del periodo Nara: una es la dificultad de lectura de los *tanka*, y otra, la dificultad interpretativa de sus poemas. Además, el lenguaje honorífico o jerárquico, y la ambigüedad de la función del pronombre personal de segunda y tercera persona se convierten en un gran obstáculo para la traducción desde el punto de vista lingüístico y, por consiguiente, el lenguaje del *tanka* posibilita diversas interpretaciones incluso en las versiones del japonés moderno. Este punto es importante remarcarlo para reconocer que nos encontramos ante un texto clásico cuyo punto de partida será la interpretación de ese texto escrito en la lengua japonesa moderna para, posteriormente, hacer un transvase lingüístico y cultural a la lengua española.

Bajo estas premisas, en la TERCERA PARTE hemos presentado las teorías de traducción que pueden ser aplicadas una vez que hayamos planteado los retos y problemas de la lengua japonesa en la poética del periodo Nara y que podrían surgir antes de entrar en la fase de análisis contrastivo. Tras la definición de lo que podemos entender por cultura, la siguiente aproximación ha sido plantearnos cómo solventar la cuestión de los culturemas que cada vez se tienen más en cuenta en los estudios de la traducción. Se trata, pues, de un enfoque que aporta una reflexión académica con el fin de proporcionar herramientas al traductor para ejercer su trabajo. Hemos reflexionado, desde el marco conceptual y teórico, sobre tendencia a la “domesticación” de términos y conceptos por parte del traductor, así también, sobre la “exotización” o el préstamo léxico con el fin de buscar una solución que tenga menos interferencias externas en el transvase entre la LO y LM.

En la CUARTA PARTE, aplicamos nuestro escrutinio basado en el análisis contrastivo sobre los *tanka* que más nos interesa observar, y localizamos la transferencia de elementos lingüísticos y culturales a la LM. En el caso de necesidad de contrastar los elementos más conflictivos hemos cotejado con las traducciones en francés de Shieffert y en inglés de Reave. Valoramos también tanto los logros como los errores que consideramos que afectan indirectamente al resultado final de la traducción. Y propusimos posibles alternativas que creemos que nos acercarán más a una traducción fiel, libre de las interferencias culturales que mencionamos en la tercera parte.

Por tanto, creemos que en este recorrido del análisis descriptivo hemos podido alcanzar los objetivos que nos habíamos planteado al principio y que fueron:

- Conocer y comprender la peculiaridad lingüística y cultural del japonés clásico del periodo Nara, en su contexto histórico y sociológico.
- Identificar y clasificar las principales fuentes de inspiración y los recursos lingüísticos para valorar la estética del *tanka*.
- Reflexionar sobre la fidelidad o un cierto grado de interferencia en la traducción.
- Contextualizar en la cultura hispana diferentes valores estéticos separados por el tiempo y la geografía.
- Ubicar los principales conflictos culturales y proponer alternativas que resuelvan, en la medida de lo posible los culturemas de la lengua y cultura japonesa que aparecen en el *tanka* clásico.

Una vez alcanzados los objetivos, hemos llegado a las siguientes conclusiones tras haber reflexionado sobre nuestras cuestiones, que principalmente fueron:

- ¿Cómo traspasar los valores estéticos del *tanka* y los distintos problemas lingüísticos que surgen en ese transvase?
- ¿Hasta qué punto un *tanka* clásico puede variar del TO al TM dependiendo de la técnica de la traducción elegida? ¿Se aboga por la “domesticación” o por los préstamos léxicos para analizar el nivel de aceptación de su traducción?

5.1 Principales dificultades

Debemos admitir que tenemos en nuestras manos una obra literaria inabarcable tanto por su contenido como por su singularidad. El lenguaje poético del *tanka* en *Man'yōshū* contiene todavía una complejidad, tanto en la escritura como en la semántica, que afecta a su lectura e interpretación y que se debe solventar primero en la propia LO. La abundante bibliografía japonesa dedicada a esta antología poética donde se estudian los innumerables aspectos lingüísticos del periodo Nara corrobora que se trata de un ejemplar que todavía no se ha explorado lo suficiente.

Por otra parte, hemos observado que la poesía japonesa de este periodo, en general, presenta la siguiente característica: la escritura del *kanji* que, junto a su lectura y la gramática de la lengua del periodo arcaico, juega un papel determinante para poder descifrar su contenido. Hemos reiterado que algunos *tanka* siguen presentando una gran complejidad interpretativa, incluso para filólogos y lingüistas japoneses, debido primero al tiempo que separa el periodo Nara de nuestros días y, en segundo lugar, porque no se conservan suficientes fuentes escritas que aclaren la etimología del léxico clásico. Descodificar la lectura no siempre ha tenido un resultado satisfactorio pues ha dejado algunos *tanka* dentro de un bucle de múltiples interpretaciones que se ha mantenido hasta el día de hoy, sin llegar a ningún consenso entre los expertos en lengua clásica japonesa. Por tanto, esta realidad nos lleva, en algunas ocasiones, a mal interpretar el poema, lo que afectará directamente a la traducción.

Por otra parte, tras el análisis contrastivo que hemos explicado antes, hemos detectado algunas tendencias referentes al método que aplica Cabezas en sus traducciones y que podremos agrupar de la siguiente manera:

Estructura lingüística:

- El transvase estructural de la LO a la LM: la distribución numérica de sílabas del *tanka* a la distribución numérica de las sílabas españolas; la distribución del *ren* en cinco líneas.

Se ha planteado si la transferencia de los recursos lingüísticos y culturales a la LM está limitada debido al número de sílabas correspondiente al género de *tanka* (31 sílabas en total distribuidas en 5 líneas). El respeto por las formas poéticas de la LO es uno de los retos donde se prueba la capacidad, casi ingeniosa, del traductor para mantener en la medida de lo posible un acercamiento fiel al poema original. Pero hemos concluido que esto no es aplicable en el caso del *tanka*, por una de las características de la lengua japonesa que debemos tener en cuenta: la lengua japonesa se caracteriza también por ser lingüísticamente aglutinante, con preposiciones y perífrasis y, por tanto, puede acortar el espacio de las sílabas mucho más que la lengua española. Todo este ahorro de espacio no se puede trasladar al español por su composición de fonemas, fonología y significante de la lengua en español, a no ser que queramos sacrificar parte del poema con el fin de respetar, forzosamente, el número de cada unidad silábica. Existen numerosas traducciones al español que han dado énfasis a este aspecto, muchas veces logrando encajar el número sílabas. Pero inevitablemente se tiene que quedar algo por el camino en ese proceso de transvase, y el *tanka* en cuestión queda amputado por la imposibilidad de abarcar todo el significado de sus palabras. Por tanto, concentrar y adaptar la traducción española al número exacto de sílabas del japonés es forzar demasiado las reglas poéticas de una lengua totalmente distinta.

Por otra parte, cuando observamos el orden de los *ren* del *tanka*, que depende mucho de la sintaxis de cada poema, consideramos que a veces es inevitable alterarlo, pero eso no significa necesariamente tener que trastocar el mensaje del poema. Cabezas recurre a esta solución muy a menudo, lo cual rompe con la rigidez que hemos podido encontrar en la traducción francesa, y convierte su traducción más espontánea y libre. Además, su libertad de cambiar los números de *ren* hace que la mayoría de sus traducciones queden reducidas mayoritariamente a 3 o 4 líneas. Desde el punto de vista estético, es recomendable mantener los cinco *ren*, es decir, que en la traducción de la LM también se mantengan las 5 líneas, aunque cada *ren* no incluya el número exacto de unidades silábicas de la LO. Creemos que, para las traducciones de poesía japonesa, en general, se debe permitir cierta flexibilidad en lo que se refiere a la distribución numérica del formato estructural pero no se debe mermar el contenido del poema que es lo que consideramos más relevante en la traducción. Sí consideramos importante mantener la distribución de las unidades silábicas en cinco líneas, por la relevancia que tienen en el *tanka* las pausas de cada *ren* para conservar un cierto ritmo que afecta al poema entero; pero ante el dilema de sacrificar el formato o el contenido de un

poema de LO, preferimos lo primero, pues creemos que transmitir la esencia está por encima de la estructura del formato.

Recursos fónicos:

- El transvase de recursos fonéticos de la LO a la LM: las traducciones de onomatopeyas, paranomasia y aliteraciones de la lengua clásica japonesa.

Hemos observado que los recursos fónicos tienen un papel relevante en la lengua japonesa, sobre todo en la poesía donde llegan a tener una función estética. Hemos analizado, también, el grado de posibilidad de transferencia a la LM de estos recursos y la conclusión a que hemos llegado es que hay un límite que no nos permite llegar más allá de una aliteración que puedan compartir la LO y la LM. Las soluciones buscadas por Cabezas, en este sentido, se podrían considerar un logro cuando se trata de aliteraciones que comparten ambas lenguas, tanto la LO como la LM. Sin embargo, cuando nos referimos a las onomatopeyas, Cabezas ha recurrido a los adverbios, lo mismo que Shieffert en las traducciones en francés. En cuanto al juego de sonidos reiterativos, con efecto acústico, también lo ha solventado de la mejor manera en español. Podemos considerar que este recurso es uno de los aspectos propios de la lengua japonesa, puesto que su variedad y la riqueza se basa en el culturema que solamente comparten los japoneses. Y las limitaciones lingüísticas de la LM hacen muy difícil solventar satisfactoriamente este recurso fónico.

