

La naturaleza.

8- LA NATURALEZA

A) CONCEPTO DE NATURALEZA EN JAPÓN

“La naturaleza es símbolo de lo infinito, y el ser humano es sólo una parte de esta compleja realidad cósmica. La idea del cambio, de lo transitorio está muy arraigada en la mentalidad japonesa.

Los movimientos de la naturaleza, el paso de las estaciones con sus sutiles variaciones, sus paradojas y su irracionalidad, afectan e influyen de una manera notable en su ánimo.

Su estética tradicional siempre ha reflejado esta mentalidad cambiante de forma simbólica, a través de lo concreto, imprimiéndole una notable carga emocional.

La sensibilidad japonesa gusta de lo efímero, y en su conciencia pesa el hecho de que nada está hecho para durar eternamente, porque su tradición no está en la dura piedra, sino en materias mucho más perecederas.

Su hogar ha sido la madera, el bambú, el papel, la tierra, la paja; materias que reflejan con más rapidez el paso del tiempo.

Muchos elementos de la vivienda tradicional habían de cambiarse periódicamente para adecuarlos a la estación, y a su vez ésta tendría que reflejarse en la vida diaria.

La humedad, la bruma, los distintos factores ambientales, forman parte de la expresión japonesa, de su lenguaje y su arte emotivo, anticonceptual; *wabi*, *sabi*, *shibumi*, *yugen*¹ son términos simbólicos relativos a la expresión

¹ Hemos explicado estos conceptos en el apartado titulado “Conceptos exclusivos de la cultura japonesa”.

La naturaleza.

emocional, que nos hablan de elegancia, serenidad, sencillez, misterio, pero que, a su vez, nos muestran la herrumbre, la pátina y las sombras que deja el flujo natural de los acontecimientos y el implacable paso del tiempo.

No se da una confianza plena a una expresión individual si ésta no se funde en su entorno natural, es decir, la última palabra la tienen los agentes naturales que son los que acaban de dar forma, expresión y sentido a una obra iniciada por el ser humano; es un arte que no expresa el control del hombre sobre la naturaleza.

En definitiva, un sistema de relaciones en el que el hombre se entrega a las leyes del cosmos con una visión naturalista, lírica y con un sentimiento quizá vago y difuso, pero con una actitud realista y pragmática.

El pensamiento *zen* llegó a penetrar hasta en los objetos más humildes de la vida cotidiana².

Analizando estas premisas podemos captar, aunque sea de forma intuitiva, las diferencias existentes entre la noción y la percepción de la naturaleza en Japón y en Occidente.

EL POETA JAPONÉS ANTE LA NATURALEZA

“Una de las mejores definiciones de lo que significa la poesía para el pueblo japonés la encontramos en los albores de su literatura, en el prólogo del *Kokinshuu* (colección de poesía antigua y moderna), del 905 d. de C.. Son palabras de uno de sus compiladores, Ki no Tsurayuki:

² Manuel Luca de Tena y Alan Boot, *Destino Japón*, Ed. Anaya Touring, Madrid, 1992, pp. 19-20.

La naturaleza.

“La poesía japonesa tiene por semilla el corazón humano, y crece en innumerables hojas de palabras.

En esta vida muchas cosas impresionan a los hombres: éstos buscan entonces expresar sus sentimientos por medio de imágenes sacadas de lo que ven u oyen.

¿Quién hay entre los hombres que no componga poesía al oír el canto del ruiseñor entre las flores, o el croar de la rana que vive en el agua?

La poesía es aquello que, sin esfuerzo, mueve el cielo y la tierra y provoca compasión en los demonios y dioses invisibles; lo que hace dulces los lazos entre hombres y mujeres; y lo que puede confortar los corazones de fieros guerreros”.

“La poesía inspira, pues, a dioses y hombres igualmente, y está al alcance de todos los humanos. El poeta no necesitará volverse a los dioses, o a un concepto personificado de alguna musa pidiendo inspiración.

La frase de Tsurayuki “¿Quién hay entre los hombres que no componga...?” contrasta abiertamente con nuestro ambiente cultural occidental, donde más bien parece palpitar la pregunta: “¿Quién habrá que componga...?”

