

La creatividad poética en Japón: sin límites de edad Algunas dificultades traductológicas

Angustias de Arcos Pastor*
Universidad Sofía (Japón)

M.^a Azucena Penas Ibáñez**
Universidad Autónoma de Madrid

* Angustias de Arcos Pastor es doctora en Filosofía y Letras (Filología) por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora de español en la Universidad Sofía (Tokio, Japón). Sus publicaciones versan sobre diferentes aspectos de la traducción y sobre haiku: Penas Ibáñez, M.^a A. y A. de Arcos Pastor (2019): «Algunas consideraciones acerca de la hiper/hipotraducción. Análisis contrastivo entre traductores profesionales e informantes colaboradores japoneses e hispanoamericanos», en D. Almazán Tomás y E. Barlés Báguena (coords.), *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 367-384. Correo electrónico: adearcosp@sophia.ac.jp

** M.^a Azucena Penas Ibáñez es Profesora Titular de Lengua Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Es Coordinadora del Grupo de Investigación *Semántica y Léxico* de la UAM. Sus principales líneas de investigación son la semántica, el léxico y la lingüística aplicada. Entre sus publicaciones cabe citar *Cambio semántico y competencia gramatical* (2009), *Polisemia funcional de ser y estar en español y en chino* (2012), *El cibertexto y el ciberlenguaje* (2018), *Didáctica de las lenguas* (en prensa), «Denominación de las categorías de color básicas...», *Rilce* (2017), 33/3, 1224-1267 o «Cambio semántico y lexemática verbal...». *Romance Philology* (2018), 72/2, 229-254. Correo electrónico: azucena.penas@uam.es

Resumen: En este trabajo se muestra la vigencia en Japón de la creatividad poética del haiku, ejercida por poetas de todas las condiciones y edades. Asimismo, se abordan algunas de las dificultades que entraña su traducción al español y se constata que la cuestión formal tiene un peso mucho menor del que se podría esperar.

Palabras claves: creatividad, traducción, haiku

Abstract: *This paper shows the validity in Japan of the poetic creativity of haiku, cultivated by poets of all conditions and ages. It also addresses some of the difficulties involved in its translation into Spanish and it is found that the formal issue has a much lower weight than might be expected.*

Keywords: *creativity, translation, haiku,*

Entre todas las aportaciones artísticas de Japón a la cultura mundial, el haiku es, sin duda, la manifestación poética más conocida. Pero es que, además, no deja de asombrar su presencia en la vida cotidiana japonesa, en una sociedad tan inmersa en la innovación y la tecnología.

En Japón, acudir a un libro de poesía no es la única manera de encontrarse con un haiku: nos tropezamos con ellos en la vida diaria. Aparecen en la programación de la televisión pública NHK en forma de talleres; en museos de haiku; en periódicos y revistas; en famosísimos dibujos animados, donde el personaje del abuelo compone haikus en situaciones significativas; en concursos para niños; en numerosísimas páginas web dedicadas al tema... Realmente, es una presencia que sorprende.

En este trabajo nos proponemos, en primer lugar, mostrar la vigencia de la creatividad poética del haiku y, en segundo lugar, abordar algunas de las dificultades que entraña su traducción al español.

1. Metodología

El estudio de las dificultades traductológicas respecto a la creatividad poética lo llevaremos a cabo a través del análisis de traducciones elaboradas por informantes, en su mayoría estudiantes de español, cotejadas con las de un traductor profesional.

De estos informantes o colaboradores —trece en total, que consideramos un número suficiente para un primer acercamiento al tema— doce son japoneses, con un nivel de conocimiento del español entre B2 y C2, y una es hispanohablante con un nivel C2 de japonés. Su rango de edad está entre los treinta y los setenta y cinco años; diez son mujeres y tres son hombres. Las dos variables sociológicas mencionadas —sexo y edad— se deben a la composición del grupo al que daba clase Angustias de Arcos en el Instituto Cervantes de Tokio. La colaboradora hispanohablante, profesora de español en un colegio de secundaria de Tokio, se consideró, debido a su alto conocimiento de japonés, como un contrapunto valioso para tener en cuenta por su aportación no japonesa del conocimiento del mundo. Para mantener la privacidad de sus nombres, nos referimos a ellos mediante la letra «C» junto con un número: (C1), (C2), ... (C13).

