

Dazai Osamu y el franquismo: comparación de las dos traducciones al español de la obra *Ningen Shikkaku*

Adaptación de Trabajo Final de Máster (Universitat Autònoma de Barcelona), tutorizado por la profesora Makiko Fukuda

«Gran parte del mérito [en la obtención del Premio Nobel de Literatura] fue de mis traductores»
Kawabata Yasunari (1899-1972)

1. Introducción y objetivos

Se ha considerado que no había mejor forma de empezar este artículo sobre traducción literaria japonesa que con unas palabras que el primer Premio Nobel de Literatura japonés pronunció ante la televisión pública nipona¹, insinuando la potencialidad de la traducción que otro laureado con el prestigioso galardón veintidós años más tarde, Octavio Paz (1971: 158), caracterizaba como paradójica: la traducción suprime las diferencias entre lenguas y, a su vez, las revela más plenamente, pues gracias a la traducción sabemos que nuestro vecino habla y piensa de un modo distinto al nuestro.

Si hablamos de traducción japonesa, el momento histórico con el que se ha dado inicio al presente artículo, hacia el final de la década de los 60, fue también relevante para un cambio de tendencia en cuanto al interés de editoriales extranjeras por la literatura japonesa, fenómeno que también ocurrió en España. Gracias al trabajo de Serra-Vilella (2016) se puede contemplar dicha tendencia², y uno pudo también sorprenderse al ver que, en pleno franquismo, se hubiera publicado una traducción indirecta desde el inglés de la novela de Dazai Osamu *Ningen Shikkaku*³ de 1962, de la

Francesc Andreu Vaquer

Graduado en Derecho, Universitat Oberta de Catalunya; Posgrado en Cultura y Negocios en Asia Oriental, Universitat de Barcelona; Máster en Traducción y Estudios Interculturales, Universitat Autònoma de Barcelona, con estancia en la Universidad de Kobe.

Interesado en la literatura japonesa y la traducción literaria en la combinación lingüística japonés > español / catalán

1 https://www.youtube.com/watch?v=N7-vRzIX14c&list=RDN7-vRzIX14c&start_radio=1&t=126 Traducción propia de las palabras de Kawabata en el minuto 00:21: “翻訳者のおかげが非常に多いわけで”

2 Partiendo de una situación previa en la que únicamente se publicaron 7 obras japonesas en las primeras tres décadas del siglo XX en España, durante la guerra civil no se publicó ninguna y no fue hasta 1941 que vuelven a aparecer en el mercado español, habiendo 5 publicadas en la década de los 40, y tan solo 2 en la década de los 50. Posteriormente, se puede observar un incremento en el período 1960-1969, llegando a las 14 obras japonesas, y a las 32 obras en la década de los 70. El crecimiento descrito continua en la década de los 80, con 93 obras publicadas (Serra-Vilella, 2016: 110).

3 En japonés, 人間失格.

que había sido publicada una re-traducción (esta vez, directa) en 2010, y que destaca por ser un texto con una notable presencia de elementos tabú como el consumo de drogas, el suicidio, el nihilismo, la prostitución o el abuso sexual infantil. El trabajo de investigación que este artículo adapta, pues, y motivado por esa sorpresa inicial, se planteó investigar acerca de dicha obra, a pesar de no ser la única que presenta las características mencionadas. Por ejemplo, también aparece el caso de la obra central de la literatura japonesa *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu, traducida en España en 1941 en traducción indirecta y mucho tiempo después, en 2014, de nuevo directamente del japonés.

¿Qué diferencias relevantes pueden hallarse entre las dos traducciones al español de la obra de Dazai? Y, en caso de encontrarlas, ¿a qué se pueden deber dichas diferencias? ¿Cómo afectó la censura franquista al texto meta de los años 60? Estas fueron algunas de las preguntas de investigación que guiaron el trabajo cuyos resultados ahora se presentan. En el presente texto se prestará especial atención al expediente de censura de la traducción de Aroca con número 6278-60 encontrado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, pues si bien son numerosos los estudios de investigación sobre censura franquista y traducción, parece ser que la censura del régimen en obras de Asia Oriental y en literatura japonesa en particular aún es un campo con mucho por explorar. Todo ello con la finalidad de realizar una modesta contribución modesta al desarrollo de los estudios relacionados con la traducción japonesa en español, y de los estudios japoneses en general.

1.2. Metodología

Para el marco metodológico general de este artículo, que se basa en los resultados de un trabajo de investigación orientado al producto (el producto final de la traducción, esto es, la obra traducida) y de análisis textual, se decidió llevar a cabo un análisis comparativo de las dos traducciones mediante la alineación de los textos tomando como base general, la frase. En algunos casos no fue posible alinear frase por frase, debido a que uno de los traductores o ambos habían decidido separar el segmento en dos oraciones, o incluso a veces reorganizar todo el párrafo, y en estos casos se decidió abarcar más contenido y analizar todo el párrafo en una sola unidad de análisis. No obstante, previamente a la alineación de los textos surgió un problema técnico debido al hecho que las obras traducidas únicamente se disponían en formato papel, por lo que en primer lugar hubo que buscar una forma de digitalizar los textos a analizar. Esta tarea se llevó a cabo utilizando la herramienta Lens de Google, realizando capturas de las páginas necesarias de ambas obras y realizando las correcciones pertinentes, especialmente en lo que refiere a la obra de los años 60, pues el estado del papel no era el óptimo.

Con ambos textos digitalizados, se procedió a alinearlos utilizando una herramienta genérica on-line para ello, obteniendo como resultado una tabla con los fragmentos alineados en dos columnas. También en este punto se hizo necesario llevar a cabo correcciones, si bien el resultado fue más que aceptable teniendo en cuenta que ambos textos están escritos en la misma lengua y en un formato similar, lo que facilitó al programa informático la alineación de las frases o secuencia de frases. Una vez obtenidos los textos en formato digital y su alineación, la tarea de localizar las diferencias relevantes entre ambos textos se facilitó enormemente, pudiendo llevarla a cabo de forma ágil.

Siendo consciente de que en el ámbito de estudio de la traductología hay dos grandes críticas o puntos débiles en cuanto a la metodología, que hace patente de forma magistral la profesora Orozco en su ponencia de 2020 *Mitos y complejos en la investigación empírica en traducción e*

interpretación, siendo estos la falta de replicabilidad de los estudios en traductología en busca de una supuesta «originalidad» así como el desprestigio de los métodos de investigación cualitativos y la inclusión innecesaria de elementos cuantitativos, se decidió no contribuir a la perpetuación de estos mitos y complejos metodológicos en el trabajo de investigación. Así, únicamente se requirieron métodos cualitativos de investigación, y usando categorías presentes en trabajos previos, no solo en un intento de evitar un trabajo tedioso de diseño de categorías específicas para la nueva investigación concreta, sino también para contribuir en la replicabilidad de estudios previos y la consolidación del conocimiento traductológico.

Como observación final acerca de la metodología utilizada, apuntar que se ha decidido romanizar la gran mayoría de palabras japonesas (incluido el nombre de la obra en japonés presente en el título) para facilitar la lectura a personas sin conocimiento de lengua japonesa. Para ello, se ha decantado por el uso del método de transcripción Hepburn, ya que dicho estilo se aproxima mucho más a la pronunciación original japonesa y es el más utilizado como alfabeto fonético en diccionarios y textos romanizados dirigidos a estudiantes de japonés como lengua extranjera (Matsuura y Porta 2000: 31).

2. Marco teórico

Al hablar de traducción de novelas o de traducción literaria, se debe considerar en primer lugar qué se entiende por traducción literaria. Una consulta en cualquier diccionario revela que la palabra traducir proviene del verbo latín *traducĕre*, que significa «hacer pasar de un lugar a otro». Muchos traductólogos han intentado dar una definición definitiva y cerrada del fenómeno de la traducción, existiendo hoy en día multitud de enfoques (lingüísticos, comunicativos, cognitivos...), unos más actuales y otros que se han probado ya superados. Entre estos últimos se encontrarían las posturas puramente lingüísticas, que conciben la traducción como un acto de lengua y no como un acto de habla, cuyos representantes principales son Vinay y Darbelnet (1977: 20) al definirla como «el paso de una lengua A a una lengua B para expresar una misma realidad». Para el trabajo de investigación se adoptó la definición de traducción de Hurtado (2001: 41), pues se consideró que logra conciliar los puntos más importantes que aportan los diferentes enfoques, y que se resumen en la frase siguiente: «un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada».