Recursos literarios:

- El transvase de recursos literarios propios de la lengua poética clásica a la LM.

A diferencia de las limitaciones que encontramos en el transvase a la LM de la estructura lingüística o de los elementos fónicos consideramos que los recursos literarios como el asíndeton, hipérbaton, exclamación o preguntas retóricas, en el caso de los *tanka* de esta antología, pueden ser compatibles entre la LO y la LM. Los desaciertos que hemos observado en las traducciones de Cabezas no se basan en la imposibilidad de la traducción sino más bien obedecen a una comprensión errónea de la morfosintaxis de la lengua. Sin embargo, hemos encontrado mayor conflicto en el caso del apóstrofe que aparece en el *tanka* debido a la variedad que presenta el pronombre personal de segunda persona en la LO que difiere según el género de la persona a la que se dirige, como de su rango social. Hemos encontrado, también, que en las traducciones de Cabezas no existe un criterio fijo, sobre todo para diferenciar los rangos jerárquicos. Se propondría en un futuro unificar este punto con el fin de plasmar la realidad social del periodo Nara.

Otro de los retos más grande es, sin duda, traducir el *makurakotoba*, que plantea varias posibilidades de interpretación incluso en los estudios del *tanka* publicados en Japón. Esta cuestión no solo recae sobre el traductor sino, como hemos explicado, también sobre los filólogos y lingüistas japoneses que reinterpretan en el japonés moderno el significado del *makurakotoba* a partir de su etimología. Hemos detectado que sus interpretaciones pueden diferir ligeramente según la editorial. Entre los traductores que hemos escogido para el análisis vemos diferentes aproximaciones a este asunto delicado; Reave o Shieffert abogan por traducirlo o, al menos, intentan respetar el formato original y buscan lo más posible el mismo efecto de énfasis de la palabra que recae en el epíteto japonés. Recordemos que el *makurakotoba*, en muchas ocasiones, se ha considerado el resultado de un largo proceso en el que las palabras expresadas en los ritos sagrados emitían un poder sobrenatural. Por tanto, el *kotodama* se encuentra en el origen del *makurakotoba*. Pronunciarlo al recitar el *tanka* en los tiempos arcaicos tenía un significado también sagrado. En el caso de Cabezas, hemos observado en nuestro análisis contrastivo que él decide incluirlo u omitirlo según sus propios criterios de traducción. El sentido y el significado del mundo inescrutable del *makurakotoba* puede que deje desamparado al traductor en su tarea; sin embargo, eliminarlo por completo sería como una apropiación parcial del poema por parte del traductor. En este sentido, la solución más equilibrada sería incluirlo en el proceso del transvase, pero combinando una domesticación del TLO al TLM para aquellos *makurakotoba* que sea posible traducirlos, y en los que no, podemos conservar el TLO como un préstamo léxico.

5.2 La presencia del traductor y su interferencia cultural

Las interferencias culturales más llamativas que hemos podido observar son las siguientes:

El caso del hipérbaton es un recurso del que se puede llegar a abusar por la influencia de los poemas clásicos españoles. Una de las características de los poemas de *Man'yōshū* es su lenguaje directo y sencillo, sin llegar a caer en expresiones rebuscadas. Si la traducción a la LM se transforma en un poema con una carga fuerte de hipérbaton, tal vez tenga una acogida aceptable en la LM, pero se alejaría bastante de la LO puesto que este recurso literario es prácticamente inexistente en la lengua japonesa clásica.

Por otra parte, Cabezas ha agrupado bajo su criterio los tipos de *tanka* haciendo uso de las denominaciones de poemas que pertenecen a la cultura poética española bajo el nombre de copla, seguidilla, madrigal, o tonada para convertirlos más familiar al concepto poético

hispanico. No cuestionamos su intención, de hecho, si recurrimos a la definición de cada término, incluso, podremos encontrar cierta similitud entre ambas poéticas. Por la misma razón podríamos mencionar que los *tanka* de amor donde los amantes se lamentan por tener que separarse con el canto del gallo o tienen que despedirse antes del primer rayo de sol, se podrían equiparar a los poemas de alborada conocidos en la cultura hispánica. Sin embargo, esta equiparación puede originar una idea preconcebida entre los lectores hispanófonos antes de leer el poema traducido. Creemos que, sin llegar a decir que esa clasificación sea errónea, nos aleja de la autenticidad y originalidad de la poética del *tanka*, puesto que nos referimos a poemas que nacieron entre el siglo VI y VIII (algunos de ellos incluso a finales del siglo V). Buscar una equivalencia en la cultura de la LM nos ayuda a contextualizarlos, pero es un arma de doble filo puesto que, inconscientemente, nos apoderamos con nuestra herencia cultural de otra herencia cultural genuina y diferente.

Por último, en nuestro análisis contrastivo hemos visto cómo, entre las traducciones al español de Cabezas, se asoma cierto sello personal de domesticación en el uso frecuente de apóstrofe o en el uso de neologismos, lo que sería discutible en algunos casos porque se alejan significativamente de la LO por las razones mencionadas anteriormente. Por otra parte, cuando se trata de la flora autóctona de Japón, en algunos casos se recurre al nombre equivalente en latín. Esta solución puede ser bastante cuestionable porque el léxico latino está fuertemente ligado a la cultura romana y no hace sino recalcar aún más la interferencia cultural.

5.3 Propuesta para el futuro

No cabe duda de que nos encontramos ante una extraordinaria herencia literaria que otorga, a esta antología poética, un sello de singularidad gracias a los poemas confeccionados por hombres y mujeres de distintas clases sociales. Esto supone, por una parte, una gran oportunidad para indagar en los múltiples aspectos socioculturales del periodo Nara a través de sus composiciones poéticas. Como resultado, los estudios sobre la poética de *Man'yōshū* han destacado por tener su propio recorrido y nos han dejado un caudal de ensayos, análisis e interpretaciones entre lingüistas y filólogos japoneses en el contexto académico japonés. Queremos destacar también que para esta investigación hemos tenido que contar, mayoritariamente, con fuentes y monografías japonesas para desarrollar un análisis contrastivo en la poética del *tanka*. En otras palabras, nos hemos enfrentado a una realidad con escasez de monografías sobre la traducción de la poesía japonesa clásica al español, concretamente la que pertenece al periodo Nara.

La labor de una traducción de todos los *tanka* de *Man'yōshū* sigue siendo una tarea compleja, e incluso teniendo todas las herramientas no podemos llegar a atrapar el mensaje poético por completo. En algunas ocasiones, como hemos visto en los *tanka* expuestos, surgen discrepancias hasta para reinterpretarlos en la lengua japonesa moderna. Si partimos de estas premisas cuando todavía nos encontramos en el terreno de un estudio filológico dentro del contexto académico japonés, no es de extrañar que dar el siguiente paso, que es la traducción al español, se nos convierte en un doble reto.

En este estudio, que se podría considerar un trabajo preliminar, se ha intentado incluir el tema de los *culturemas* desde el contexto del estudio de la traducción, abordando los principales aspectos más llamativos que conciernen al transvase de los elementos lingüísticos y culturales japoneses a la cultura hispánica. Aun así, durante esta aproximación, por el volumen de la propia antología, hemos tenido que dejar fuera otras cuestiones que pensamos que deberían estar incluidas en un estudio futuro. Entre las múltiples opciones que podemos considerar para una futura investigación, proponemos tratar más a fondo dos aspectos que ya hemos tocado en nuestro análisis:

- Ampliar el estudio de la simbología poética de los *tanka*.
- Extender el estudio de los elementos fónicos, donde incluyen todos los recursos de este campo.

El primero se basaría, sobre todo, en dos puntos: (1) la necesidad de abordar detalladamente la variedad simbólica que se encuentra en la naturaleza del país, puesto que la naturaleza condiciona al hombre y tiene un significado diferente en cada sociedad; (2) la necesidad de contextualizar el trasfondo religioso, precisamente porque el periodo Nara también se caracteriza por ser una época donde la fusión del sintoísmo, el budismo y el confucianismo no solo se afianza en la sociedad sino que también se manifiesta en la poética del *tanka*. La convivencia de los diferentes credos tanto en el terreno sociopolítico como cultural puede ofrecernos una visión más clara para comprender la presencia de los elementos simbólicos referentes a esta temática en los poemas, sobre todo, los relativos a la temática de la muerte y el estudio de *makurakotoba* como hemos visto.

Por último, desde el contexto lingüístico, consideramos no solo interesante sino también necesario extender el estudio de los aspectos y recursos fónicos que tanto caracterizan la lengua japonesa. Abordar con detalle cada elemento perteneciente al ideófono y establecer un criterio de traducción nos ayudaría a solucionar ciertos dilemas cuando nos topamos con uno de estos recursos en los textos clásicos. Sería necesario incluso realizar un estudio exclusivo de esta temática, creando un esquema de contrastes junto a una valoración de cada elemento

onomatopéyico o paranomasia, con el fin de aplicarlos a los estudios de traducción, en especial, a la poética del *tanka*.