En cuanto a la información técnica de la prueba de traducción: la fecha corresponde al curso 2014-2015 y se realizó en Tokio, fuera del horario de clases en el ámbito privado. La conservación de las traducciones está a cargo de la encuestadora Angustias de Arcos.

Tras explicarles verbalmente en qué iba a consistir su tarea, a estos colaboradores se les entregó lo siguiente:

a) Cuatro haikus en versión original japonesa junto con su traducción al español realizada por profesionales de los que también hemos tomado la definición y caracterización del haiku, así como comentarios ofrecidos por estos. El objetivo de este

material era familiarizarlos con la lectura de haikus en español y clarificar lo que se les solicitaba.

b) La versión original en japonés de los haikus que debían traducir, con su correspondiente transliteración al alfabeto latino. Para tratar de evitar cualquier tipo de condicionamiento o juicio previo, no se les facilitó el nombre de los autores.

c) Dos encuestas: una de respuesta cerrada, con la siguiente pregunta: «¿Has tenido alguna(s) de estas dieciséis dificultades a la hora de traducir cada haiku al español?». A continuación, se proporcionaba un listado de posibles dificultades en la traducción.

Junto a esta, otra encuesta de respuesta abierta: «¿Has tenido otras? (Por favor, trata de explicar con detalle las dificultades —o ausencia de estas— así como de justificar tus decisiones en la traducción)».

2. Aproximación al haiku

Si nos preguntáramos qué es un haiku, posiblemente la primera respuesta haría referencia a su estructura formal. Pero el haiku es más que una composición poética de tres versos cuya distribución silábica es 5-7-5; es más que la aparición —o no— del *keigo* —palabra que indica la estación del año—. Si bien es verdad que muchos haikus contienen estos elementos, su esencia no depende de ellos, puesto que una creación poética puede poseer estas características y no ser un haiku, o carecer de ellas y serlo. Lo que le da su esencia es el sabor a haiku del que habla V. Haya (2013: 11):

¿Por qué son haiku si no tienen *keigo* y puede ser que ni siquiera tengan 17 sílabas? Son haikus porque tienen el *ritmo interior* (*nai-in ritsu*) del haiku y —sobre todo— porque saben a *haiku*, porque tienen *haimi*. El *haimi* es la esencia del haiku.

Para este autor, como queda dicho, lo esencial del haiku no está en la forma. Es más, como veremos a continuación, ni siquiera lo circunscribe al ámbito literario. Insiste en su implicación con la realidad, pues el haiku la muestra tal cual es, para que sea la realidad misma la que nos conmocione (Haya, 2007b: 10):

El haiku es una instantánea de la realidad. El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él. No explica la realidad, ni la embellece; la muestra. [...] Todo objeto es poético, toda realidad merece quedar fijada en la memoria colectiva; todo merece su fotografía...excepto el fotógrafo. Así de estricto. [...] El haiku no es un juego literario; tiene que conmover o cambiar algo de ti.

En la misma línea está F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 29-30), quien también otorga al haiku una categoría distinta a la literaria, ya que hay una implicación de la vida:

El haiku es la sensación desnuda: el resultado del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos. Es, en cierto modo, dejar hablar a las cosas, levemente trascendidas por la humanidad del poeta. [...] El haiku más que literatura es como un espejo limpio, como un camino de vuelta a nuestra propia naturaleza. [...]

Otros autores, por el contrario, hablan del haiku como parte de la literatura. Así, Carlos Rubio (2011: 23), que ofrece dos variantes fonográficas del término, lo define con una metáfora tomada del propio imaginario japonés:

El haiku o jaiku, el bonsái de la literatura con sus diecisiete sílabas, representa la contribución japonesa más destacada a la literatura poética universal, en parte tal vez por el desafío

que supone conseguir el máximo efecto con el mínimo de recursos.

Como hemos mencionado anteriormente, la creatividad japonesa plasmada en la producción de haikus es visible en el día a día; no se reduce a un espacio para expertos. Acertadamente, V. Haya (2007a: 12) hace un paralelismo entre la afición de los japoneses por el haiku —«fiebre japonesa por el haiku», señala él— y su afición por la fotografía. Este paralelismo también nos permite apreciar dónde puede estar el foco del haiku; en palabras de este autor: «[...] lo que merece un haiku, sería todo aquello de lo que puede hacerse una buena fotografía», así como cuál es su finalidad, que no es otra que capturar un instante de la realidad.