Entre los enfoques antes mencionados encontramos los teóricos de la Escuela de la Manipulación. Dicho grupo toma su nombre de la obra editada por Theo Hermans *Manipulation of Literature*, y a su vez el título lo toma de la afirmación que hace el editor en la introducción de la obra, relativo al hecho de que «desde el punto de vista del sistema literario de llegada, toda traducción implica un cierto grado de manipulación del texto de origen para un fin concreto» (1985: 11). Se trata de un grupo heterogéneo de investigadores que se caracterizan por el estudio de la traducción literaria desde una perspectiva descriptiva, no prescriptiva, aunque no fueron los únicos en adoptar dicha perspectiva, pues, por ejemplo, Seleskovitch y Lederer, pertenecientes a los enfoques cognitivos, también estudiaron la interpretación con un fin descriptivo, pero no centrándose en el producto sino en el proceso de traducción.

Otro aspecto que los agrupa es la crítica a la infravaloración de la traducción comparándola con el texto original, así como al carácter prescriptivo que habían adoptado los estudios sobre traducción

hasta aquel momento. Así, este nuevo enfoque pone en el centro el texto meta y lo analiza en relación a su contexto sociocultural, y como parte de su sistema literario propio. Como se ha mencionado, se trató de un grupo heterogéneo de teóricos, por lo que se puede observar cómo cada autor fija su atención en un aspecto distinto de la traducción. Por ejemplo, Lefevere (1992: 41) señala la potencialidad de la traducción de reescribir, esto es, manipular bajo una pretensión ideológica concreta, un original, creando una imagen nueva de dicho original para el lector meta, que no tiene acceso al verdadero original. Otros como Nord (2009: 218) dan la máxima relevancia a la función del texto meta, que a su vez es la que determina su relación con su original, basándose en la teoría del escopo de Reiss y Vermeer ([1994]1996: 122, como se cita en Nord 2009: 218) según la cual exige que el texto meta cumpla las mismas funciones comunicativas que el texto base, es decir que «la función entre el texto de partida y el final se mantiene constante». Todos ellos comparten una concepción previa que proviene de la teoría del polisistema, que se presenta a continuación, y que refiere al estudio de la literatura y la lengua en su contexto cultural.

Se considera pertinente hacer mención también a la teoría del polisistema por una verdad incontestable que se desarrollará en el apartado de contextualización de las obras, y es que ambas traducciones no surgen de forma arbitraria ni espontánea. Existen motivaciones del traductor, de las editoriales y de otros agentes que participan en el proceso traductor, detrás de la publicación de las traducciones y que refieren, en parte, al estado de los sistemas literarios de partida y llegada (en este caso, el japonés y el español) y a la relación entre ambos. La teoría del polisistema concibe la literatura como un sistema complejo constituido de subsistemas, dinámico y heterogéneo (Even-Zohar, 1990: 12). Este polisistema literario no está aislado, sino que está relacionado con las estructuras sociales, económicas e ideológicas de su propia sociedad (ibid: 23), y a su vez, en su interior también ocurren una serie de oposiciones binarias tales como lo canónico contra lo no canónico (ibid: 15), lo primario y lo secundario (ibid: 20), o lo central contra lo periférico (ibid: 17), relaciones que se pueden manifestar, por ejemplo, en el repertorio de un polisistema. Even-Zohar también habla sobre la relación de la traducción con un polisistema literario concreto, sobre la que dice que:

My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies--in short, in their use of the literary repertoire--which results from their relations with the other home co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well. Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive to it (ibid: 46)

Por lo que concibe un cuerpo tal como «literatura traducida» como el sistema más activo integrado en un polisistema literario, manteniendo una posición central dentro del mismo. Además, éste ejerce un rol principal de creación de nuevos géneros y estilos (ibid: 47) además de reafirmar géneros y estilos preexistentes.

Finalmente, en cuanto a las técnicas de traducción aplicadas por ambos traductores, que también se reflejan en el análisis de las diferencias obtenidas tras la comparación de las obras, se ha utilizado la propuesta de Molina y Hurtado (2001), tanto por lo que respecta a la misma definición del concepto como la categorización de las mismas. Para estas traductólogas, las técnicas de traducción son procedimientos para analizar y clasificar cómo funciona la equivalencia traductora, y presentan

cinco características básicas siguientes: afectan al resultado de la traducción, se clasifican al comparar traducción y original, afectan las microunidades textuales, son por naturaleza discursivas y contextuales, y son funcionales. En su obra enumeran y describen una gran cantidad de técnicas, sin embargo, para este artículo solo se procederá a apuntar las que aplican a las diferencias que se definirán posteriormente, y que son:

- **Traducción literal**: Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión.
- **Préstamo**: Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro, esto es, sin ningún cambio, o naturalizado si se normaliza a la grafía de la lengua meta.
- **Amplificación**: Introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas...
- **Equivalente acuñado**: Utilizar un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta.
- **Adaptación**: Reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.

3. Corpus y contextualización de las obras

3.1. Las traducciones

El corpus principal del trabajo de investigación de análisis comparativo de traducciones adaptado en este artículo lo formaron las dos obras de Dazai traducidas al español siguientes:

Dazai, O. (1962). *Ya no humano*. (Trad. J.M. Aroca). Seix Barral.

Poco se conoce de la persona que aparece como traductora de la obra *Ya no humano*, de 1962, José María Aroca. Una búsqueda de su nombre en varios registros de traductores de la época nos confirma que fue un traductor cuya combinación lingüística era inglés-español y que su actividad se decantaba por las novelas de ciencia ficción, destacando su traducción de la obra de H.P. Lovecraft *El caso de Dexter Ward*. No ha sido posible encontrar una biografía del traductor, ni conocer los motivos que llevaron a traducir esa obra, muy alejada del género mencionado, si bien la traducción parece que se realizó en un momento relativamente inicial de su carrera profesional por lo que quizá aún no se había especializado en un género concreto. La existencia de otras obras traducidas por Aroca, de temática diversa, publicadas por la misma editorial de *Ya no humano* y en la misma época, como *Los peces* de Earl S. Herald o *Los anfibios* de Doris Cochran, ambas sobre biología, parecen reforzar esa idea.

En cuanto a las razones por las que la editorial Seix Barral se decantó por la publicación de la obra *Ya no humano*, la investigación fue más fructuosa, encontrando la tesis doctoral de Juan Ignacio Alonso Campos titulada *Carlos Barral: La edición en la España franquista*, en la que, sobre la Biblioteca Formentor de la que forma parte la obra de Aroca, se dice lo siguiente:

La declaración de intenciones de la editorial con esta colección fue expresada en una hoja volandera publicitaria: «Ediciones Seix Barral tiene asimismo la satisfacción de comunicar a los lectores el lanzamiento de la Biblioteca Formentor, que agrupará a las mejores obras de la actual novelística mundial y de la joven novelística española, y dentro de la cual se publicará la novela galardonada

con el Prix Formentor. Se hallan en preparación dentro de dicha colección obras de Juan Goytisolo, Hermann Scholz, Armando López Salinas, Heinrich Böll, Fernando Ávalos, Elizabeth Jane Howard, Antonio Ferrer, Osamu Dazai, Luis Goytisolo, Tarjei Vesaas, Juan García Hortelano, Stig Dagerman, Ramón Nieto, Tage-Skou Hansen, Fernando Morán, Alan Sillitoe» (2017: 145)

Alonso añade que otra finalidad de esta colección era descongestionar de contenido político comprometido la colección Biblioteca Breve, que había nacido en 1955 y había traído a España obras inéditas y desconocidas por el público español a causa del aislamiento del país tras la guerra civil, situación que cambió con su incorporación en la ONU en 1953. Además, también pretendía seguir la línea de apoyo al realismo social de dicha colección previa, sin suponer esto que se tratara de una colección menor o secundaria. Así pues, en la explícita voluntad manifestada por la editorial a la hora de decidir publicar estas obras se puede percibir lo que los traductólogos de la teoría del polisistema apuntaban sobre la importancia de la traducción en cuanto a que permite a un sistema literario cambiar y adoptar nuevos estilos, géneros o temáticas, y que resume Even-Zohar (1990: 47) en la siguiente frase: «Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before». Una facultad que es especialmente relevante en sistemas literarios estancados, como es el caso, por un aislamiento cultural derivado de un conflicto político. Al leer la obra traducida de Aroca se deberá tener en cuenta, pues, el contexto en el que ésta surge.