El hombre japonés canta en poesía, como una muestra más del canto universal que se eleva de la naturaleza. “El ruiseñor que canta entre las flores, la rana que habita en las aguas, ¿no son ambos compositores de poesía?”, se pregunta Tsurayuki en el mismo prólogo.

La poesía comenzó, pues, cuando la vida fue creada, para animar el cielo y la tierra. El poeta japonés no se cree de otra esencia que el resto de la creación.

La naturaleza.

Trata de ponerse al ras del alma primitiva de animales y plantas. Por su herencia cultural budista o shintoísta, siente una profunda simpatía por todo lo animado, una compasión universal. Por esto puede dialogar con todas las cosas de este mundo, captar el mensaje de los seres más insignificantes.

El japonés ve crecer la vida sobre un trasfondo animista, que le hace descubrir jirones de su propia existencia en cada objeto natural. Chouchoud dice expresivamente:

“El gladiolo, la gavanza, la anémona, la escabiosa, tienen su alma naciente. Y esta alma se apega a la nuestra y la fuerza a amar. Las hierbas de las landas se abandonan al viento como nuestro corazón a la pasión. Los cardos y los cominos sienten mejor que nosotros la próxima llegada del otoño. Las violetas callan en su interior la alegría de la primavera”.

(...) “Aquí tenemos esbozados ya todos los elementos que intervienen en la composición del *haiku*: sensación concreta de la naturaleza, cristalizada en torno a una estación del año. La poesía como una voz más en el concierto del mundo. El paisaje, la naturaleza, como una llamada a la intimidad³”.

Véase el estudio del profesor Rodríguez-Izquierdo sobre el poeta Santooka (山頭火、1882-1940) en relación con la naturaleza:

—El sentido de la naturaleza en el haiku de Santooka”, Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios japoneses en España, Barcelona, Septiembre 1998, pp. 7-19.

³ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, pp. 126-128.

La naturaleza.

HAIKU Y NATURALEZA

“Como el actor de Noh o el maestro en el arte del té, el poeta no es consciente de sus movimientos. Actúa (en el caso del poeta, éste compone) como si no estuviera en actividad, sino en perfecto reposo.

Por medio de este desasimiento personal del poeta, el *haiku* realiza su doble función de expresar lo particular y dejar entrever lo universal. La vida parece sin significado, pero el universo tiene sentido.

Lo universal tiene sentido a su vez cuando florece en lo particular.

Hay una energía especial que capacita al poeta y a nosotros los lectores para completar el conjunto con nuestra aportación humana. Dicho conjunto es lo único que puede satisfacernos, en cuanto que nos armoniza y hermana con las cosas.

Es fácil comprender así que la naturaleza sea el tema del *haiku* y que el sentido de la naturaleza se nos dé condensado en una de las cuatro estaciones.

Del mismo modo que un punto del espacio puede definirse por referencia a los cuatro puntos cardinales (y en Japón existe más vivo que en Occidente el sentido de orientación respecto a dichos puntos), así un instante de tiempo pertenece a una de las cuatro estaciones.

La palabra de estación en el *haiku* es el nexo entre el instante captado y el flujo natural de la vida cósmica.

El hombre es en sí mismo parte de la naturaleza, y actualiza su contacto con ella a través de un sentido de estación.

La naturaleza.

El hombre aparece así ante la naturaleza desnudo de sí mismo, entregado a la ley del universo. Se ha dicho que el *haiku* es la poesía del hombre pobre, de la misma manera que el primitivo cristianismo era la religión del hombre pobre”. (Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 138)¹⁵.

LA PALABRA DE ESTACIÓN (*Kigo*, 季語)

Tal vez el más importante de los valores formales del *haiku* es su cristalización en torno a un tema de estación.

El sentimiento de la estación en relación con determinados objetos, personas o escenas, está mucho más arraigado en Japón que en el mundo occidental.

(...) El sentido de estación está muy relacionado con el *rensoo* (連想, asociación de ideas). Hay objetos que evocan espontáneamente la estación, y se convierten así en símbolos propios suyos.