3. Análisis

Pasaremos ahora a analizar las versiones de los colaboradores —comparadas con la del traductor profesional V. Haya— así como sus comentarios acerca de su tarea de traductores *ad hoc*. Esto nos permitirá profundizar en las dificultades que entraña esta tarea, así como en los aspectos que indican en un mayor o menor grado de transparencia textual en una traducción. Al haber dentro del grupo de colaboradores seleccionados mayoritariamente japoneses y solo una hispanohablante, consideramos importante tenerla a ella también en cuenta ya que permitía enriquecer el marco general de la traducción interlingüística {japonés → español}, con la aportación tanto de la traducción intralingüística {[japonés (para los colaboradores japoneses) → español]} y {[japonés → (para la colaboradora hispanohablante) español]}, que permite escuchar sus opiniones sobre las dificultades y evaluar lo que han hecho en sus discursos, como de la interlingüística en un marco particular {[japonés (desde los colaboradores japoneses)] → español} y {[japonés

(desde la colaboradora hispanohablante)] ← español]], donde se invierte la dirección de la flecha.

Partimos del siguiente haiku, con su correspondiente traducción al español:

ありたちがくさへのぼってすぐおりる

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

Kataoka Yumiko

*Las hormigas en fila
suben por una hoja de hierba...
y en seguida bajan*

(Traducción de V. Haya, 2004: 23)

3.1. Aspecto formal del haiku

Es evidente que este haiku posee todas las características «esperables» para catalogarlo como tal: en el original japonés sigue la pauta de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5-7-5 sílabas.

Como curiosidad, puede resultarnos sorprendente que este haiku, como explica su traductor, está escrito por una niña de seis años. Téngase en cuenta, no obstante, lo que decíamos al principio sobre la vitalidad de esta forma poética. Personas de todas las edades, profesiones, estratos sociales, etc., escriben haiku por gusto y afición.

En las traducciones realizadas por los colaboradores, se observa que no se considera importante esta cuestión formal de los tres versos, pues solo se ha seguido en el 23% de los casos, como en los siguientes:

*Las hormigas
suben a una hoja
y en seguida bajan (C1)*

*Las hormigas
suben a las hierbas
y bajan enseguida (C4)*

*Caminan las hormigas
Subiendo y bajando
Sobre hierbas (C6)*

En la mayoría de los demás casos se ha escrito en un solo verso, como, por ejemplo, la que sigue:

Las hormigas suben las hierbas y bajan enseguida (C5)

Pero también se da un solo ejemplo de cuatro versos:

*Sin demora
las hormigas
bajan de la hierba
a la que suben (C13)*

3.2. El *kigo* o palabra de estación

En este haiku la presencia del *kigo* es fácilmente identificable, incluso para los no versados: *aritachi* —‘hormigas’—, así como su adscripción al verano.

Dos de los colaboradores hacen constar explícitamente en su comentario¹ la connotación al verano que este término lleva asociado: «Hormiga y su movimiento rápido coincide con verano caluroso» (C9). Una de ellas añade que «no hará falta comentar sobre *kigo* si se entiende la estación, [...], pero si no será mejor notarlo». Y continúa: «En verano, hormigas salen desde sus nidos, y recorren la tierra. Observando ellos, suben a las hierbas, pero vuelven pronto a la tierra» (C11).

¹ Transcribimos literalmente los comentarios expresados por los colaboradores.

Como es sabido, los japoneses sienten un fuerte vínculo con la naturaleza, con las estaciones del año, y hay especialmente ciertas flores o animales que están estrechamente asociados a su correspondiente época, como, por poner algunos ejemplos, las hormigas y las peonías al verano, o las libélulas y los crisantemos al otoño.

3.3. Algunos aspectos gramaticales: el número y el artículo

Otro punto destacable en esta palabra de estación es que morfológicamente posee la marca de plural; así, *-tachi* es el sufijo de plural en el término *aritachi*.

Es necesario aclarar que, en japonés, como expone M. Taniguchi (2009: 395), el plural en los sustantivos solo se especifica si es necesario, mientras que se omite cuando de eso no depende el significado del mensaje.

De acuerdo con lo anterior, el hecho de que en este haiku se haya marcado el plural pone de manifiesto la relevancia de la pluralidad. Si no se hubiera considerado fundamental, se podría haber empleado la palabra *ari* —‘hormiga / hormigas’—, sin el sufijo de plural; y, como es muy habitual en el haiku, hubiese dependido de la decisión del lector/traductor del original interpretar la referencia a una hormiga o a muchas.