Dazai, O. (2010). *Indigno de ser humano*. (Trad. M. Watkins de 1999). Sajalín editores.

Al contrario de lo que ocurría con Aroca, afortunadamente, de Montse Watkins conocemos al detalle su trayectoria y actividad literaria, no solo gracias a la proximidad temporal sino también por los numerosos registros que dejó escritos, tanto ella como también hicieron sus compañeros de profesión y amigos a modo de homenaje tras su prematura muerte en el año 2000 en Kamakura, Japón. Watkins nació en Barcelona en 1955, y con treinta años se trasladó al país nipón donde primero trabajaría como corresponsal de la Agencia EFE y del diario *Avui*, cubriendo noticias de carácter social, prestando especial atención a la situación de los *Nikkei*, los descendientes de japoneses nacidos y criados en el extranjero, y las problemáticas con las que se encontraron al volver al Japón necesitado de mano de obra de la década de los 80 y 90. En la página web dedicada a su memoria se explica lo que llevó a Watkins a empezar a traducir obras de principios del siglo XX con las palabras siguientes:

Cuando Montse Watkins descubre la literatura japonesa de principios del siglo XX, la gran mayoría de las traducciones al castellano se habían realizado a partir de publicaciones en inglés o francés. Montse sabía que para transmitir con fidelidad las vivencias y tribulaciones de los autores japoneses debía sumergirse e impregnarse de su cultura, historia y lengua.

Sin duda, *Indigno de ser humano*, a pesar de ser una obra de mediados del siglo pasado, es un claro ejemplo de esa voluntad de «transmitir con fidelidad» la literatura japonesa. Léida la obra, uno puede denotar rápidamente esa voluntad de sumergir al lector en la cultura, lengua e historia japonesas, y de utilizar la literatura no solo como pasatiempo sino también como herramienta formativa. Para este caso, la obra cuenta con más de veinte notas al pie de página donde se explican numerosos aspectos de la cultura gastronómica, historia o sociología del pueblo japonés, y la traductora usa como herramienta numerosas veces las técnicas de préstamo con amplificación, dejando en japonés palabras como *hakama*, *rikisha*, *denkibrán*, *soba*, *tendon*, *yakitori*... en cursiva con la correspondiente explicación del significado a pie de página. La misma Watkins se mostraba muy reacia a aceptar la traducción indirecta de obras japonesas y los problemas que podía

comportar que el traductor de la obra no conociera ni la lengua ni la cultura japonesas. Por ejemplo, dejó la siguiente reflexión en su escrito *Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano*:

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

En el mismo documento, de gran valor para conocer las experiencias de la traductora desde su propia voz, también hizo mención de la novela objeto del presente estudio:

La afición japonesa de jugar con diferentes lecturas de un ideograma es un quebradero de cabeza, ya que al traducir se pierde la gracia del juego y no hay más remedio que contar lo acontecido en una nota de pie de página; y este peculiar recurso pierde gran parte de su gracia. En la novela “Indigno de ser humano” (Ningen shikkaku), de Osamu Dazai, el protagonista ha llevado una vida muy decadente, incluido un pacto de suicidio con una mujer del que sólo él sobrevivió. Trabaja como dibujante de historietas cómicas y su seudónimo es Ikita Joshi, que con otros ideogramas significaría “el que sobrevivió a un pacto de suicidio”. En japonés, ese juego produce una ironía dolorosamente punzante.

Este fragmento no es analizado en el presente artículo, sin embargo, simplemente mencionar que se da la siguiente situación:

[DAZAI] 自分は、上司幾太（情死、生きた）という、ふざけ切った匿名で、[jibun wa, Jōshi Ikita (jōshi, ikita) to iu, fuzakekitta tokumei de]

[KEENE] Under a silly pseudonym I

[AROCA] Utilizando un seudónimo

[WATKINS] Bajo el absurdo pseudónimo de Ikita Joshi* (Nota al pie: *En un juego de palabras, que utiliza dos combinaciones de ideogramas de la misma pronunciación, el nombre también podría significar “el que sobrevivió a un pacto de suicidio”)

Como se puede observar, Watkins mantiene el juego de palabras en japonés a través de un préstamo naturalizado y además con amplificación ya que explica a los lectores hispanohablantes el mismo, obviamente con mayor información que la que da Dazai, que únicamente escribe la homofonía de Joshi Ikita (上司幾太, un supuesto nombre de persona) con jōshi (情死), ikita (生きた), esto es, cometer un doble suicidio y sobrevivir. En cambio, Keene, y Aroca siguiendo a éste, eliminan el juego de palabras y el primero usa «silly» y el segundo, directamente, hace mención genérica a «un seudónimo». Esto, como se verá, se repite a lo largo de la obra de Watkins, lo que por un lado puede suponer dar al lector mucha información acerca de aspectos culturales o lingüísticos japoneses,

pero, por otro, existe la percepción de que el uso excesivo de notas al pie saturando al lector de información puede dificultar la lectura, incluso llegando a afirmar algunos que las notas al pie son un fracaso del traductor (Mounin, 1998: 11).

3.2. Los originales

Además de éstas, también se utilizaron como referencia los dos textos originales de ambas traducciones, siendo la traducción de Aroca de 1962 indirecta, partiendo de la obra en inglés traducida por Keene en 1958, mientras que la traducción de Watkins de 1999 y publicada en Sajalín Editores en 2010, es directa de la obra original de 1948.

Dazai, O. (1948). 人間失格 (*Ningen shikkaku*) 筑摩書房 (editorial Chikuma Shobō).

Dazai Osamu, como el protagonista de la novela, nació en provincias, en la región de Tōhoku, al norte de la isla de Honshū, concretamente en una pequeña ciudad llamada Kanagi que ya no existe como municipio independiente, en 1909. Junto con Sakaguchi Ango, son considerados representantes de la Escuela Decadente (無頼派 o *burai-ha*), que es caracterizada como un grupo de escritores que empezaron su actividad literaria durante la guerra y cuyo trabajo estuvo muy influenciado por el sentimiento de caos y crisis de valores e identidad que conllevó la posguerra en Japón. Otros escritores pertenecientes a este grupo son Ishikawa Jun, Oda Sakunosuke o Tanaka Hidemitsu, y sus obras, como es el caso de la obra que se analiza en este trabajo, muestran un marcado carácter pesimista y nihilista, con personajes que se rebelan contra las convenciones sociales y llevan una vida autodestructiva y caótica.

Por lo que respecta a la obra central de esta investigación, muchos lectores y críticos literarios han querido ver en ella una especie de autobiografía del autor, porque en ella aparecen episodios que también ocurrieron en la vida real del autor, como intentos de suicidio, el internamiento en una institución psiquiátrica o el mismo hecho de ser hijo de una familia terrateniente rica del norte de Japón. Incluso Dazai le confiere al protagonista de la obra una profesión similar a la suya propia, la artística, si bien éste no goza de la popularidad y del éxito de los que gozaría el autor en la vida real. Sin embargo, Donald Keene, que no solo es el traductor al inglés de dicha obra sino de otras anteriores del mismo autor como *The Setting Sun* (*shayō*, 斜陽, traducida como *El Ocaso* en español) o *Villon's Wife* (*biyon no tsuma*, ビヨンの妻), hace la siguiente advertencia en el prólogo a la obra *No longer human* (traducción de Aroca presente en la obra *Ya no humano* de 1962):

Nos damos cuenta, detalle tras detalle, de que en la obra se ha vertido mucha de la experiencia personal del propio Osamu Dazai. La tentación de considerar el libro como una autobiografía novelada es muy fuerte, pero estoy convencido de que ello sería un error. Dazai posee el arte creador de una gran "cameraman". Su objetivo se detiene a veces sobre momentos de su propio pasado, pero gracias a su talento para la composición y selección de fotografías no tenemos la sensación de estar hojeando un álbum. Dazai no nos conduce por meandros de reminiscencias; con él todo es directo, agudo, evocador. Aunque cada escena de *Ya no humano* fuera la reproducción exacta de un incidente de la vida de Dazai –y desde luego no es éste el caso–, su técnica infundiría a la totalidad de la obra el carácter de un producto de la imaginación.