Las dos propuestas mencionadas arriba no serán los únicos aspectos que se podrían considerar como trabajo para el futuro, puesto que la obra en sí ofrece múltiples posibilidades que deberíamos tener en cuenta para mejorar nuestra valoración sobre la traducción de poesía entre las dos lenguas.

BIBLIOGRAFÍA

BARKER, M. & BEEZER, A.,(1992). *Reading into cultural studies*, Londres: Routledge.

BERMAN, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.

DIAZ-DIOCARETZ, M. (1985). *Translating Poetic Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.

ETKIND, E. (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Paris, L'Age d'Homme.

GALLEGO ROCA, M. (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar.

GUILLÉN. C. (1987). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

HERVEY, S.; HAYWOOD, L. (1995). *Thinking Spanish Translation*. Londres: Routledge.

LADMIRAL, J-R. (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.

PAZ, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

RECKERT, Samuel. (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.

ROUBAU, Jackes. (1970). *Mono no aware. Le sentiment des choses*. Paris: Gallimard.

RUIZ CASANOVA, J.F. (2000). *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

SEVANASCINI, O. (1995). *Breve Antología de la poesía japonesa*, Buenos Aires: Instituto Argentino-japonés del cultura.

SHUTTLEWORTH, M; COWIE. M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St Jerome Publishing.

WILLIAMS, J.; A. CHESTERMAN (2002). *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St Jerome Publishing.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

1. Estudios de *Man'yōshū* y poética japonesa

AMAGASAKI, Akira. (1994). 和歌のレトリック、*Wakano retorikku*, (La retórica del *waka*). En INAOKA, K (coedi.).和歌の本質と表現 *Waka no honshitsu to hyōgen*, (Esencia y expresión del *waka*) Colección Wakabunngaku kōza I. Tokio : Benseisya. (págs. 147- 162).

AOKI S.; HASHIMOTO, T.(edi) (2009). 万葉言葉辞典 *Manyō kotoba jiten*, (Diccionario de léxico de *Man'yō*). Tokio: Yamato shobō.

BABA, Akiko. (2003). 男歌、女歌 *Otokouta onnauta*. Tokio: Editorial Chūkō.

BROWER, Robert H., Miner, Earl. (1961). *Japanese Court Poetry*. Stanford: University Press.

CABEZAS, Antonio. (1990) *La literatura japonesa*, Madrid: Hiperión.

CRANSTON, Edwin A. (1993). *A waka Antology*; Volume one: The Gem-Glistening Cup, Stanford, California: Stanford university Press; (2006). *A waka Antology; volume Two; Grasses of remembrance*. Stanford, California: Stanford university Press.

DUTIE, Torquil. (2014).*Man'yōshu, and the imperial imagination in Early Japan*. Leiden: Brill.

FURUHASHI, Nobuyoshi. (1987). 古代の恋愛生活 *Kodai no ren'ai seikatsu*, (La vida amorosa en tiempos arcaicos). Tokio : NHK book.

HIGASHI, Shigemi. (2013). 万葉集の春夏秋冬 *Man'yōshu no shunkashūtō*, (*Las cuatro estaciones de Man'yōshū*). Tokio: Kasama syōin.

HISAMATSU, Kunio. (1965). 万葉集の入門 *Man'yōshū no nyūmon*, (*Introducción al Man'yōshū*).Tokio: Kōdansya.

IBARRA RACINES, Armando. (2005). *La traducción semi indirecta como viaje intertextual por la ruta de la seda: Hacia una versión de Sarada kinenbi* Colombia: Universidad Antioquia.

INAOKA, Kōzu. (1992). 初期万葉歌の性格 *Shokimanyōkano seikaku*, (Características del los poemas de *Manyō* en su primera etapa), *Manyōshu II*, *Wakabungaku kōza* 3. Tokio: Tsūbensya.

ITŌ, Hiroshi. (1983). 万葉の命 *Manyō no inochi*, (La vida de *Manyō*). Tokio: Hanawa.

KAKIMI, Shūji. (2013). 天象の美 *Tenzōno bi* (La belleza del firmamento). En 高岡市万葉歴史館, 美の万葉集 *fūono biwo utau, bino manyoushu*, (La belleza en el *Man'yōshū*). Tokio: Kasama.

KANNO, Tomiichi. (1994). 和歌の発生をどうとらえるか *Wakano hassei o dō toraeruka*, (Cómo comprender el nacimiento del *waka*). En Monografía *Man'yōshū I*, *Waka bungaku kōza* 2, Tokio: Benseisya. (págs.53-73)

KAWAMOTO, Kōji. (2000). *The poetics of Japanese Verse*. Tokio: University of Tokio Press; (2012). あやめもしらぬ 同音異義の詩学について “ Estudio sobre la poética de los recursos fonéticos”. Kawamoto, K.; Kamigaito, K. 比較文学と文化の翻訳 *Hikakushigakuto bunkano honyaku*, (La traducción de la literatura comparada y de la cultura) *Ootemachi daigaku hikaku bungakukenyūgyōusho* 8, Tokio: Shibunkaku. (pág.11-36)

KEEN, Donald. (1999). *Seeds in the heart*. New York. Columbia University Press.

KIKUCHI, Sachihiko. (1997). 古歌にみる愛 *Kokani miru ai*, (El amor en llos poemas arcaicos). Tokio: Editorial Ōfū.

KOGA, Norio. (2006). 万葉集と中国文学 *Man'yōshūto Chūgokubungaku*. (*Man'yōshū* y la literatura china). En *Man'yōshū kenkyū*, XVIII. Tokio: Hanawa shobō. (págs. 337-365)

KOJIMA, Noriyuki; KINOSHITA, Masayoshi. (1995). 万葉集 日本古典文学全集 *Man'yōshū Nihon koten bungaku zenshū*.(Colección de literatura clásica japonesa). Tokio: Shogakukan.

KONDŌ Shigemi. (1979). 短歌入門 *Tanka nyūmon* (Introducción al tanka).Tokio: Chikuma Syōbō.

KONISHI, Jin'ichi. (1984). *History of Japanese Literature*. Princeton: Princeton University Press.

KUBOTA, Jun. (1997). 日本文学史、*Nihon bungaksushi*, (Historia de la literatura japonesa).Tokio: Ōfū.

LANZACO Salafranca, Federico. (2000). *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*. Valladolid. Universidad de Valladolid; (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum; (2010). *La cultura japonesa reflejada en su lengua*. Madrid:Verbum.

MIYASAKA, Shinzo. (2009). 季語の誕生 *Kigo no tanjyō* (El nacimiento de las palabras de las cuatro estaciones). Tokio: Iwanami.

MORI, Asao. (1998). 歌語から見た万葉集相問 *Kago kara mita Man'yōshū sōmon*, (El género *sōmon* desde la perspectiva del léxico poético), 古代文学講座 *Kodaibungakukōza*. Tokio: Benseisya. (págs.189- 201)

NAGAI, Michiko. (1995). 万葉恋歌 *Manyō renka* (Poemas de amor de Manyō). Tokio: Kōbun.

NAKANISHI, Susumu. (1990). 万葉集の歌人集成 *Man'yōshū kajinshūsei*,(Colección de poetas de *Man'yōshū*).Tokio: Kōdansya; (2011) 楽しくわかる万葉集 *Tanoshiku wakaru Man'yōshū* (El *Man'yōshū* divertido).Tokio: Natsumesya; (1998). 万葉時代の日本人 *Manyō jidaino nihonjin*, (El japonés en tiempos de *Manyō*). Tokio:Ushio.

ŌKA, Makoto, (2005)日本の詩歌その骨組みと素肌 *Ninonho shika, sono honegumi to suhada*, (La poesía japonesa: su esqueleto y piel).Tokio: Iwanami.

OKANO, Hirohiko. (1993). 短歌における自然 *Tankani okeru shizen* (La naturaleza en el *tanka*). En INAOKA. K (coedi.).和歌の本質と表現 *Waka no honshitsu to hyōgen*, (Esencia y expresión del *waka*) Colección Wakabunngaku kōza I. Tokio: Benseisya. (págs. 163-174).

ORIGUCHI, Shinobu. (2003). 古代文学 III 文学の発生 *Kodai Kenkyu III, Kokubungaku no Hassesi* (Estudios clásicos III: El nacimiento del literatura). Tokio: Chūo Kōron shinsya.

OTA Seiko; GALLEGO Elena. (2013). *Kigo, La palabra de estación en el haiku japonés*.Madrid: Hiperión.