En esta línea, queremos mencionar el ejemplo de un famoso haiku de Basho en el que la palabra *karasu* —‘cuervo/cuervos’—, así como también *kareeda* —‘rama/ramas’—, que no poseen marca de plural, se han juzgado como singular o plural en diferentes traducciones —el subrayado es nuestro—:

Kareeda ni karasu no tomaritaru ya aki no kure
Cuervo posado
en la rama
en la tarde de otoño

(Trad.: A. Silva²)

*En las ramas secas
se están posando unos cuervos
Atardecer de otoño*

(Trad.: V. Haya³)

Dos colaboradoras comentan el hecho de que en el haiku objeto de nuestro estudio aparezca explicitado el plural en la palabra de estación. Una de ellas hace referencia, además, a las dificultades que entraña en las traducciones del japonés al español este aspecto morfológico del número.

Veamos el primer comentario:

En cuanto a este ku, se pone *ari tachi* y podemos saber claramente que se puede traducir por hormigaS, en plural. En japonés no se menciona claramente las cosas ni en singular, ni plural, y eso nos da dificultad al traducir al español. (C11)

Nótese la reiteración de la palabra *claramente*, en especial en la primera mención, con la que se hace referencia a la transparencia que ofrece este haiku en un aspecto no siempre fácil de resolver para el traductor. La otra colaboradora acude a una comparación para explicar el sentido de pluralidad —el subrayado es nuestro—:

Creo que lo más curioso de la escena es número de hormigas como si fuera ejército. En japonés, poniendo *tachi* se entiende *mucho*. C10)

²<<http://traducirjapon.blogspot.jp/2009/05/haikus-de-otono.html>>
[Consultado el 10/05/2020]

³<<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2009/07/01/p239090>> [Consultado el 3/12/2013]

Se constata, en definitiva, la unanimidad en todas las versiones a la hora de traducir esta palabra de estación como «hormigas», en plural. Sin embargo, se observa que el otro sustantivo del haiku —*kusa*— se ha traducido tanto en singular —con variaciones léxicas como «hierba», «grama» y «hoja»— como en plural —«hierbas»—.

En cuanto al artículo, hay que tener en cuenta su ausencia en el idioma japonés, lo que deja en manos del traductor la decisión de cómo usarlo o, en su caso, de omitirlo.

En el caso que nos ocupa, cabe decir que la mayoría de nuestros colaboradores —el 69%— ha empleado el artículo determinado, mientras que el resto se divide a partes iguales entre el uso de la forma indeterminada y la omisión del artículo.

3.4. El orden de las palabras

Por otra parte, lo primero que se aprecia al leer la totalidad de las versiones es que existe una gran similitud en todas ellas, lo que nos lleva a pensar que en este caso el original es un texto que no presenta dificultades de interpretación ni se presta a ambigüedades. En otras palabras, que es transparente. Así, la mayoría de los colaboradores —el 77%— ha optado por mantener el orden de palabras del original, aunque modificando, claro está, lo necesario para salvar tanto el distinto orden que en español poseen los sintagmas en la oración, como las palabras dentro de cada sintagma, ya que de lo contrario resultaría no comprensible.

Así, el orden de este haiku en japonés es SCV+V coordinado:

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

S C V adv. V coordinado

que pasa a SVC+V coordinado, en las distintas versiones traductológicas, aunque con distinta interpretación en cuanto a

C, bien como complemento circunstancial, bien como complemento directo:

Las hormigas suben a las hierbas y bajan pronto. (C1)

Las hormigas suben las hierbas y bajan enseguida. (C5)

Las hormigas suben por la grama y bajan en seguida. (C12)

Pero, como era esperable, aunque son muchas las semejanzas, también existe un margen para las diferencias, como ya apuntábamos anteriormente. En cuanto al orden que acabamos de mencionar, el 33% lo ha modificado:

Apenas suben a las hierbas las hormigas, bajan. (C3)

*Sin demora
las hormigas
bajan de la hierba
a la que suben.* (C13)

*Caminan las hormigas
Subiendo y bajando
Sobre hierbas.* (C6)

Se comienza con un adverbio —*apenas, sin demora*— en las traducciones de (C3) y (C13), lo que enfatiza la rápida continuidad con la que se mueven las hormigas. En (C3) se modifica también el orden de los demás elementos: adv. VCS+V. Además, el adverbio, que en el original modifica al segundo verbo —*oriru* ('bajar')—, en esta versión, así como en la de (C13), modifica al primero —*nobotte* ('subir')—. Otra diferencia con respecto a las demás traducciones —no así con el original— es el empleo de una yuxtaposición en lugar de una coordinación copulativa.