En todo caso, se trata de una novela dura, en la que se detallan acontecimientos lamentables que ciertamente reflejan lo indigno de ser un humano, como los abusos sexuales a los que fue sometido el protagonista de niño por parte de miembros del servicio de la casa familiar, la violencia sexual y

psicológica sobre las mujeres o la violación de la mujer del protagonista ante la mirada impasible del mismo.

Dazai, O. (1958). *No longer human*. (Trad. D. Keene). New Directions.

Donald Keene es quizás el niponólogo occidental de mayor renombre de este siglo. Nacido en Estados Unidos en 1922, participó en la Segunda Guerra Mundial como oficial de inteligencia, y en 2011 adoptó la nacionalidad japonesa, poco después del terremoto de Sendai. Fue autor de obras de referencia de los estudios japoneses como *Anthology of Japanese Literature: From the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century* y como traductor acercó al lector estadounidense obras de los grandes de la literatura japonesa como Mishima Yukio, Kawabata Yasunari, Dazai Osamu o Kōbō Abe, entre otros.

Tal y como él mismo explica en el prólogo de *No longer human*, esta no era la primera obra de Dazai que traducía, pues dos años antes se había publicado en Estados Unidos la obra *The Setting Sun*, también traducida por él y de la que dice que tuvo una buena acogida. Significativa es la observación que deja escrita en dicho prólogo acerca de esta obra previa: «Nadie [los críticos literarios estadounidenses] se expresó en el tono condescendiente que suele adoptarse al enjuiciar una producción literaria no occidental, y por una vez nadie pensó en utilizar despectivamente el adjetivo “exquisito” al hablar de una obra típicamente japonesa». Por lo que parece ser que la buena acogida de esta obra por parte del público estadounidense motivó la traducción de la que se analiza en este trabajo. Keene ya muestra señales de rechazo a las posturas orientalistas, esto es, de consideración de una cultura no-occidental como exótica adoptando una postura de superioridad occidental, veinte años antes de la publicación de la obra *Orientalism* de Edward Said, obra central en la que se desarrolla este concepto. Esto no puede llevar a la conclusión de que su traducción *No longer human* esté desprovista de ideología, ni sea ajena a la influencia de las desiguales relaciones de poder entre Estados Unidos y Japón de la época. No obstante, tampoco puede ser ignorada su figura, clave en la difusión de la cultura japonesa en occidente, y que fue reconocida con el Orden del Sol Naciente en 1993.

4. Resultados de la investigación

En el siguiente apartado se procede a una presentación resumida de cuatro de las diecisiete diferencias más relevantes encontradas en la comparación del prólogo y el primer capítulo de ambos textos meta. Se ha intentado recoger en el presente artículo las diferencias más llamativas y que representarían la diversidad hallada, tanto en la naturaleza de las mismas como en las causas que podrían explicarlas.

Diferencia nº1 (Aroca p.17 / Watkins p.7 / Keene p.13 / Dazai p.5)

[AROCA] El primero, al que podríamos llamar un retrato de infancia, nos lo muestra a la edad de diez años, aproximadamente, rodeado por un gran número de mujeres (sus hermanas y primas, sin duda). Lleva unos *lustrosos pantalones a cuadros* [cursiva propia] y está de pie junto al borde del estanque de un jardín.

[WATKINS] La primera podría decirse que era de su infancia, tendría unos diez años. Estaba rodeado de un gran número de mujeres –imagino que serían sus hermanas y primas–, de pie, a la orilla de un estanque de jardín, vestido con un *hakama* de rayas ralas* [cursiva propia para la expresión «de rayas ralas»].

* Nota al pie: Especie de falda pantalón larga utilizada con el kimono en ocasiones formales.

En la segunda línea del prólogo, en la descripción de la vestimenta del personaje que aparece en la fotografía, se puede detectar la primera diferencia textual relevante, señalada en cursiva. La diferencia no solo radica en el nombre de la prenda, esto es, pantalones en vez de *hakama*, sino también en la descripción del patrón de la tela. En cuanto a los respectivos textos de origen, esta es la forma de describir la mencionada prenda:

[KEENE] *brightly checked trousers*.

[DAZAI] 荒い縞の袴 [*arai shima no hakama*].

Surge la duda de por qué Keene se alejó tanto de la versión original. Es difícil pensar que se trate de un error del traductor al inglés, teniendo en cuenta que, como hemos visto en la contextualización de la obra inglesa y de su traductor, se trata de uno de los niponólogos de más renombre y con una prolífica obra y gran reconocimiento tanto académico como popular. Algunas preguntas que surgen ante esta decisión traductora de Keene: ¿Puede ser que un patrón a cuadros encajara mejor con la imagen que evocaba la ropa tradicional japonesa en el imaginario colectivo estadounidense de la época? ¿O que el traductor al inglés considerara que los pantalones a rayas no concordarían con las expectativas del público meta, o causarían confusión? En todo caso, si bien sí existe un patrón tradicional japonés a cuadros, llamado *ichimatsu*⁴, no suele utilizarse para la *hakama*, sino que es mucho más común en el *haori*, esto es, la parte superior del kimono.

Así pues, la explicación de la diferencia en las dos traducciones al español analizadas se encuentra en una diferencia entre ambos textos origen. Aroca utiliza la técnica de traducción literal partiendo del sintagma de Keene, mientras que Watkins, para *hakama* utiliza el préstamo naturalizado con una amplificación consistente en una nota al pie, mientras que, para la descripción de la prenda, también utiliza la traducción literal.

Diferencia nº2 (Aroca p.33 / Watkins p.21-22 / Keene p.34 / Dazai p.21)

[AROCA] No obstante, cuando regresaba a la escuela, todavía convaleciente y en un "*rickshaw*" [cursiva propia], y pasaba los exámenes de fin de año, era siempre el primero de la clase, gracias a mi "talento".

[WATKINS] Sin embargo, cuando estaba convaleciente e iba a la escuela en un *rikisha** [cursiva propia] para hacer los exámenes de fin de año, siempre sacaba las mejores notas.

* Carrito para transportar personas tirado por un hombre.

En la siguiente diferencia encontrada se da la circunstancia curiosa que se explicará a continuación, pero veamos primero los respectivos textos de origen:

[KEENE] *rickshaw*

[DAZAI] 人力車 [*jinrikisha*]

Como se puede observar, en el texto japonés se habla del medio de transporte llamado *jinrikisha*, esto es, el carro para transportar personas tirado por otra, un vehículo muy popular en algunos

4 En japonés, 市松 . Parece ser que su nombre se debe al actor de kabuki del siglo XVIII Sanogawa Ichimatsu, que solía usar este patrón en su *hakama*. Es un patrón muy llamativo, que se puede encontrar, por ejemplo, en el *haori* que viste el personaje principal, Kamado Tanjirō, de la serie manga mundialmente conocida *Kimetsu no yaiba*, así como en el diseño del logo de los Juegos Olímpicos de Tokyo 2020.

países de Asia. En España se conoce con el vocablo inglés *rickshaw*⁵, que a su vez es una adaptación fonética de la palabra japonesa *rikisha*⁶. Por lo tanto, en español se utiliza la palabra inglesa, de origen japonés. No obstante, en este caso nos encontramos ante una novela que fue escrita en lengua japonesa. El traductor inglés traduce la palabra mediante la técnica de préstamo naturalizado, es decir, el préstamo ya adaptado a la grafía de la lengua inglesa, y a su vez el traductor al español de los años 60 lo traduce mediante el préstamo puro.

Curiosamente, cuarenta años después, Watkins en su traducción directa, en vez de aplicar una técnica de equivalente acuñado, esto es, traduciendo *jinrikisha* por *rickshaw*, palabra inglesa reconocida en la lengua española como equivalente por el uso lingüístico (pues no se ha incorporado, aún, al diccionario)⁷, utiliza el préstamo naturalizado con amplificación consistente en una nota al pie explicativa. A lo largo de todo el trabajo de investigación referido se ha podido comprobar como la traductora solía aplicar la técnica del préstamo naturalizado en su traducción directa del japonés, y en este caso también lo hace a pesar de existir un equivalente acuñado en nuestra lengua, eliminando pues la tradicional intermediación de la lengua inglesa en la recepción de conceptos japoneses por parte de la cultura literaria española.

Diferencia nº3 (Aroca p.24 / Watkins p.14 / Keene p.23 / Dazai p.10)

[AROCA] Sabemos lo que es eso, lo terriblemente hambriento que uno se siente al volver de la escuela. ¿Qué te parecen unas *habas en almíbar*? [cursiva propia] También hay *pastel* [cursiva propia] y bizcochos.