- REAVE, Levi Ian Hideo. (2012). 英語で読む万葉集 *Eigo de yomu Man'yōshū*, (Leer Man'yōshū en inglés). Tokio: Iwanami.
- RODRIGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. (1994). *El Haiku japonés: Historia y traducción*. Madrid: Hiperión.
- RUBIO, Carlos, (2007). *Claves y textos de la Literatura Japonesa*. Madrid: Cátedra.
- SAIGO, Nobutsuna. (1972). 古代人の夢 *Kodaijin to yume* (Sueños de los hombres de la era arcaica). Tokio: Heibonsya sensyo.
- SAKURAI, Mitsuru. (2006). 万葉集要覧 (Manual de Man'yōshū). Tokio: Ōfū; (2008). 万葉集を知る辞典 *Man'yōshū o shiru jiten*, (Diccionario de Man'yōshū). Tokio: Tokiodō.
- SASAKI, Yukitsuna. (2008). 万葉集の「われ」の現場 *Man'yōshū no Ware no genba*, (El contexto del “yo” en *Man'yōshū*). Tokio: Kadokawa.
- SATAKE. A.; YAMADA. H.; KUDO, R.; ŌTANI, M.; YAMAZAKI, Y. (1999). 万葉集新日本古典文学大系 *Man'yōshū Nihon koten bungaku Taikei*. (Colección de literatura clásica japonesa). Tokio: Iwanami.
- SHIEFFERT, René. (1997). *Man'yōshū, Livres I a III*, Publication Orientalistes de France. Edition UNESCO.
- SHINADA, Etsuo. (1988). 万葉集における呼称の表現性 *Man'yōshū ni okeru koushō no hyōgensyō* (Expresión de apelativos en *Man'yōshū*). *Man'yōshū kenkyūsho*, 16. Tokio: Benseisya. (págs. 293-310).
- SHIRAHATA, Yōsaborō. (2005). *Hyakunin itsyu mangekyou*, Kioto: Shibunkakau.
- SUZUKI, Hideo. (1999). 古代和歌の世界 *Kodaiwakano uta*, (El mundo de los poemas arcaicos). Tokio: Chikuma shinsyo; (2010). 万葉集入門 *Man'yōshū nyūmom*, (Introducción al *Man'yōshū*) Tokio: Iwanami junior shinsyo.
- SUZUKI, Sadami. (2006). *The concept of literature in Japan*. Nichibunken 8. Kioto: Nichibunken.
- TAKANO, Masami. (2009). 万葉集環境と生活 *Manyōshūno kankyō to seikatsu*, (Entorno y vida en *Man'yōshū*). Tokio: Kasama shōin; (2001). 作者未詳歌とその性格、*Sakusyamisuyōkato sono seikaku*, (Poemas anónimos y su característica). En colección *Waka bungaku kōza* 2. Tokio: Benseisya. (pág 370-387)

TAKENISHI, Hiroko. (2002). 日本の恋歌 *Nihonno renka*, (Los poemas de amor de Japón). Tokio: Iwanami shinsyo.

TSUCHIHASHI, Yutaka. (1982). 万葉開眼, *Manyō kaigan*, (El despertar del Manyō):Tokio, NHK book.

TUCHIHASHI, Hiroshi. (1988). 古代歌謡の生態と構造 *Kodaikayōno seitai to Kōzō*, (Hábito y estructura de las canciones folclóricas clásicas). Tokio: Hanawa shobō.

TORII, Kimihiro. (1988). 歌語例歌辞典 *kagoreika jiten*, (Diccionario de ejemplos de poemas). Tokio: Syoubun.

UEDA, Makoto. (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Ann Arbor: Michigan U. Press.

UEMURA, Etsuko. (2009). 万葉集入門 *Man'yōshū nyūmon*, (Introducción al *Man'yōshū*), Tokio: Kōdansya.

YAMAMOTO, Kenji. (1983). 言葉の歳時記 *Kotobano saijiki*, (*Catálogo de palabras específicas sobre las estaciones*). Tokio: Bunshun bunko.

YAMANAKA, Keiichi. (2003). 和歌の詩学 *Wakano shigaku* (Estudio poético del waka). Tokio: Ōsyūkan.

WATANABE, Kazuo. (2001). 東歌、防人歌 *Azuma uta, Sakimoriuta* (Poemas del tierras del este, poemas de *sakimori*). En colección *Waka bungaku kōza.*, 3. Tokio: Benseisya. (pág 346 – 369)

WATANABE, Minoru. (1993). 和歌の本質と表現 *Wakano honshitsuti hyōgen* (*Esencia y carácter del waka*). Colección *Wakabungakukōza*. Tokio: Benseisya.

WATANABE, Yasuaki. (2001). 和歌とは何か *Wakatowa nanika*, (*¿Qué es un waka?*). Tokio: Iwanami.

2. Estudios de traducción

CARBONELL, O. (1997). *Traducir al otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo*. Escuela de Traductores de Toledo. Toledo. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

- CATFORD, J.C. (1965). *A linguistic theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- GRELLET, F. (1991). *Apprendre à traduire*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- HALL, E. T. (1959). *The Silent Language*. NewYork: Doubleday.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra,
- INAGA, shigemi, 翻訳はいかに骨折するか、あるいは骨折をどう翻訳するか “Sobre cómo se fractura la traducción o cómo se traduce la fractura”. pág.102-135. KAWAMATO, K.; KAMIGAITO, K. (2012). 比較文学と文化の翻訳 *Hikakushigakuto bunkano honyaku* (La traducción de la literatura comparada y de la cultura) Ootemachi daigaku hikaku bungakukenyūgyōsho 8, Tokio: Shibunkaku.
- KLUCKHOHN, C. (edi.) (1961). *The concept of culture Culture and behavior*. New York: The free Press.
- LURYA, ALEXANDER, R. (1976). *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- MESCHONNIC, H. (1972). *Propositions pour une poétique de la traduction, Langages* n° 28 ; (1999). *Poétique du traduire*. Paris:Verdier.
- MOLINA MARTINEZ, Lucía, (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- MOUNIN, G. (1971). *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos.
- NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. (2003). *The theory and the practice of the translation*. Leiden: Brill.
- STEINER, George. (1963). *Language and silence: Essays 1958-1966*. London: Farber&Farber.
- TIRKKONEN-CONDIT, S. (ed.). (1991). *Empirical research in Translation and Intercultural Studies*. Tübingen: Gunter Narr.
- TORIKAI, Kumiko. (2013). よくわかる翻訳通訳学 *Yokuwakaru honnyaku-tsūgakugaku* (Teoría de traducción e interpretación). Tokio: Minerba.

TYLOR, E. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61535g>

VEGA, M.; CARBONELL, N. (1998) *La literatura comparada : principios y métodos*. Madrid: Gredos.

VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.

VIDAL, María Carmen África. (2000). *Orientalismo, exotismo y traducción*. Toledo: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha.

VIDAL CLARAMONTE, C.A. (1998). *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim; (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

VOVIN, Alexander. (2015) *Man'yōshū (Book1-5)*. Leiden: Brill.

WALTER, Benjamin. (1994). *La tarea del traductor*. Laguna: Revista de filosofía.

YANABU, Akira. (2013), 翻訳文化を考える *Honnyakubunkawo kangaeru*, (Reflexión sobre la cultura de la traducción). Univesidad Hōsei p.31- 42.

3. Otras referencias bibliográficas

ASAKAWA, Tetsuya. (2011). 日本語の歴史 *Nihongono rekishi*, (Historia de la lengua japonesa). Tokio: Syoseki.

HAYASHI, Jun.; KOIKE, Junnichi (edi). (2002). 陰陽道の講義, *Inyōdō no Kōgi* (Discusión acerca de la filosofía del Ying y el Yang). Tokio: Sagano.

INOSE, Hiroko. (2009). *Traducción de onomatopeyas y mimesis japonesas al español y al inglés: Los casos de la novela y el manga*. Granada: Universidad de Granada.

IWAZUMI, Zeitarō, (1970). 現代日本語 *Gendai nihong*, (La lengua japonesa actual). Tokio: Chikuma.

KINDAICHI, Haruhiko. (1991). 日本語の特質 *Nihongono tokushitsu*, (Característica de la lengua japonesa). Tokio: Nihon hōsō syuppan kyōkai.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel L. (2007). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- MOCHIZUKI, Hikari; UEDA, Keiko. (2009). 古典文法演習ドリル *Koten bumpō ensyū doriru*. (Cuadernos de gramática de lengua clásica). Tokio: Obunsha.
- MOSS, Roberts. (2004). *Romance of the Three Kingdoms: A Historical Novel*. Oakland: University of California Press.
- OKAZAKI Takashi. (1993). *Japan and the Continent, The Cambridge History of Japan, Volume I, Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAIGŌ, Nobutsuna. (1973) 近親相姦と神話 *Kinshin sōkann to shinwa* (Incesto y Mitología), 古事記研究, *Kojiki kenkyū* .Tokio: Miraisya.
- SAITŌ, Mokichi. *Tankani okeru syaseino setsu*.短歌に於ける写生の説 (Teoría de boceto sobre el *tanka*), Nacional Diet Library Digital Collection. <http://dl.ndl.go.jp>
- SAMSON, G.B. (1974) *A history of Japan Tokio*, Vol. I. California: Stanford University.
- SASAKI, Kōmei, (2006). 山の神と日本人 *Yamano kamito nihonjinn*, (El dios de la montaña y el japonés). Tokio: Youseisysha.
- SASTRE de la Vega, Daniel. (2011). *Los biombos de tagasode. Claves literarias e históricas para su interpretación*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Vol.23, UAM. Madrid. (pág 111- 136).
- SHIRANE, Haruo. (2005). *Classical Japanese: a grammar*. New York: Columbia University Press.
- TAKAGI, Kayoko. (2007). *El cuento del cortador de bambú*. Madrid: Cátedra.
- TORAO, Toshiya, (1993). *Nara economic and social institutions*. The Cambridge History of Japan, Volume I, Ancient Japan. Cambridge University Press, Cambridge.
- TSUCHIHASHI, Shigeru. (1992). 日本語に探る古代信仰 *Nihongoni saguru kodaishinkō*, (Creencias populares arcaicas a través de la lengua japonesa) Tokio: Chūkō shinsyo.
- YAMAGUCHI, Akiho (co-edi.). (1997). 日本語の歴史 *Nihonngono rekishi*, (A history of the Japanese language). Tokio: Tokyo daigaku syuppankai.