En cuanto a la versión de (C13), se ha optado por una oración de relativo para relacionar los dos verbos, mientras que en (C6)

se ha añadido un verbo en forma personal que no aparece en el original —*caminan*— y se han traducido los otros verbos como formas no personales en gerundio, unidos por una conjunción copulativa —*subiendo y bajando*—, que refuerza la rápida continuidad a la que hacíamos alusión anteriormente.

3.5. Fidelidad a las palabras del haiku original

Si en la traducción de cualquier texto es importante mantener una fidelidad a las palabras presentes en el original, en el haiku, debido a su brevedad, esta fidelidad es especialmente significativa. Es necesario, por tanto, traducir *todo* lo que está en el texto fuente, pero *solo* lo que está, sin omitir —por hipotraducción— ni añadir —por hipertraducción— términos.

Como hemos mencionado más arriba, en la versión de (C6) se ha añadido un verbo en forma personal que no aparece en el original —*caminan*—

En oposición a la inclusión de una palabra, existe otro caso en el que se ha omitido el término *kusa* —‘hierba’—, por lo que esta traducción queda incompleta, ya que se priva al lector de la información relevante del lugar al que suben y del que bajan las hormigas:

Hormigas suben y enseguida descienden. (C9)

Singular es la versión que nos ofrece (C10):

Las hormigas trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar. (C10)

donde la traducción claramente responde a una interpretación del original más que a una traducción de este. Dicho en otras palabras, podríamos decir que se ha producido, siguiendo a M^a

A. Penas Ibáñez (2015), un proceso de traducción intralingüística previo a la traducción interlingüística.

Así, esta colaboradora (C10), a partir de la lectura del original, ha interpretado lo que ha leído, ha realizado una reformulación parafrástica para plasmar el verdadero significado del haiku (traducción intralingüística) y después ha traducido sobre su interpretación del haiku, no sobre las palabras del haiku.

De ahí el empleo de «trabajan» —que no está en el texto fuente— o de «yendo y volviendo» —en lugar de los literales ‘subir’ y ‘bajar’ —, donde se observa, por un lado, una diferencia de la conceptualización acerca de la realidad desde el eje de la horizontalidad y no de la verticalidad: «*trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar*» y, por otro lado, una semejanza en cuanto a mantener la focalización en la rápida continuidad de las acciones, aunque con la matización de laboriosidad de las hormigas: «*trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar*».

En la línea de la traducción intralingüística cabe mencionar que en la versión de V. Haya también podría hablarse de idéntico proceso, pues en los dos primeros versos de la traducción —*Las hormigas en fila / suben por una hoja de hierba*— los elementos subrayados —el subrayado es nuestro— no aparecen de forma explícita en el original, sino que son fruto de su interpretación implementadora, muy coherente, por otro lado.

3.6. Narración frente a descripción

Desde el punto de vista del contenido, puede decirse que el haiku es una forma poética básicamente descriptiva. Por tanto, es normal que abunden los sustantivos y escaseen los verbos. El haiku que nos ocupa, sin embargo, en el que aparecen dos verbos de acción —*nobotte* (‘subir’), *oriru* (‘bajar’)— y un adverbio de tiempo —*sugu* (‘enseguida’)— es un haiku narrativo, pura dinamicidad. En este haiku el movimiento se «ve».

En los comentarios de algunos colaboradores queda recogido cómo perciben el movimiento:

Me puedo imaginar que las hormigas están marchando sin pausa, diligentemente. (C8)

Hormiga y su movimiento rápido. (C9)

[...] pero hormigas que aparecen aquí se mueven mucho. (C11)

Me parece que este haiku expresa bien con pocas palabras como las hormigas se mueven de manera inquieta. (C12)

3.7 Legibilidad

Siguiendo a J. Martínez de Sousa (2005: 42), se entiende por *legibilidad* «la cualidad de un texto de ser fácilmente leído desde un punto de vista mecánico o tipográfico», lo que quiere decir que tiene que ver con aspectos formales, no de contenido. Dadas las características de la escritura japonesa —dos silabarios diferentes, además de miles de ideogramas—, este aspecto de la legibilidad adquiere particularidades que permanecen ocultas para los lectores no japoneses.