[WATKINS] Ya de más mayor, en la escuela secundaria, recuerdo que me ofrecían *jalea de soja* [cursiva propia], bizcocho o *pan* [cursiva propia], organizando un revuelo.

África Vidal habla en su artículo *Traducir la comida, comerse la traducción* (2015) de la dificultad de traducir la comida y de los peligros de no hacerlo. En primer lugar, la dificultad radica a veces en la falta de referentes en la cultura de destino de la traducción, hecho que, como observación personal, puede ocurrir a menudo pues la gastronomía suele divergir enormemente incluso entre pueblos y culturas muy cercanas. Pero además, señala la traductóloga, hay que tener en cuenta el problema que se plantea a la hora de decidir si traducir o no traducir una comida que constituya el reflejo de un concepto antropológico, que esté anclado en la identidad de un pueblo, o que tenga valor como mediador intercultural. Antes de entrar a valorar el caso presente, se procede a mostrar los fragmentos de origen.

[KEENE] *How about some jelly beans? There's cake and biscuits too.*

[DAZAI] 甘納豆はどう？カステラも、パンもあるよ、*[amanattō wa dō? Kasutera mo, pan mo aru yo,]*

5 En español no se dispone de una palabra propia para designar este vehículo, a diferencia de otras lenguas europeas (para el portugués, por ejemplo, existen las tres palabras riquexó, jinriquixá y riquixá).

6 En japonés, 力車, esta, a su vez, abreviatura de la palabra *jinrikisha* antes mencionada.

7 Al acudir a un corpus de uso de la lengua española, como por ejemplo CORPES XXI, se puede comprobar que el préstamo inglés *rickshaw* aparece 32 veces, mientras que los préstamos del japonés *rikisha* o *jinrikisha* aparecen cero veces. Para el caso de la lengua inglesa, utilizado el corpus *Corpus of Contemporary American English*, la palabra *rickshaw* aparece 427 veces, mientras que los préstamos del japonés *jinrikisha* y *rikisha* aparecen 10 y 1 veces respectivamente.

Aquí Dazai habla de *amanattō*, que es un dulce tradicional japonés muy conocido y que ya se preparaba a finales de la era Edo (1603-1868), aunque se piensa que por aquel entonces no era considerada una comida demasiado refinada⁸. Se podría debatir si tal comida es central en la identidad del pueblo japonés o si tiene una significación económica, social y cultural que se deba preservar, en todo caso, se puede observar como Keene adopta la técnica de adaptación al traducirlo por *jelly beans*, que es un dulce popular en Estados Unidos con la forma de la judía roja con la que se hace el dulce japonés, y que encaja en el imaginario colectivo estadounidense de la época como algo que comería un niño al volver del colegio.

Sin embargo, Aroca traduce este concepto también mediante una adaptación con la expresión *habas en almíbar*, lo cual resulta causa cierta extrañeza en el lector porque no es lo que alguien esperaría que comiera un niño japonés al volver del colegio, pero tampoco es algo que comieran los niños españoles de la época. Además, las *jelly beans* no son judías, frijoles ni habas, sino que únicamente adoptan una forma similar a este tipo de legumbres. Por lo que la adaptación realizada por Aroca únicamente se basa en la forma de la comida y el sabor dulce de las grajeas estadounidenses.

Por su parte, Watkins también lleva a cabo una adaptación por *jalea de soja*. De nuevo, partiendo del dulce japonés en el texto de Dazai, la adaptación incluye el sabor dulce, así como la utilización de una legumbre para su preparación, y la jalea como la mermelada son comidas que uno puede esperar encontrar en una merienda, si bien la forma de comerla es completamente distinta, ya que la jalea se unta en algo para comerla.

Diferencia nº4 (Aroca p.33-34 / Watkins p.22 / Keene p.34 / Dazai p.21)

[AROCA] Un día le presenté una historia escrita en un estilo particularmente lúgubre, contando cómo, en ocasión de un viaje en tren que había efectuado con *mi padre* [cursiva propia] para ir a Tokio, me había orinado en una escupidera del pasillo. (Pero en la época en cuestión yo sabía muy bien lo que era una escupidera; cometí aquel disparate deliberadamente, fingiendo una inocencia infantil).

[WATKINS] Cierta vez escribí que *mi madre me llevó* [cursiva propia] a Tokio en tren y que, por equivocación, oriné en una de las escupideras del pasillo; no es que no supiera para qué servían las escupideras, lo que ocurrió es que me hice el inocente.

Hasta ahora se han contemplado diferencias a razón de partir de textos originales distintos, o por la aplicación de diferentes técnicas de traducción. El siguiente caso parece no poder explicarse por ninguna de las razones antes mencionadas. Se presentan primero las versiones del fragmento concreto en los respectivos textos origen:

[KEENE] *I was taken by my mother on the train to Tokyo*

[DAZAI] 自分が母に連れられて上京の途中の汽車で [jibun ga haha ni tsurarete jōkyō no tochū no kisha de]

No hay duda de que la persona que lleva al protagonista a Tokio en tren es la madre de éste. Tanto en el original japonés (*haha ni*) como en la traducción inglesa (*by my mother*), no cabe duda de que es la madre quien acompaña al niño. Sin embargo, en la traducción de Aroca la madre desaparece

⁸ Extraído de la entrada 甘納豆 de la *Enciclopedia Nipponica* (日本大百科全書), traducción propia.

del relato, y es el padre quien, no llevando a la criatura, sino siendo acompañado por ésta, va a Tokio. No se trata de una censura del régimen, pues no aparece en el expediente de censura que se presentará en el apartado siguiente y tampoco parece poder explicarse por un error de traducción, por la simplicidad del fragmento. Una posibilidad es que se trate de una autocensura, es decir, que el mismo traductor tuviera en cuenta el rol de sumisión al que el régimen franquista condenaba las mujeres y, de forma voluntaria o involuntaria, se avanzara a dicha posible censura y cambiara de personaje, aunque sorprende que se contemplara esa escena aparentemente tan inocente como un hecho susceptible de censura.

Se ha realizado mucha investigación acerca del papel de las artes en la construcción del ideal de mujer del franquismo, por ejemplo, para el caso de la industria cinematográfica se puede citar la tesis de Fátima Gil (2010). De acuerdo con esta tesis, uno de los papeles del cine en la construcción de dicho ideal fue reforzar la postura que, tras la guerra civil, las mujeres debían abandonar el trabajo remunerado y, en palabras del dictador, «conquistar el hogar» (*Ibid*: 100), esto es, quedarse en casa y dedicarse a la maternidad. Aplicado al caso concreto, el traductor podría concebir (de forma consciente o inconsciente) que una mujer acompañada únicamente de su hijo pequeño realizando un largo viaje en tren⁹ no encajaba con lo que el régimen hubiera considerado apropiado para el ideal de mujer que se estaba intentando imponer.

Aun así, lo que no sorprende es que la traducción sea utilizada como instrumento para la invisibilización de la mujer. Por ejemplo, Susagna Tubau (2013) habla de dos traducciones de la obra de Doris Lessing *The Golden Notebook* y su implicación en la invisibilización de la mujer, en la asignación de género gramatical a los pronombres, nombres personales y adjetivos ingleses. En el caso de la traducción de la obra de Dazai, pero, no hay una asignación de un género gramatical u otro, sino la invisibilización activa y explícita de un personaje femenino.

5. Expediente de censura de la traducción de Aroca

Una vez vistas las diferencias textuales más relevantes presentes en el prólogo y el primer capítulo de las dos obras traducidas, así como presentado un breve resumen del análisis acerca de sus posibles causas, se procede a analizar otro de los elementos que rodean una de las traducciones, la indirecta de 1962 de Aroca, y que refiere a la censura del régimen franquista a la que estuvo sometida.

Como se ha mencionado anteriormente, la obra se publicó durante la vigencia de la normativa censora franquista, que se conoce comúnmente como de censura previa, que remite al procedimiento al que estaba sujeta toda obra, traducción o no, que pretendiera ser publicada. La norma fundamental que regulaba dicha censura, la Ley de Prensa, fue promulgada el 22 de abril de 1938 y se mantuvo vigente hasta la promulgación de la Ley de prensa e imprenta de 1966, y exigía que toda obra debía ser previamente autorizada, ya fuera en su integridad o con partes censuradas que debían ser suprimidas antes de su publicación.