YOSHIOKA, Sachio. (2006). 日本の色辞典 *Nihonno irojiten* (Diccionario de colores de Japón). Tokio: Shikōsya.

REKISHINO NAZOWO SAGURUKAI (2005). 日本の三大宗教 *Nihonno sandai shūkyō:Shinto, Jyukyō, Bukkyō*, (Las tres principales religiones de Japón: shintoísmo, confucianismo, y budismo), Tokio: Kawade syōbō.

4. Dictionarios y enciclopedias

NAKA, Mitsuo. (2000). 新国語便覧 *Shin-kokugobenran*. Tokio: Bunmeidō.

Mori, Junji. (2007). 万葉集新潮古典文学アルバム 2 *Man'yōshū, Shichōkotenbungaku arubamu 2*, (Álbum de literatura clásica) Tokio: Shinchōsya.

MITSUHASHI, Takeshi. (2007). 神道の常識がわかる小事典 (*Diccionario para comprender el shintoísmo*). Tokio: PHP Shinsyo.

MIYAGOSHI, Ken.; SAKURAI, Mitsuru.; 全訳古語辞典 *Zenyaku kogojiten* (Diccionario de lengua japonesa clásica) (2007). Tokio: Ōbunsha.

OGINO, Ayako. (2010). *Kotenbumpō*. (Gramática de lengua clásica japonesa). Tokio: Kioto shobō.

YAMADA, S.; NAKJIMA. S., (coed.). (1996). 万葉植物事典, *Manyō syokubutsu jiten* (Enciclopedia de plantas de *Manyō*). Tokio: Hokuryūkan.

RAE, *Diccionario de la lengua española*, <http://www.rae.es>

広辞苑 *Kōjien*. (1999). Tokio: Iwanami.

5. Consultas digitales

<http://revistaseug.ugr.es>

<http://www.gramaticas.net/2016/09/el-signo-linguistico.html>

<http://www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/yamatouta/intro/syuuji.html>

<https://dictionary.goo.ne.jp/jn>

<http://kobun.weblio.jp>

<http://dl.ndl.go.jp>

<http://ci.nii.ac.jp>

6. Traducciones

BERMEJO, Jose María; HERRERO, Teresa. (2004). *Cien poemas, cien poetas*. Madrid: Hiperión.

CABEZAS, Antonio. (1980). *Manioshu. Colección para diez mil generaciones*. Madrid: Hiperión.

DUTIE, Torquil. (2005). *Poesía Clásica Japonesa: Kokinwakashū*. Madrid: Trotta.

ŌAKA, Makoto; REAVE, I.L; KEEN, D. (2000) 万葉集の恋愛歌 *Love songs from the Man'yōshū*; Tokio: Kōdansha International.

RUBIO, Carlos. (2005). *Kokinshu: Colección de poemas japoneses antiguos y modernos*. Madrid: Hiperión.

RUBIO, Carlos; TANI MORATALLA, Rumi. (2007). *Kojiki : Crónicas de antiguos hechos de Japón*. Madrid: Trotta.

APÉNDICE

(1)

あかねさす
紫野行き
標野行き
野守はみずや
君が袖振る

Akanesasu
murasakino iki
shimeno iki
nomoriha mizuya
kimiga sodefuru
(Nukata no Ōkimi, I 20)

Cruzas lo acotado, cruzas rubios campos
de *eritrorrizas*,
y va a verte el guarda ondearme el brazo
(trad. de A. C.)

(2)

朝寝髪
われは梳らじ
愛しき
君が手枕
触れてしものを

Asanegami
Warewa kezuraji
utsukushiki
kimiga temakura
fureteshimonowo
(Anónimo, XI 2578)

Mi cabello al amanecer,
no pienso pasarle un peine.
Un recuerdo bello
En ese hermoso tacto
de su brazo como almohada
(Trad.R.T.)

(3)

大和は

国のまほろば
たたなずく青垣
山隠れる
大和しうるわし

*Yamatowa
kuninomahoroba
tatanazuku aogaki
yamagomoreru
yamatoshi
uruwashi*

¡Ah, mi Yamato!
Tus montes en cadena,
cual verdes vallas
te guardan como a un nido.
¡Yamato hermoso!
(Trad. R.T.)

(4)

奈呉の海人の
釣りする舟は
今こそば
舟棚打て
あへて漕ぎ出め

*Nagono amano
tsurisuru funewa
imakosoba
funada utsite
aete kogideme*
(Anónimo, XVII 3956)

Barcas marinas
de pescadores de Nago.
Ahora en este instante,
golpeando su estribor y babor,
zarparéis con fuerza.
(Trad. R. T.)

(5)

よき人の
よしとよく見て
よしと言ひし
吉野よく見よ
よき人よく見つ

Yokihitono

Yoshito yokumite

Yoshito iishi

Yoshino yokumiyo

Yokihito yokumitsu

(Emperador Tenmu, I 27)

Los hombres hermosos
lo vieron bien y lo consideraron bien,
y dijeron que era hermoso.
¡Hombres hermosos de ahora!
Del mismo modo, mirad bien
este Yoshino tan hermoso.
(trad. R. T)

(6)

たらつねの
母が養ふ蚕の
まよ隠り
隠れる妹を
見むよしもがも

Taratusneno

hahaga kaukono

mayogomori

komoreruimo o

mimuyoshigamo

(Anónimo, XI 2495)

Aquella joven,
recluida en su capullo
como un gusano de seda,
a quien su madre cuida.
¿qué puedo hacer para poder verla?
(trad. R.T)

(7)

うつつには
逢ふよしもなし
夢にだに
間もなく見え君
恋に死ぬべし

Utsutsuniwa

Auyoshimonashi

Yumenidani

Mamonaku miekimi

Koini shinubeshi

(Anónimo, XI 2544)

Resignado estoy
que en la vida real
no pueda verte
al menos déjame siempre verte en los sueños
¡ay, creo morir por este amor!
(trad. R. T. basada en la editorial Shogakukan)

Resignada estoy
no poder verte
en esta vida
Al menos, déjame verte en los sueños
¡ay, amado mío, voy a morir por amor!
(trad. R.T. basada en la editorial Iwanami)

(8)

大海の
波はかしこし
然れども
神を祈りて
船出せばいかに

Ōnamino
namiwakashikoshi
shikaredomo
kamio inorite
funadeseba ikani
(Anónimo, VII 1232)

Temibles son
las olas de alta mar.
¿y si zarpamos
encomendando nuestra fe
a los dioses del mar?
(Trad. R.T.)

(9)

憶良らは
今は罷らむ
子泣くらむ
其も彼の母も
吾を待つらむそ

Okurarawa

Imawa makaramu
konakuramu
Somokano hahamo
wao matsuromuso
(Yamanoue no Okura, II 337)

Señores, Okura volverse quisiera
que ya mis niños estarán llorando,
y mi esposa espera.

(Trad. A.C.)

(10)

ありつつも
君をばまたむ
うちなびく
我が黒髪に
霜の置くまでに

Aritsutsumo
kimioba matamu
uchinabiku
agakurokamini
shimono okumade
(Emperatriz Iwano hime, II 87)

Esperaré, a vos
con paciencia;
hasta que mi cabello,
largo y negro,
se cubra de escarcha blanca.

(trad. R.T.)

(11)

Sigo amando
aquella muchacha,
y ni siquiera la hoja de la espada
con su nombre grabado
puede hacerme olvidar.

(Trad. R.T.)

(12)

Desde que te marchaste
lánguido se me hace todo.
(Yamatazu)
Iré en tu busca,
pues ya no puedo permanecer a la espera.

(Trad. R.T.)

(13)

Sobre las nubes del cielo
grazan los gansos.
Las hojas del monte Takama
¿habrán mudado ya su color?
(Trad. R. T.)

(14)

El sauce de primavera
Monte Kazura
Nubes aparecen
Estar de pie, estar sentado
Amada recordar
(Trad. R.T.)

Haruyanagi (*makurakotoba*)
Como las nubes que aparecen
sobre el monte Kazura,
ni de pie ni sentado
no dejo de pensar en mi amada.

(Trad. R.T. basada en la edi. Iwanami)

Haruyanagi (*makurakotoba*)
Como las nubes que aparecen
sobre el monte Kazura.
me levanto y me siento.
No hago más que pensar en mi amada.

(Trad. R.T. basada en la edi. Shogakukan)

(15)

人もなき
空しき家は
草枕
旅にまさりて
苦しかりけり

Hitomo naki
karashiki iewa
kusamakura

tabini masarite
kurushikarikeri

Una morada vacía,
sin la presencia de mi amada.
¡qué agonía la mía !
es como dormir sobre la hierba
en un viaje solitario.
(trad. R.T.)