En efecto, para los japoneses es muy relevante cómo aparecen escritas las palabras, es decir, si se han escrito con ideogramas o con *hiragana* —uno de los dos silabarios—. Por ejemplo, una ambigüedad debida a una homofonía puede anularse al ver a qué *kanji* o ideograma corresponde el término en cuestión.

En el haiku que estamos analizando no hay ningún *kanji*, está escrito solo con *hiragana*. Y esto —junto con las connotaciones asociadas— no pasa desapercibido para los japoneses que leen el original, mientras que es un aspecto totalmente opaco para los no japoneses. En alusión a la forma de la escritura, la colaboradora (C11) comenta: «Está escrito este ku solo en hiragana. Nos transmite un ambiente suave o un ritmo despacio». Y, además, añade un interesante matiz donde se contrasta el ritmo lento aportado por la escritura que acabamos de mencionar

con el movimiento de las hormigas: «[...] nos da un ritmo despacio, pero hormigas que aparecen aquí se mueven mucho».

Apunta de forma intuitiva la misma colaboradora —recordemos que a los colaboradores no se les ha proporcionado ninguna información previa sobre el autor— a que «Puede ser también que está escrito por un/una niño/niña que aún no ha aprendido letras chinas», intuición que, como sabemos, es cierta, ya que este haiku, según dijimos al principio, ha sido escrito por una niña de seis años. Lo curioso es que formula esta hipótesis solo basándose procedimentalmente en el aspecto formal de la escritura y no en otras características.

3.8. La creatividad no tiene edad

Se podría pensar que una poesía escrita por un niño es necesariamente diferente a la escrita por un adulto, pero no parece ser esa la clave. Así, V. Haya (2013) presenta las condiciones elementales que debe poseer un haiku, entre las que destacamos las que siguen —en cursiva, la formulación literal—:

a) *El primer requisito de un haiku es la inocencia.* Incide este autor en que al haiku la sencillez le es tan fundamental como la brevedad: «El haiku es una impresión fácil de comunicar por medio de unas palabras fáciles de comprender» (*ibid.*, 14). Y añade que «Un haiku que no sea sencillo es una pura exhibición, un alarde del «yo» del poeta que opaca la realidad que tiene la obligación de transparentar» (*ibid.*). Consideramos, en efecto, que en las traducciones de este haiku la sencillez del lenguaje se ve reflejada en la casi ausencia de errores por parte de los colaboradores.

b) *Si no hay suceso no hay haiku.* Por ello, el *haijin* —esta niña de 6 años— tiene que haber sido testigo de lo que está contando.

c) *Sentir la perfección del instante presente.* Esto se relaciona estrechamente con las famosísimas palabras de Basho en las que afirmaba que haiku es lo que está sucediendo aquí y ahora.

d) *El suceso que origina el haiku debe ser significativo.* En otras palabras, debe haber producido asombro en el poeta. Este autor utiliza el concepto japonés *aware* para referirse a este asombro íntimo del poeta; en palabras suyas, sería «una conmoción profunda por algo que sucedió ante nosotros» (*ibid.*, 20).

e) *Lo mínimo que sucede tiene una importancia capital.* Desde luego, esta multitud de hormigas es un suceso mínimo, pero a los ojos de la pequeña poeta es algo importante que merece ser plasmado en un haiku.

f) *Cuanto más tópico sea el aware, menos emocionará al lector.* Respecto a este haiku que analizamos, V. Haya manifiesta refiriéndose a la autora: «Es posible que nadie antes que ella hubiera dejado por escrito el hecho milagroso de que unas hormigas suban en fila por una hierba y que, cuando llegan a la punta, desciendan enseguida por el otro lado» (*ibid.*, 14).

g) *Si no se puede imaginar la escena, no estamos ante un buen haiku.* El que nos ocupa se puede visualizar sin dificultad alguna, pues posee todos los elementos necesarios; en pocas palabras, es completamente transparente.

h) *Se comunica con exactitud lo que se ha presenciado.* El *haijin* es fiel a la realidad. Hasta tal punto tiene que reflejar la realidad, que el autor se refiere al poeta de haiku como «notario mal pagado de la existencia» (*ibid.*, 95).

i) *El haijin debe decirnos cuándo sucede su asombro.* «Sin precisión temporal los eventos estarían perdidos en nuestro haiku como un niño en un bosque» (*ibid.*, 93). Mucho tiene que ver en esto la palabra de estación. Así, F. Rodríguez-Izquierdo —en Ota y Gallego (2013: 17)— compara la función del *keigo* con nuestra costumbre de escribir la fecha en las cartas, como una manera de dar fe del presente.