Así, por ejemplo, la flor del cerezo representa la primavera, las libélulas el verano, etc. Los viejos maestros de *haiku* creyeron que la experiencia común de los hombres, trasfondo de toda experiencia concreta, estaba en las estaciones.

La naturaleza.

Por esto introdujeron en el *haiku* el *ki* (estación), o *kigo* (palabra de estación). Esta palabra relativa a la estación, de importancia axial en el *haiku*, es como un símbolo estético del sentido de las estaciones, que surge de la unidad del hombre con la naturaleza, y su misión es simbolizar esta unión.

Desde el período Muromachi (1333-1573) los poetas japoneses se acostumbraron a percibir la estación en cada fenómeno natural, en cada planta, animal o actividad humana (Blyth: *A History of Haiku*, vol.II, p. xxiv).

La palabra de estación ha ido pasando por diversas vicisitudes: hoy día se tiende a considerar como no necesaria, siguiendo la tendencia innovadora de Ippekiroo.

Los *haiku* sin palabra de estación se llaman *kimu haiku* (季無俳句, *haiku* sin estación); pero de todos modos el sentido de estación flota en el *haiku* merced a cualquier detalle que en él se observe.

Se podría decir en términos generales que la naturaleza en el *haiku* consta de cinco temas:

“Primavera, verano, otoño, invierno y Año Nuevo”.

En estos cinco apartados se dividen los *Saijiki* (歳時記⁴), calendarios—índices de los temas de estación.

¹⁵ Ibid., pp. 31-32.

⁴ Hay numerosísimos “Saijiki”. Citaremos algunos a continuación:

山本健吉 (Yamamoto Kenkichi)

『基本季語五〇〇選』、講談社学術文庫。

Y del mismo autor:

『句歌歳時記』(春) 新潮文庫、や 38 2.

『句歌歳時記』(夏) 新潮文庫、や 38 3.

『句歌歳時記』(秋) 新潮文庫、や 38 4.

『句歌歳時記』(冬、新年) 新潮文庫、や 38 5.

La naturaleza.

En el siguiente *haiku* de Sanpuu (杉風、1646-1732), discípulo de Bashoo, podemos apreciar todas las estaciones agrupadas en una graciosa síntesis. Todo es símbolo de estación en esta poesía⁵.

*Flores. hototogisu
luna, nieves: y ya
el ocaso del año.*

Veamos a continuación algunas de las principales palabras de estación:

Primavera: flor del cerezo, violeta, azalea, sauce, alondra, ruiseñor, niebla, días largos, lluvia de primavera...

Verano: lirio, girasol, paulonia, peonía, hojas verdes, cigarra, hormiga, arco iris, truenos...

Otoño: crisantemo, rocío, uvas, manzanas, kakis, salmón, sardina, perdiz, aves migratorias, espantapájaros...

Invierno: escarcha, granizo, ocaso del año, hojas caídas, brasero, carbón, nieve, hielo, flor de té...

Año Nuevo: tarjetas de felicitación del Año Nuevo, primer día del año, primera caligrafía (*kakizome*, 書初), *zooni*⁶ (雑煮), *kadomatsu* (門松、adornos de pino y bambú en la puerta)...

⁵ Ibid., pp. 137-138.

⁶ Sopa de verduras y tortas de arroz, aderezada con salsa de soja y otros condimentos que se toma en Año Nuevo.

La naturaleza.

“El convencionalismo existente en torno a las palabras de estación es un elemento que opera a favor de la concisión. Además la palabra de estación tiende a consumir la concisión, pues unifica los elementos dispersos de la intuición.

Para Bashoo la estación era el elemento más importante del *haikai*, como una manera de intuición, más que como un principio fijo” (Blyth: *A Historu of Haiku*, vol. II, p. xxiv.)⁷.

“La brevedad del *haiku* se sitúa, pues, en la pauta de “lo natural”, que es el módulo que venimos dando como característico de todo el mundo del *haiku*.

El maestro Bashoo dijo:

“Aprende de los pinos, aprende de los bambúes. El poeta debe desprenderse y separarse de su yo. Aprender quiere decir unirse a las cosas y sentir su naturaleza íntima, percibir la vida delicada y captar el sentimiento; así se crea la poesía.