(16)

夏の野の
茂みに咲ける
姫百合の
知らえぬ恋は
苦しきものぞ

Natsuno nono
shiguemini sakeru
himeyurino
shiraenu koiwa
kurishikimonoso

Cual lirio silvestre,
que florece oculto.
Entre la maleza de verano,
así es mi amor,
secreto y afligido.
(Trad. R.T.)

(17)

恋死なむ
後は何せむ
我が命
行ける日にこそ
見まく欲りすれ

Koi sinamu
nochiwa nanisemu
waga inochi
ikeruhinikoso
mimakuhorisure
(Anónimo, XI 2592)

¿Qué viene después si muero queriendo?

Yo quiero verte
los días que siga viviendo.
(Trad. A.C.)

Morir de amor.
Y ¿qué me queda luego?
Al menos, en los días
mientras dure mi vida
anhelo poder verte.
(Trad.R.T)

Quand je serai d'amour
trépassé qu'y gagnerai-je
c'est en ces jours où
de ma vie encore je vis
que désire la revoir.

(18)

磯城島の
大和の国は
言霊の
助けくる国ぞ
ま幸くありこそ

Shikishimano
yamatono kuniwa
kotodamano
tasukurukunizo
masakiku arikoso
(Kakinomoto no Hitomaro, XIII 3254)

El país de Yamato
de las islas Shiki.
Sin duda el reino que os protegerá
por el poder de *kotodama*.
¡Os deseo un regreso feliz!
(Trad. R. T.)

De Shikishima
le pays de Yamato
est un pays régi
par l'esprit de la parole
qu'à jamais soit fortuné

(19)

ぬばたまの
夜霧の立ちて
おほほしく
照れる月夜の
見れば悲しき

Nubatamano
Yogirino tachite
ohohoshiku
tererutsukuyono
mireba kanashiki
(Anónimo, VI 982)

De la nuit de jais
lorsque monte le brouillard
et qu'indécise
Je vois la lune qui brille
Je me sens d'humeur morose.

(20)

ぬばたまの
妹が黒髪
今夜もか
我がなき床に
靡けて寝らむ

Nubatamano
Imoga kurokami
Koyoikamoka
Aganaki tokoni
Nabikete neramu
(Anónimo, X 2564)

Mi amada,
y su cabello negro azabache.
¿Dormirá sin mí sobre el lecho
esta noche también,
con su pelo ondulado?
(Trad. R. T.)

(21)

雁がねの
来鳴きしなへに
韓衣

竜田の山は
もみちそめたり

*Karigane no
kinakishinaeni
karagoromo
tatsutano yamawa
momiji sometari*
(Anónimo, X 2194)

Se escuchan ya
los graznidos de las ocas silvestres;
en el monte Tatsuta,
cual vestido *karagoromo*,
las hojas de arce cambian de color.
(Trad. R.T.)

À l'heure même où
les oises son venueus criant
(robe de *Kara*)
de Tatsuta les montaignes
ont commencé à rougir

(22)

小竹の葉は
み山もさやに
乱げども
われは妹思う
別れ来ぬれば

*Sasano hawa
miyamamo sayani
sayagedomo
warewa imo omou
wakarekinureba*
(Kakinomoto no Hitomaro, II 133)

Susurran las *sasas*, desasosegadas,
en todo el monte, y yo pienso en ella
ya tan alejada.
(Trad. A.C.)

Susurran las hojas de *sasa*,

desasosegadas,
en todo el monte.
Mas yo solo pienso en ella,
ya tan alejada.
(Trad. R.T.)

(23)

巨勢山の
つらつら椿
つらつらに見つつ
思はな
巨勢の春野を

Koseyamano
tsuratsura tsubaki
tsuratsurani mitsutsu
shinohana
koseno harunowo
(Sakato no Hitonari, I 54)

Mientras contemplamos con esmero
las relucientes camelias,
que florecen en el monte Kose.
Imaginémonos,
aquel prado primaveral del monte Kose.
(Trad. R.T.)

(24)

足玉も
手玉もゆらに
織る服を
君が御衣に
縫ひあへむかも

Ashidamamo
Tadamamo yurani
oruhatawo
kimiga mikeshini
nuiacemukamo
(Anónimo, X 2065)

Con esta tela que tejo,

al son del tintineo de las cuentas
de mis muñecas y de mis tobillos,
¿podré coserle un traje
para mi amado señor?
(Trad. R.T.)

La toile qu'ai tissée
au son des perles des chevilles
perles des poignets
pour en vêtir mon seigneur
à temps l'aurai-je cousue.

(25)

愛しと
我が思う妹を
山川を
中にへなりて
安けくもなし

Uruwashito
wagamou imowo
yamakawao
nakani henarite
yasukekumonashi
(Anónimo, XV 3755)

A mi amada
que la recuerdo con todo mi querer
¡qué desasosiego!
Nos separan montes y ríos.
(Trad. A.C.)

De ma douce amie
qui pour moi est la plus belle
monts et rivières
interposés me séparent
et mon cœur n'est en repos.

(26)

天の海に
雲の波立ち

月の船
星の林に
漕ぎ隠る見ゆ

Amenoumini
kumono namitachi
tsukinofune
hoshino hayashini
kogikakurumiyu
(Kakimoto Hitomaro, VII 1068)

Sobre el océano del cielo
las olas de nubes se levantan.
Y la barca lunar,
por los bosques estelares
surca, a veces, ocultándose.
(Trad. R.T.)

Sur la mer du ciel
des nues les vagues se dressent
La barque lunaire
Par la forêt des étoiles
Vougant se cache paraît.

(27)

ひさかたの
天つしるしと
水無し川
隔てて置きし
神代し恨めし

Hisakatano
amatsushirushito
minashigawa
hedateteokishi
kamiyoshi urameshi
(Anónimo, X 2007)

Maldigo a todos los dioses,
que trazaron una frontera
sobre el río sin agua.
Una señal infranqueable
en el cielo perenne.
(Trad. R.T.)

Du ciel pérenne
frontière infranchissable
un fleuve sans eau

entre nous est disposé
du temps des dieux implacables.

(28)

山彦の
相とよむまで
妻恋に
鹿鳴く山辺に
ひとりのみして

Yamabikono
ahito yomumade
tumagoini
shikanaku yamabeni
hitorinomishite
(Ōtomo no Yakamochi, VII 1602)

Bramaba a su hembra el ciervo amoroso;
y montaraz retumbaba el eco.
Y yo caminando solo...
(Trad. A.C.)

À l'orée des monts
où le daim qui se languit
de sa compagne
brame à tous les échos
je suis tout seul demeuré.

(29)

明日の夕
逢はざらめやも
あしひきの
山彦とよめ
呼び立て鳴くも

Asuno Yoi
awarazame yamo
ashihikino
yamahiko to yome
Yobitate nakumo
(Kakinomoto no Hitomaro, IX 1762, hanka,)

Bramando a su hembra, la llamaba el ciervo
a reunirse la noche siguiente,
y sonaba el eco.
(Trad. A.C.)

¿Será que esta noche,
tampoco encontrará
a su hembra?
Bramando la llamaba,
y resonaba su eco.
(trad. R. T.)

(30)

夜昼と
いふわき知らず
わが恋ふる
心はけだし
夢に見えきや

Yoruhiruto
ifuwakishirazu
waga koifuru
kokorowa kedashi
imeni³⁵² miekiya
(Ōtomo no yakamochi, IV 716)

Ya no distingo la noche del día.
Cuando tú sueñas, ¿no se te aparecen
las entrañas mías?
(Trad. A.C)

D'amour égaré
mon cœur qui plus ne distingue
le jour de la nuit
peut-être vous sera-t-il
en vos songes apparu.

(31)

我が背子に
見せむと思ひし
梅の花
それとも見えず
雪ふれば

Wagasekoni
misemuto omoishi
umenohana
soretomomiezu
yukifurereba

(Yamabeno Akihito, VIII 1426)

La flor de ciruelo les iba a enseñar
a mis amigos, ya no sé cuál es:
se ha puesto a nevar.
(Trad. A.C.)

La flor del ciruelo,
quería enseñarle
a mi querido amigo.
Ya no sé cuál es:
ha estado nevando.
(Trad. R.T.)

À mon doux ami
je voulais les faire voir
les fleurs de prunier
mais de la neige qui tombe
je ne puis les distinguer.

(32)

隠りのみ
居ればいぶせみ
慰むと
出で立ち聞けば
来鳴くひぐらし

komorinomi
orebaibusemi
nagusamuto
idetachikikeba
kinaku higurashi
(Ōtomo no Yakamochi, VIII 1479)

Encerrado siempre, se me hundía el alma;
por consolarme salí y escuché;
cantaban las chicharras.
(Trad. A.C.)

Lorsque je demeure
Confiné toujours morose
Est mon humeur
pour m'en distraire je sors
Et j'entends chanter la cigale.

(33)

あしひきの
山に白きは
我がやどに
昨日の夕
降りし雪かも

Ashihikino
yamani shirokiwa
wagayadoni
kinouno yuube
furishiyukikamo
(Anónimo, X 2324)

Lo blanco que veo en el monte abrupto,
¿será la nieve que anoche cayó
sobre mi refugio?
(Trad. R. T.)