Puede afirmarse, por tanto, que este haiku cumple todas estas condiciones. Quizás aquí esté la clave: no es un haiku «infantil», es un *buen* haiku escrito por una niña de seis años.

Cerramos este análisis con las siguientes palabras de V. Haya (*ibid.*, 14):

El haiku es patrimonio de los corazones descomplicados.
Solo los verdaderos poetas y los niños —únicamente los que sienten en carne viva— son capaces de ver el mundo.

4. Conclusiones

En el presente trabajo ha quedado constancia de la presencia del haiku en la vida japonesa y cómo esta creatividad poética no se circunscribe a círculos literarios, sino que hay poetas de haiku de todas las condiciones y edades, como muestra nuestra *haijin* de seis años.

En cuanto al análisis de las traducciones de los colaboradores, es curioso verificar que a la hora de afrontar la traducción de un haiku del japonés al español la cuestión formal tiene un peso mucho menor del que cabría esperar.

Así, la estructura de los tres versos que podría considerarse un elemento esencial, solo se ha mantenido en el 23% de las traducciones.

Respecto a la palabra de estación, en este caso ha sido perfectamente reconocible, así como su relación con el verano. Y decimos *en este caso* porque, lejos de lo que se pudiera pensar, no siempre la identificación del *kiyo* está al alcance de cualquier lector.

Además, resulta interesante la explicitación del plural en la misma palabra de estación, pues ha hecho que este aspecto del número, cuya interpretación normalmente queda a merced del traductor, no haya supuesto ninguna dificultad y todas las versiones han coincidido. No ha sucedido lo mismo con el otro

sustantivo, que ha merecido traducciones tanto en singular como en plural.

Para algunos traductores de haikus profesionales el orden de palabras del original resulta relevante e intentan mantenerlo. Lo mismo han hecho los colaboradores, pues la mayoría —el 77%— ha seguido también este criterio.

Primordial es también la fidelidad de la traducción a las palabras que aparecen en el haiku original, lo que igualmente se ha seguido en la mayoría de las versiones. Destacable ha sido el caso de una de las traducciones donde el resultado ha sido producto de la interpretación personal del haiku, es decir, ha habido un proceso de traducción intralingüística previo a la traducción interlingüística.

También es notable que solo una de las colaboradoras haya aludido a la posibilidad de que el autor de este haiku fuera un niño; y que esta intuición la haya tenido solo apoyándose procedimentalmente en el aspecto formal de la escritura y no en otros aspectos del haiku. Por tanto, podemos afirmar que no es un haiku «infantil» sino un buen haiku escrito por una niña de seis años.

5. Referencias bibliográficas

- Haya, Vicente (2004): *El espacio interior del haiku*, Barcelona, Shinden Ediciones.
- (2007a): *Taneda Santoka. Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen*, Madrid, Hiperión.
- (2007b): *Haiku-dó, El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Kairós.
- (2013): *Aware. Iniciación al haiku japonés*, Barcelona, Kairós.
- Martínez de Sousa, José (2005): *Manual de edición y autoedición*, Madrid, Pirámide.

- Ota, Seiko y Elena Gallego (2013): *Kigo. La palabra de estación en el haiku japonés*, Madrid, Hiperión.
- Penas, M.^a Azucena (2015): «La traducción intralingüística», en M.^a A. Penas, ed., *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*, Madrid, Síntesis, pp. 73-101.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando (2009): *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, Hiperión.
- Rubio, Carlos (2011): *El pájaro y la flor*, Madrid, Alianza Editorial.
- Taniguchi, Megumi (2009): «Algunas consideraciones prácticas sobre las traducciones hispano-japonesas», en M.^a A. Penas y R. Martín, eds. y coords., *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*, Rabat, Universidad Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen y Ed. CantArabia, pp. 383-405.