Esto conlleva que para la obra que nos ocupa, *Ya no humano*, publicada en 1962, exista un expediente de censura, con número de expediente 6278-60, cuya documentación original fue consultada acudiendo presencialmente al Archivo General de la Administración, en Alcalá de

9 Entre el norte de Tōhoku (por ejemplo, Aomori) hasta Tokio hay unos 600 kilómetros de distancia.

Henares. Realizada la consulta, en primer lugar, se observa que la documentación física presenta las características propias de los expedientes de una época en la que «el caos y desorden iniciales» (Gozalbo, 2017:14) de los primeros años de censura habían sido superados, conteniendo una documentación consistente y ordenada que refleja las fases del *iter* administrativo por el que transcurrió la obra (*Ibid*: 21). Ante la imposibilidad de realizar fotografías de dicha documentación, se procede a detallar la naturaleza y contenido más relevante de la misma.

5.1. Instancia de solicitud de autorización para la publicación y ejemplar de Keene

El primer documento que merece mención es la instancia con la que la editorial solicita la autorización para la publicación de la obra. Se trata de una hoja con el contenido siguiente:

ILMO. SR.

El que suscribe EDITORIAL SEIX BARRAL, S.A. con domicilio en Barcelona, calle Provenza nº219, solicita la autorización que exige la Orden de 29 Abril de 1938 [corregido a mano, ponía 25 de marzo de 1944 a máquina] y disposiciones complementarias para la edición del texto que se adjunta y cuyas características se indican:

- Autor: Osamu Dazai
- Título: YA NO HUMANO
- Editor: EDITORIAL SEIX BARRAL S.A.
- Volumen: 200 páginas aproximadamente
- Formato: 12 x 19 cms
- Tirada: 5.000 ejemplares
- Precio de venta: 75' - ptas aproximadamente
- Colección en que se incluye: BIBLIOTECA FORMENTOR

Madrid 30 noviembre 1960.

Acompañando a esta instancia, aparece también un ejemplar de la obra en inglés de Keene de 1958, sobre la que el lector-censor trabajó y de la que constan ciertas marcas a bolígrafo rojo realizadas por éste, concretamente, aparece tachada la portada del libro, así como las partes que fueron censuradas y que se analizarán más adelante. En un principio puede sorprender que la censura se aplicara sobre la obra original en inglés y no sobre la traducción que fuera a ser publicada, sin embargo, parece lógico concluir que las editoriales no asumieran el coste de una traducción hasta no saber si la obra podría ser publicada o no, en su totalidad o censurando partes que no requerirían ser traducidas. Además, en la *Orden de 7 de marzo de 1952, por la que se reorganiza el Servicio de Lectorado de la Dirección General de Información*, donde se establece la retribución para lectores (es decir, censores) fijos y especializados, se observa que para los lectores que trabajaran con la lengua inglesa, la retribución era del 200%, y para otras lenguas como el alemán o «lenguas eslavas u orientales», de un 300%, por lo que parece que era habitual o, al menos, posible, que la censura se aplicara sobre el texto original y no sobre la propuesta de traducción, como ocurre con el presente caso.

5.2. Expediente administrativo

A dicha documentación le sigue el expediente administrativo propiamente dicho, con las varias fases reflejadas en distintos documentos. En el primero de ellos, se encuentra información relevante, como el tiempo que transcurrió entre la solicitud de autorización de la publicación y la resolución del expediente, un año y un mes aproximadamente, o el lector, esto es, la persona encargada de leer la obra y proponer las partes a censurar, que se revela con la identificación «Lector nº14».

El documento que sigue al mencionado es, probablemente, el más importante dentro del expediente de censura, el informe de censura propiamente dicho, que de acuerdo con Gozalbo (*Ibid*: 21) aparece «en forma de cuestionario que debía rellenar el lector, con preguntas directas encaminadas a esclarecer si la obra atacaba al dogma, a la Iglesia y sus ministros, a la moral, al Régimen y sus instituciones y colaboradores, seguidas de un “resultando” o valoración final». Efectivamente, el documento encontrado presenta la siguiente forma, de la que se presentan las partes relevantes:

EXPEDIENTE N6278-60

PRESENTADA CON FECHA 30-11-60 INSTANCIA EN SOLICITUD DE AUTORIZACIÓN PARA IMPRIMIR LA OBRA NO LONGER HUMAN YA NO HUMANO DE LA QUE ES AUTOR OSAMU DAZAI EDITADA POR SEIX BARRAL CON UN VOLUMEN DE 200 PÁGINAS Y UNA TIRADA DE 5.000 EJEMPLARES. MADRID 5 DE DICIEMBRE DE 1960. El jefe de Lectorado [firma].

ANTECEDENTES NO

Pase al lector Don 14. Madrid 4 de XII de 1960.

INFORME

Ataca al dogma? Paginas [no rellena]

Ataca a la moral? Paginas [no rellena]

A la Iglesia o a sus Ministros? Paginas [no rellena]

Al Régimen y a sus instituciones? Paginas. “Comprobados y conforme los [ilegible] 15-12-61.

A las personas que colaboran o han colaborado con el Regimen? Páginas [no rellena]

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? [no rellena]

Informe y otras observaciones: “Diario de un borracho y morfinómano [el censor añade a mano: «japonés»], claro está que con mucha envidia filosófica. Debe suprimirse en 63, 129, 145 y 147 por razones morales y dogmáticas, pero de altura ¿eh? Relativismo filosófico o dogmático, etc. etc. etc. De su lectura puede colegirse claramente la necesidad de su supresión. Hechas éstas, PROCEDE SU AUTORIZACIÓN. Madrid, 2 de enero de 1961. El lector [ilegible]

Resultado se propone la autorizacion. Madrid, 16 de diciembre de 1961. El jefe de Lectorado [firma].

Lo que destaca de este documento es las observaciones del lector-censor, en primer lugar, porque en dicho apartado se detallan los párrafos o páginas que serán censuradas, así como por las razones que apoyan la necesidad de su supresión. Sin embargo, en este caso en particular también destaca por la informalidad y el componente de oralidad con la que el censor redacta las motivaciones que le han llevado a solicitar la censura de esas páginas en concreto. El uso de expresiones como «claro está», «etc.etc.etc.» o «pero de altura, eh?» denotan que al menos para este caso, al lector-censor no se le requería el uso de un vocabulario especializado ni formal en la redacción de sus observaciones. Además, tampoco parece que la exigencia de una justificación exhaustiva en cuanto a las razones para escoger unas páginas a censurar y no otras. El lector, de forma escueta, habla de «razones morales y dogmáticas, de relativismo filosófico o dogmático» y, finalmente, que «de su lectura puede colegirse claramente la necesidad de su supresión», sin embargo, no da razones concretas, ejemplos ni desarrolla su justificación. Por lo que de la existencia de este documento se puede concluir que la censura, para este caso, fue aplicada con bastante libertad e incluso con cierta arbitrariedad, ya que no se dan razones para haber escogido esas cuatro páginas a censurar en concreto, y no otras.

Parece ser que la arbitrariedad e informalidad antes mencionadas son un hecho constante al que aluden las investigaciones sobre la aplicación de la censura durante el régimen franquista, como muestran las siguientes palabras de Andrés de Blas (1999: 286):

Por otro lado, la tantas veces aludida arbitrariedad o ambigüedad de la censura confirma precisamente este hecho: la imposibilidad de fijar una norma precisa, es decir, un espacio de separación definido entre lo prohibido y lo permitido.

Finalmente, en el expediente constan tres documentos más: la instancia de la editorial para que le sea aprobada la sobrecubierta de la traducción, autorizada el 22 de febrero de 1962; la entrega por parte de la editorial de tres ejemplares de la obra ya traducida a la Sección de Inspección del Libro junto con la declaración responsable de que el contenido de dichos ejemplares es idéntico al de los que se van a distribuir, así como al que fue autorizado, y la resolución concediendo la autorización para publicar una vez aplicada la censura. Con este documento se cierra el expediente de censura de la obra analizada.