(34)

手に取るが
からに忘ると
海女の言いし
恋忘れ貝
言にしありける

teni toruga
karani wasuruto
amano iishi
koiwasuregai
kotoni shiarikeri
(Anónimo, VII 1197)

Cuentan las *ama*
que la caracola del olvido,
si la coges con las manos
olvidas las penas del amor.
Solo son palabras vanas.
(Trad. R.T.)

(35)

ひさかたの
雨も降らぬか
蓮葉に
溜まれる水の
玉に似たる見む

Hisakatano
amemofuranuka
hachisubani
tamarerumizuno
tamani nitarumimu
(XVI 3837)

Del cielo perenne
¡que caiga la lluvia!
Gotas sobre las hojas del loto,
cual perlas brillantes;
las quiero contemplar.
(Trad. R. T.)

Du ciel pérenne
pluie va-t-elle point tomber
que gouttes restées
sur les feuilles de lotus
aux perles pareilles je voie.

(36)

雪の色を
奪いて咲ける
梅の花
今盛りなり
見む人もがも

Yukinoirowo
Ubahite sakeru
umeno hana
imasakarinari
mimuhitomogamo
(Anónimo, V 850)

Floreces habiendo robado
el color de la nieve.
¡Oh, flores del ciruelo!
(Trad. A.C)

Flores del ciruelo

floreceís habiendo robado
el color de la nieve.
Ahora, en pleno esplendor,
¡ay si alguien os pudiera contemplar!
(Trad. R.T.)

Fleurs de prunier
qui pour fleurir ont ravi
l'éclat de la neige
sont à l'heure de splendeur
ah si quelqu'un les voyait.

(37)

かくしつ
遊び飲みこそ
草木すら
春は生ひつ
秋は散り行く

kakush itsutsu
asobinomikoso
kusakisura
haruwa ohitsutsu
akiwa chiriiku

(Ōtomono sakano iratusme, en el banquete para agasajar a su clan, VI 995)

Bebed sin perder oportunidades,
que hasta la flor nace en primavera
y en otoño cae.
(Trad. A. C.)

Gocemos y bebamos
aquí todos juntos.
Hasta las mismas hierbas y árboles
en primavera florecen
y en otoño se marchitan.
(Trad. R.T.)

Divertissons-nous
et buvons encore ainsi
herbes même et arbres
Au printemps s'épanouissent
Pour se flétrir à l'automne.

(38)

玉の緒を
沫緒によりて
結べらば
ありて後にも
逢はざらめやも

Tamanowo
awawoni orite
muesuberaba
aritenochinimo
ahazarameyamo
(Kīno Iratsume, IV 763)

Si nos ensartamos los dos
como las perlas en los collares
¿será posible que luego
de mí te separes?
(Trad. A.C.)

Les fils de perles
si nous laissions noués
d'un fil à deux brins
plus tard ne pourrions-nous
après tout nous retrouver.

(39)

来むといふも
来ぬ時あるを
来じといふを
来むとは待たじ
来じといふものを

Komutoiumo
konutoki aruo
kojito iuwo
komutowa mataji
kojito iumonowo
(Ōtomono sakano ueno iratsume, IV 527)

Cuando dices: vengo, no viene a veces
y no prevengo, si dices: no vengo
que vengas a verme.
(Trad. A.C.)

Je viens ditest-vous
et parfois vous ne venez
Si disiez je ne viens

votre venue n'attendrais
mieux vaut dire je ne viens.

(40)

相見ては
幾日も経ぬを
ここだくも
狂ひに狂ひ
思ほゆるかも

Aimiteha
ikukamo henuwo
kokodakumo
kuruhinikuruhi
omohoyurukamo
(Ōtomo no Yakamochi, IV 751)

No van muchos días desde que te vi,
y me estoy volviendo loco, más que loco
por quererte a ti.
(Trad. A.C.)

Depuis que vous vis
peu de jours se sont passés
comment à ce point
puis-je à en perdre la tête
délirer d'amour pour vous.

(41)

青山を
横切る雲の
いちしろく
我と笑まして
人に知らゆな

Aoyama o
Yokogiru kumono
Ichishiroku
Wareto emashite
Hitoni shirayuna
(Ōtomono Sakano Iratsume, IV 688)

Cuando me sonrías luminosamente
como la nube sobre el monte azul
tápalo a la gente.
(Trad. A.C)

Do not let men find out
By smiling at me so apparently
Like the clouds that clearly cross
Over the verdant mountains.

(42)

夢のみに
見てすらここだ
恋する我は
現に見てば
ましていかにあらむ

Imenomini
mitesura kokoda
koisuru awa
utsutsuni miteba
mashite ikani aramu
(Anónimo, XI 2553)

Si de verte en sueños ya no cabe más
lo que te quiero,
¿qué será si logro verte de verdad?
(Trad. A.C.)

En songe seulement
je la vois et déjà tant
d'amour me languis
or si de fait la voyais
à plus forte raison qu'advierait

(43)

恋するに
死するものに
あらませば
我が身は千度
死に反らまし

Koisuruni
shinisurumononi
aramaseba
wagamiwa chitabi
shini kaeramashi
(Anónimo, XI 2390)

Si fuera verdad que el querer es siempre
como el morir, yo me hubiera muerto
un millar de veces.
(Trad. A.C.)

S'il était vrai
que l'on puisse mourir
par désir d'amour
pour ma part je serais bien
mille fois mort déjà.

(44)

まそ鏡
手を取り持ちて
朝な朝な
見れども君は
飽くこともなし

Masokagami
tewo torimochite
asana asana
miredomo kimiwa
akukotomo nashi
(anónimo, XI 2502)

Te tengo en mis manos como espejo mío
cada mañana; y jamás me canso
por más que te miro.
(Trad. A.C.)

Miroir limpide
l'on prend en main et regarde
matin après matin
ainsi vous regardé-je
sans jamais m'en lasser.

(45)

人の見る
上は結びて
人の見ぬ
下紐あけて
恋ふる日そ多き

Hitono miru
uewa musubite
hitono minu
shitabimoakete
koifuruso ooki
(Kakinomoto no Hitomaro, XII 2851)

Te estoy yo queriendo con mi faja atada,
la que se ve. ¡Y suelta la otra
la de mis enaguas!
(Trad. A.C.)

Anudo el lazo fuera de mi atuendo,
el que la gente puede ver.
Desanudo el lazo debajo de mi atuendo
el que la gente no puede ver.
¡Cuántos son los días afligidos por amor!
(Trad. R.T.)

Moi qui me vois
cordon de dessus noué
et ceux qu'on ne voit
cordons de dessous déliés
combien de jours ai-je langui.

(46)

息の緒に
我は思へど
人見多みこそ
ふく風に
あらばしばしば
逢うべきものを

Ikinowoni
wareha omoedo
hitomi oomikoso
fukukazeni
arabashibashiba
aubekimonowo
(kakinomoto no Hitomaro, XI 2359)

Yo a ti te quiero hasta el último aliento,
pero hay tantas miradas.
¡Ay, si yo fuera viento que vaya y venga

cuántas veces te viera!
(Trad. A.C.)

(47)

冬ごもり
春咲く花を
手折りもち
千度の限り
恋ひ渡るかも

fuyugomori
harusaku hanawo
teori mochi
chitabino kagiri
koiwatarukamo
(Kakinomoto no Hitomaro, X 1891)

En la primavera, yerto ya el invierno,
cogí una flor, la miré mil veces,
y dije “La quiero”.
(Trad. A.C.)

(Par hiver reclus)
rameau fleuri du printemps
brisé à la main
mille fois autant s’il se peut
d’amour je suis à languir.

(48)

春山の
霧に迷へる
うぐいすも
我にまさりて
物思ふらめや

Haruyamano
kirini madoeru
uguisumo
wareni masarite
monoomohurameya
(Anónimo, X 1892)

Ni el ruiseñor perdido solo en la niebla
de primavera llora por su hembra
como yo por ella.
(Trad. A.C.)

Le rossignol qui
dans le brouillard des montagnes
au printemps erre
plus encore que moi-même
se peut-il qu'il ait souci.

(49)

春雨に
衣はいたく
通らめや
七日し降らば
七日来じとや

*Harusameni
koromowaitaku
toorameya
nanukashi furaba
nanukakojiyato
(Anónimo, X 1917)*

Por la lluvia de primavera
tu ropa se mojará
sobremanera.
Si siete días llueve
siete días que no vendrás.
(Trad. R.T)

Pluie de printemps
aurait-elle votre robe
à ce point traversée
si sept jours Durant tombait
sept jours donc ne viendriez.

(50)

夏の野の
茂みに咲ける
白百合の
知られぬ恋は
苦しきものそ

*Natsunonono
shigemini sakeru
shirayurino
shirarenuкоиwa
kurushikimonoso*

(Sakanoue no Iratsume, VIII 1500)

Como un lirio del monte,
que florece entre la maleza,
en el prado del verano.
¡Qué pesar este amor!
Oculto en mi corazón.

(trad. R.T.)

(51)

君待つと
我が恋ひ居れば
我が屋戸の
簾動かし
秋の風吹く

Kimimatsuto
wagakoioireba
wagayadono
sudareugokashi
akinokazefuku
(Nukatano Ōkimi, IV 488)

Cuando te esperaba sufriendo de amor
en mi morada movió las persianas
el viento de otoño.
(Trad. A.C.)