5.3. Identidad del lector-censor

En cuanto a la identidad del lector-censor de la obra, en un primer momento únicamente se pueden apreciar menciones a la persona bajo el pseudónimo *Lector nº14* y *Don 14* en varios de los documentos, además de su firma manuscrita, en la que se intuye que el nombre empieza por *Ja-* y el apellido termina en *-eta*. Una búsqueda en varios trabajos de investigación (Montejo, 2010; Gargatagli 2016) que analizan la intervención de *Don 14* como lector-censor en la publicación de varias obras literarias a finales de los años 50 y principios de los 60, como *Una mujer llega al pueblo* de Mercedes Salisachs o *Discusión* de Borges, parece apoyar la idea que detrás del Lector nº14 se encuentra el señor Javier Dieta Pérez.

De hecho, si se compara la observación que hace el lector de la obra de Borges de la que se solicitó la autorización para su publicación con la de Dazai que se ha plasmado anteriormente, se pueden contemplar ciertas similitudes en cuanto al lenguaje coloquial, la informalidad y la oralidad con la que el censor justificaba de forma escrita la necesidad de censura: «Lo malo es que se mete tambien (sic) a ensayar en teologia (sic) y mete la pata de lleno [...]».

5.4. Análisis de las páginas censuradas y su traducción

Se procede a continuación a analizar con detalle los cuatro fragmentos que fueron explícitamente censurados en el expediente de censura analizado, y a explicar los posibles motivos detrás de dicha censura y las consecuencias que acarrearán para el texto traducido final.

Primer fragmento censurado

No longer human, Keene, 1952.	Ya no humano, Aroca, 1962.
<p>Páginas 63-64 (en cursiva, parte censurada)</p> <p>I merely let the stream of his words flow through my ears and, once in a while, commented with a smile, "Not really!".</p> <p><i>I soon came to understand that drink, tobacco and prostitutes were all excellent means of dissipating (even for a few moments) my dread of human being. I came even to feel that if I had to sell every last possession to obtain these means of escape, it would be well worth it. I never could think of prostitutes as human beings or even as women. They seemed more like imbeciles or lunatics. But in their arms I felt absolute security. I could sleep soundly. It was pathetic how utterly devoid of greed they really were. And perhaps because they felt for me something like an affinity for their kind, these prostitutes always showed me a natural friendliness which never became oppressive. Friendliness with no ulterior motive, friendliness stripped of high-pressure salesmanship, for someone who might never come again. Some nights I saw these imbecile, lunatic prostitutes with the halo of Mary. I went to them to escape from my dread of human beings, to seek a mere night of repose, but in the process of diverting myself with these "kindred" prostitutes, I seem to have acquired before I was aware of it a certain offensive atmosphere which clung inseparably to me. This was a quite unexpected by-product of my experience, but gradually it became more manifest, until Horiki pointed it out, to my amazement and consternation. I had, quite objectively speaking, passed through an apprenticeship in women at the hands of prostitutes, and I had of late become quite adept. The severest apprenticeship in women, they say, is with prostitutes, and that makes it the most effective. The odor of the "lady-killer" had come to permeate me, and women (not only prostitutes) instinctively detected it and flocked to me. This obscene and inglorious atmosphere was the "bonus" I received, and it was apparently far more noticeable than the recuperative effects of my apprenticeship.</i></p> <p>Horiki informed me <u>of it</u> half as a compliment, I suppose, but it struck a painful chord in me.</p>	<p>Página 59</p> <p>Bastaba con dejar que fluyese de sus labios el chorro de palabras que iba a estrellarse contra mis oídos y, de cuando en cuando, comentar con una sonrisa: "No creo...".</p> <p>[Parte censurada]</p>

En esta primera parte censurada, se puede observar que el censor elimina toda referencia a la relación del protagonista con las prostitutas y su visión sobre ellas, conteniendo el párrafo algunas referencias problemáticas para el régimen, especialmente la mención a que a veces el protagonista veía a las prostitutas con la aureola de la Virgen María.

El traductor, ante la censura de todo el párrafo, lleva a cabo una técnica de traducción de reducción, al eliminar (de forma obligada) el contenido del original. Pero, además, se puede contemplar como en el siguiente párrafo, que ya no es censurado, el traductor aplica una técnica de compensación, pues al no haber podido traducir ningún contenido del párrafo previo, en el siguiente traduce «of it» por «de mi éxito con las mujeres». Aunque es comprensible que la dificultad de comprimir toda la complejidad de un párrafo en un sintagma nominal no deje mucho margen al traductor para compensar debida la supresión de información, la elección tomada puede plantear varios problemas.

El más evidente, es que lo que se transmite en original y traducción es radicalmente diferente. En la obra de Keene, el protagonista explica cómo se inició en las relaciones sexuales adultas con prostitutas, y que frecuentaba sus ambientes de forma continuada lo que resultó en su impregnación de «una atmósfera ofensiva» que atraía a las mujeres. Además, resulta comprensible que el hecho de que su amigo se dé cuenta de ello y se lo muestre, cause en el protagonista esa reacción dolorosa. Al perderse toda esa relación compleja de amor-odio con las prostitutas y el detalle de las primeras experiencias sexuales que explican la forma de relacionarse del protagonista con las mujeres desde aquél entonces, y traducirlo por «mi éxito con las mujeres», además, hace incomprensible su reacción dolorosa ante lo que parece un simple cumplido por parte de Horiki.

Segundo fragmento censurado

No longer human, Keene, 1952.	Ya no humano, Aroca, 1962.
<p>Páginas 128-129 (en cursiva, parte censurada)</p> <p>Under a silly pseudonym I drew dirty pictures of naked women to which I usually appended appropriate verses from the <i>Rubaiyat</i>.</p> <p><i>Waste not your Hour, nor in the vain pursuit of This and that endeavour and dispute; Better be merry with the fruitful Grape Than sadden after none, or bitter, Fruit.</i></p> <p><i>Some for the Glories of This World; and some Sigh for the Prophet's Paradise to come; Ah take the Cash, and let the Promise go, Nor heed the music of a distant Drum!</i></p> <p><i>And that inverted Bowl we call The Sky Whereunder crawling coop'd we live and die Lift not your hands to It for help –for It As impotently rolls as you or I.</i></p>	<p>Página 112</p> <p>Utilizando un seudónimo, dibujaba mujeres desnudas a las cuales solía poner como pie algún verso de <i>Rubaiyat</i>.</p> <p>[Parte censurada]</p>

En este segundo caso, el traductor escoge simplemente eliminar los versos del *Rubaiyat* aplicando una técnica de reducción y seguir la narración sin aplicar ninguna técnica de traducción que compense la supresión forzada de los mismos. Se puede observar que tanto el traductor inglés como el traductor español mantienen la palabra *Rubaiyatto*¹⁰ japonesa, que a su vez es una adaptación fonética de la palabra persa *rubā'iyāt*¹¹, y refiere a la colección de poemas del poeta persa del siglo XI Omar Khayyam. Existe una probabilidad elevada de que ni el público general anglófono ni el hispanohablante de la época (ni siquiera el actual) conocieran dicha obra, sin embargo, al disponer tanto el lector japonés como el anglófono de los versos, se podían hacer a la idea de qué tipo de obra poética se trata. Sin embargo, el lector hispanohablante de la década de los 60, al haber sido censurado el verso (probablemente, por motivos religiosos), no tiene ningún referente sobre el tipo de poemas que el protagonista ponía como pie de los dibujos que realizaba.

Tercer fragmento censurado

No longer human, Keene, 1952.	Ya no humano, Aroca, 1962.
<p>Página 145 (en cursiva, parte censurada)</p> <p>“Let’s not joke. Virtue is the antonym of vice, not of crime”.</p> <p>“Are vice and crime different?”</p> <p><i>“They are, I think. Virtue and vice are concepts invented by human being, words for a morality which human beings arbitrarily devised”.</i></p> <p>“What a nuisance. Well, I suppose it is God in that case. God. God. You can’t go wrong if you leave everything at God...I’m hungry”.</p>	<p>Página 125</p> <p>“No bromees. La virtud es antónima de vicio, no de crimen”.</p> <p>[Parte no traducida]</p> <p>[Parte censurada]</p> <p>“Vaya un fastidio. Entonces, supongo que será Dios. Dios. Uno no puede equivocarse si deja todas las cosas en manos de Dios... Tengo hambre”.</p>

En este tercer caso es donde parece que el traductor tuvo que realizar más modificaciones para adecuar el texto traducido a las exigencias de la censura. Y es que la reducción no se aplicó únicamente al fragmento censurado, pues se trata de un diálogo y lo único censurado es la respuesta a una pregunta previa, debiendo el traductor eliminar también dicha pregunta, a pesar de no estar censurada. Como resultado, la respuesta «vaya un fastidio», pasa a hacer referencia a la afirmación de que «la virtud es antónima de vicio y no de crimen», y no a la explicación de por qué vicio y crimen son diferentes, y de por qué crimen no es el antónimo de virtud, además de suponer incluso un cambio en la intención de los dos personajes que mantienen dicho diálogo.

Sobre el motivo de la censura y a pesar de que, como se ha podido comprobar, el lector-censurador no fue muy explícito sobre las causas de sus propuestas de censura, se puede deducir que una visión relativista de la virtud y el vicio choca frontalmente contra el dogmatismo nacionalcatólico del régimen. Según el Catecismo de la Iglesia Católica, artículo 7-1830:

10 ルバイヤット, en la versión original.

11 رباغابري, en persa.

«Todo cuanto hay de verdadero, de noble, de justo, de puro, de amable, de honorable, todo cuanto sea virtud y cosa digna de elogio, todo eso tenedlo en cuenta» (Flp 4, 8). La virtud es una disposición habitual y firme a hacer el bien. Permite a la persona no sólo realizar actos buenos, sino dar lo mejor de sí misma. Con todas sus fuerzas sensibles y espirituales, la persona virtuosa tiende hacia el bien, lo busca y lo elige a través de acciones concretas. «El objetivo de una vida virtuosa consiste en llegar a ser semejante a Dios» (San Gregorio de Nisa, De beatitudinibus, oratio 1).

Por ello en este punto se ha concluido que el motivo de la censura de este fragmento debe estar relacionada con la concepción de la virtud en la obra como una creación humana y su contraposición a la concepción católica de la misma.

Cuarto fragmento censurado

No longer human, Keene, 1952.	Ya no humano, Aroca, 1962.
<p>Página 146 (en cursiva, parte censurada)</p> <p><i>Crime and prayer? Crime and repentance? Crime and confession? Crime and... no, they're all synonymous. What is the opposite of crime?</i></p> <p>"Well if you spell "crime" backwards –no, that doesn't make sense. But the word does contain the letters r-i-c-e. Rice. I'm hungry. Bring me something to eat".</p>	<p>Página 126</p> <p>[Parte censurada]</p> <p>"Mira, déjate de fastidiarme con todo eso del crimen y su antónimo. Tengo hambre. Tráeme algo de comer".</p>

Siguiendo con la conversación entre el protagonista y Horiki acerca de los sinónimos y antónimos, se censura el párrafo indicado más arriba, y en la obra traducida de Aroca se lleva a cabo una reducción, eliminando directamente el contenido. En el párrafo siguiente, Keene hace un juego de palabras entre la palabra *crime* y la palabra *rice*, traduciendo a su vez del original japonés la siguiente oración: ツミの対語は、ミツさ。蜜の如く甘しだ。腹がへったなあ。何位か食うものを持って来いよ 「*tsumi no taigo wa, mitsu sa. mitsu no gotoku amashi da. Hara ga hetta naa. dono kurai ka kuu mono wo motteko i yo*」. Dazai juega con las palabras ツミ (*tsumi*), que significa crimen, y ミツ (*mitsu*), es decir, miel, invirtiendo las sílabas ツ (*tsu*) y ミ (*mi*) como si ambas palabras fueran antónimas, para conectar el tema de la conversación anterior, acerca del crimen, y las ganas de comer del interlocutor. La versión española de Aroca es la única en la que se prescinde de los juegos de palabras y el traductor usa una amplificación añadiendo contenido no presente en el original, concretamente: «Mira, déjate de fastidiarme con todo eso del crimen y su antónimo».

La elección del traductor al español plantea un problema adicional. Más adelante en la conversación, en la versión inglesa, el amigo del protagonista dice lo siguiente: «All right. I'll go downstairs, then Yoshiko and I will commit a crime together. Personal demonstration is better than empty debates. The antonym of crime is rice. No –it's beans!» La reiteración de Horiki acerca de la relación entre crimen y arroz tiene sentido, habiendo explicado anteriormente por qué afirma que son antónimos, y la conexión con las habas viene dada porque se ha hablado anteriormente de que cenarán habas. Sin embargo, Aroca, que suprime todo el párrafo anterior, traduce esta nueva interacción de la siguiente forma: «De acuerdo, voy a bajar, y Yoshiko y yo cometeremos un crimen juntos. Una demostración personal es mejor que todos los discursos. El antónimo de crimen es

arroz. ¡No, es habas!». En la versión de Aroca en ningún momento anterior se ha hablado del arroz, es la primera vez que se vincula el arroz con el crimen y no se ofrece ninguna explicación acerca de ello, lo que puede causar extrañeza en el lector.

6. Conclusiones

Se ha propuesto como objetivo principal de este artículo presentar cuatro de las diferencias más destacables entre las dos traducciones al español de la obra de Dazai Osamu *Ningen Shikkaku*, y plantear sus posibles causas, entre las que se pueden encontrar las diferencias entre los textos de origen debido a la dicotomía traducción directa e indirecta, la aplicación de diferentes técnicas de traducción, o la autocensura del traductor que ejercía su profesión bajo un régimen autoritario.

Se ha puesto especial foco al expediente de censura de la obra de Aroca al que se tuvo acceso durante la investigación, pudiendo contemplar de forma directa y en documentación original la informalidad y el componente de oralidad con la que el lector-censor redactó las motivaciones que le llevaron a solicitar la censura de unos párrafos en concreto y no otros, y según se ha podido comprobar, la informalidad y el uso de lenguaje coloquial no fueron un carácter exclusivo de este procedimiento de censura en concreto. Para los párrafos censurados y las soluciones adoptadas por el traductor para mantener la obra cohesionada, también se ha reflexionado acerca de los posibles efectos causados en el resultado final para el lector meta.

Finalmente, no ha sido posible incluir, como si lo estaba en el trabajo de investigación del que parte este artículo, una interesante reflexión acerca de la especial relación que mantienen las cuatro obras que conforman el corpus de este trabajo. Aspectos que hacen referencia a las relaciones de poder entre los sistemas literarios y culturas estadounidense y japonesa de los años 40 y 50, así como de autocensura en la traducción de Aroca por encontrarse España en ese momento bajo un régimen dictatorial, todos estos condicionantes históricos y culturales y su posible influencia en la obra y sus traducciones que deben también ser tenidas en cuenta en un análisis como el que aquí se ha intentado resumir.

Bibliografía

- Alonso Campos, J.I. (2017). *Carlos Barral. La edición en la España franquista*. Universidad de Alcalá. Tesis doctoral.
- Andrés de Blas, J. (1999). *El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones*. Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Hª Contemporánea, 1. pp. 281-301.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. Poetics today. *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Volume 11, 1.
- Gil Gascón, F. (2010). *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.

- Gozalbo Gimeno, D. (2017). Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942–2017). *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 5, 8-34. <https://doi.org/10.21071/calh.v5i.10367>
- Hermans, T. (1985). *The manipulation of literature. Studies in literary translation*. St Martin's Press. Manchester.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra. Madrid.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. Routledge. London.
- Matsuura, J; Porta, L. (2000). *Japonés para hispanohablantes. Bunpō*. Herder. Barcelona.
- Molina, L.; Hurtado Albir, A. (2001). *Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach*. *Meta* 47 (4), 398-512.
- Mounin, G. (1998). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Gallimard. Paris.
- Nolla, A. *Literatura japonesa moderna (II). De 1912 als nostres dies*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis*. Vol 2, Nº2. pp. 209-243.
- Paz, O. (1971). Traducción: literatura y literalidad. En Eötvös, J. (2003). *El reverso del tapiz : Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, Budapest, pp. 157-166.
- Serra-Vilella, A. (2016). *La traducció de llibres japonesos a Espanya (1900-2014) i el paper dels paratextos en la creació de l'alteritat*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- Tubau, S. (2013). On Establishing the Locus of Women's (In)Visibility in Two English-Into-Romance Translations of Doris Lessing's The Golden Notebook. *Sendebarr*, nº24, pp. 245-270.
- Vidal, A. (2016). Traducir la comida, comerse la traducción. *El Trujamán, revista diaria de traducción*.
- Vinay, J.; Darbelnet, J. (1977). *Stylistique Comparée du français et de l'anglais, méthode de Traduction*. Paris, Didier Erudition.
- Watkins, M. (1996). *Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano*. <https://montsewatkins.com/traduccion/>