Mientras te espero, mi señor,
sufriendo de amor,
se agitan las persianas
de mi morada.
Sopla el viento de otoño.
(Trad. R.T.)

Tandis qu'attendant
mon seigneur je me languis
de mon logis
agitant les stores
souffle le vent de l'automne.

As I stay here yearning,
while I wait for you, My lord,
the autumn wind blows,
swaying the bamboo blinds
of my lodging.

(52)

秋山の
木の下隠り
行く水の
我こそまさめ
思ほすよりは

Akiyamano
kono shitagakuri
yukumizuno
warekoso masame
omohosuyoriwa
(Kagamino Okimi, II 92)

Como las aguas ocultas,
bajo los árboles
de los montes de otoño.
Así son mis sentimientos
más profundos que los tuyos.
(Trad. R.T.)

(53)

君に恋ひ
しなえうらぶれ
我が居れば
秋風吹きて
月傾きぬ

Kimini koi
shinae urabure
waga ireba
akikaze fukite
tsuki katabukinu
(Anónimo, X 2298)

Cuando de quererte yo languidecía
se levantó el viento de otoño,
la luna había caído.
(Trad. A. C.)

Mientras yo languidecía
por quererte tanto
se levantó el viento de otoño,
La luna ya había caído.
(Trad. R. T)

Tandis que pour vous
je suis là me consumant

de désir d'amour
au souffle du vent d'automne
la lune au ponant décline.

(54)

秋萩の
上に置きたる
白露の
消かもしなまし
恋ひつつあらずは

Akihagino
ueni okitaru
shiratuyuno
kekamoshinamashi
koitsutsu arazuwa
(X 2254)

Me valdría más volatilizarme
como el rocío de lespedezas,
qué penado amarte.
(Trad. A.C.)

Cual rocío trémulo
sobre lespedezas de otoño
¿no es mejor desaparecer
que seguir sufriendo este amor?
(Trad. R.T.)

Comme blanche rosée
qui sur les lespédèzes
à l'automne se dépose
vaudrait-il pas mieux mourir
plutôt que languir ainsi.

(55)

秋萩に
置きたる露の
風吹きて
落つる涙は
留めかねつも

Akiogini
okitaru tsuyuno

kazefukite
ochirunamidaha
todomekanetsumo
(Yamaguchi no Iratsume, VIII 1617)

No puedo contener
mis lágrimas que caen.
Cual rocío trémulas,
sobre las lespedezas de otoño,
al soplar el viento.
(Trad. R.T.)

Rosée déposee
sur les lespédèzes d'automne
au souffle du vent
mes larmes qui tombent
je ne les puis retenir.

(56)

沫雪の
庭に降り敷き
寒き夜を
手枕まかず
ひとりかも寝む

Awayukino
niwanifuishiki
samukiyowo
tamakuramakazu
hitorikamonemu
(Ōtomo no Yakamochi, VIII 1663)

Cantos de amor
¡dormir sin tus brazos de almohada mía,
lleno de jardín de nieve burbuja,
en noche tan fría!
(Trad. A.C.)

(57)

行こ先に
波なとえらひ
後には
子をと妻をと
置きてとも来ぬ

*Yukosakini
namina toorafu
shiruheniwa
kowoto tsumawoto
okite tomokinu*

(*Sakimori* del país de Shimotsufusa, Inukai sukune no kiyohito, XX 4385)

Olas, no encrespase en la travesía,
¡se quedan mis hijos y la esposa mía!
(Trad. A. C.)

Au bout de ma route
vagues tant ne secouez
car derrière moi
mes enfants et mon épouse
J'ai laissés abandonnés.

(58)

筑波嶺の
さ百合の花の
夜床にも
かなしけ妹そ
昼もかなしけ

*Tuskubaneno
sayurino hanano
yutokonimo
kanashike imoso
hirumo kanashike*

(Chifumi funcionario de la corte, XX 4369)

Lirio de Tsukuba florece en las cimas,
ella es hermosa de noche en el lecho,
y hermosa de día.
(Trad. A.C.)

Cual flor de lirio
del monte Tsukuba.
¡Oh mi bella esposa!
Te anhelo en el lecho de la noche,
así también a la luz del día.
(Trad. R.T.)

Ainsi que fleur de lis
de la cime de Tsukuba
sur sa couche

la nuit aimable m'amie
est aimable le jour aussi.

(59)

時々の
花咲けども
何すれそ
母とふ花の
咲き出来ずけむ

Tokidokino
Nanawa sakedomo
nanisureso
hahatou hanano
sakidekozukemu

(Mamaro del clan Hatsusabe, XX 4323)

Si siempre florecen flores a raudales,
¿por qué no habrá
siquiera una flor que se llame madre?
(Trad. A.C.)

Fleurs s'épanouissent
chacune en sa saison
mais ah pourquoi donc
nulle fleur du nom de mère
Jamais ne s'est-elle montrée.

(60)

朝日影
にほへる山に
照る月の
飽かざる君を
山超しに置きて

Asahikage
Nihoeruyamani
terutsukino
akazaru kimiwo
yamagoshini iokite

(Ichihhi del clan Tamabe Imiki enviado a Dazaifu, IV 495)

Luz del amanecer.
Sobre montes que esclarecen,
una luna reluciente.
Quedaste atrás, más allá de los montes,
tú, a quien no dejo de anhelar.

(Trad. R. T.)

Sur les monts où brillent
les rayons du soleil levant
de la lune qui luit
Ne suis-je ni de ma dame
Au-delà des monts laissée.

(61)

水底に
玉さへさやに
見つべくも
照る月夜かも
夜の更け行けば

*Minasokoni
tamahe sayani
mitsubekumo
terutsukiyokamo
yonofukeyukeba
(Anónimo, VII 1082)*

En el fondo del agua,
con claridad se distinguirían
hasta las perlas.
¡Cómo ilumina esta luna!,
mientras la noche avanza.
(Trad. R.T.)

Au fond des eaux
clairement l'on pourrait
distinguer des perles
tant cette nuit brille la lune
nuit bien avancée déjà.

(62)

落ち激ち
流るる水の
岩に触れ
淀める淀に
月の影見ゆ

*Ochitagichi
nagarurumizuno*

iwanifure
yodomeru yodoni
tsukinokagemiyu
(Anónimo, IX 1714)

L'eau qui dévale
le cours rapide du torrent
par les rocs arrêté
s'étale et sur sa face
calme se mire la lune.

(63)

春過ぎて
夏来るらし
白妙の
衣乾したり
天の香具山

Harusugite
Natuskitarurashi
Shirotaeno
Koromohoshitari
Amanokaguyama
(Emperatriz Jitō, I 28)

Spring has passed,
and summer seems to have arrived:
garments of white cloth
hung to dry
on heavenly Kagu hill.

Quedó atrás la primavera:
parece haber llegado el verano.
Los blancos tejidos de sus ropas,
cuelgan tendidos,
sobre el monte Kagu.
(Trad. R.T.)

(64)

あおによし
奈良の都は
咲く花の
薫ふがごとく
今盛りなり

Aoniyoshi
narano miyakowa
sakuhanano
niougakotoku
ima sakarinari

(Onono Oyua son, teniente de Dazai, III 328)

La corte de Nara
tierra verde y resplandeciente.
Como una flor,
en su pleno esplendor,
florecente y perfumada era.
(Trad. A.C.)

La Ville de Nara
à la belle terre bleue
comme une fleur
éclatante et parfumée
est à l'heure de splendeur.

The capital at Nara,
Beautiful in Green earh
Flourish now
Like the luster
Of the flowers in Bloom.

(65)

慰むる
心はなしに
雲隠り
鳴き行く鳥の
音のみし泣かゆ

Nagusamuru
kokokorwa nashini
kumogakuri
nakiyuku Torino
nenomishi nakayu
(Yamanoue no Okura, V 898)

Afligido,
sin tener nunca paz en mi interior.
Como el ave que vuela
oculto tras las nubes,
lloro desconsolado.

(66)

若ければ
道行き知らじ
略は為む
下への使
負ひて通らせ

*Wakakereba
michiyuki shiraji
Maiwa semu
Shitaeno tsukai
oite tōrase*
(Yamano no ueno okura, V 905)

Como es tan chiquito, no sabe el camino.
Toma mi ofrenda, ángel, y lo aúpas
hasta su destino.
(Trad. A.C.)

He is Young,
And does not know the way.
O bearder of Hades,
I shall send you an offering,
Carry him there on your back.

Es tan pequeñito
que no conocerá el camino.
Toma mi ofrenda,
guardián del submundo.
Aúpalo a tu espalda y llévalo hasta su destino.
(Trad. R. M.)

(67)

秋山の
紅葉を茂み
迷ひぬる
妹を求めむ
山道知らずも

*Akiyamano
momijio shigemi
mayoinuru
imowo motomemu
Yamaji shiramuzo*
(elegía de Kakinomoto no Hitomaro para su esposa, II 208)

Era en el monte tan denso los arces
en el otoño, que perdí el camino

buscando a mi amante.
(Trad. A.C.)