Una poesía que sólo describe, aunque muy lúcidamente, un objeto, no puede alcanzar un verdadero sentimiento poético, si no contiene los sentimientos que espontáneamente brotan del objeto. En semejante poesía, el objeto y el yo del poeta siempre permanecerían separados, porque únicamente ha sido compuesta por el yo del poeta”.

(De *Sanzooshi* (tres cuadernos de notas, con charlas de Bashoo sobre *haikai*, recopilados por su discípulo Tohoo, 1657-1730).

La naturaleza.

En “*La estética*” volvemos a encontrar otra de las grandes enseñanzas del maestro Bashoo:

“Hay un elemento que es común a la poesía lírica de Saigyō, al verso en cadena de Soōgi, a la pintura de Sesshū y a la ceremonia del té de Rikyū. Es el espíritu poético, el espíritu que invita a seguir la vía del universo y a convertirse en amigo de las vicisitudes estacionales.

Una persona que tiene espíritu poético ve una flor en cada cosa y en cada cosa imagina la luna.

Aquél que no ve la flor no se diferencia de un bárbaro, y aquél que no imagina la luna no es distinto de las bestias. Deja atrás a los bárbaros y a las bestias: sigue el camino del universo y vuelve a la naturaleza”.

A los treinta años, Bashoo comienza su escuela, y tiene como primer discípulo a Kikaku. Una anécdota de este período, plenamente reveladora, viene a abrirnos camino hacia la intuición poética de Bashoo. Cierta día, Bashoo y Kikaku iban andando por los campos, y se quedaron mirando a las libélulas que revoloteaban por el aire.

El discípulo compuso en ese momento un *haiku*:

*¡Libélulas rojas!
Quítales las alas
y serán vainas de pimienta.*

A esto objetó el maestro: “No. De ese modo has matado a las libélulas. Di más bien:

⁷ Ibid., p. 138.

La naturaleza.

*¡Vainas de pimienta!
Añádeles alas
y serán libélulas.”*

En este acontecimiento trivial descubrimos lo que para Bashoo es la vocación del poeta: vivificar la naturaleza, y no destruirla⁸.

En este ambiente de especial sensibilidad hacia la naturaleza, al que han contribuido sin duda el animismo del primitivo Japón, el shintoísmo con su concepto de *kami* (todo ser dotado de un algo que nos trasciende, que no captamos en su plenitud misteriosa: árboles, montañas, ríos, cascadas, relámpagos, seres vivientes, etc.) y también el budismo, que estableció sus más insignes santuarios en montañas, bosques o lugares retirados, y que más adelante, sobre todo a través del *zen*, influiría tanto en las artes y costumbres del país, no es extraño que haya surgido el arte de los jardines y el arte del *ikebana* o arreglos florales.

⁸ Ibid., p. 31.

La naturaleza.

NIWA (EL JARDÍN)

“El jardín japonés no es tan sólo simple “naturaleza”, (自然 *shizen*), por emplear la palabra japonesa, que literalmente significa tanto como “ser que se ha creado a sí mismo”.

El jardín japonés ha sido desde siempre una naturaleza creada e ideada por el hombre. Se incluye en el campo de la arquitectura, y en la mejor tradición japonesa es una síntesis de arte y naturaleza”⁹.

“Siempre que es posible, los japoneses procuran tener algo de jardín junto a sus viviendas.

Pero el jardín que les agrada no es el de espacios geométricos, el de figuras recortadas simétricamente, formando setos y parterres.

La Naturaleza no es así; a la Naturaleza no hay que violentarla reduciéndola a contornos y moldes que no le son propios.

En el jardín japonés, sea pequeño o grande, todo debe mostrar naturalidad: la disposición de árboles y plantas, como al azar, sin obedecer a ningún trazado rígido; la variedad de especies y colores: algunas piedras, como encontradas espontáneamente, sin que se advierta en su colocación ningún asomo de artificio.

Cuando la amplitud de espacio lo permite, no falta el típico estanque (*ike*, 池), a veces extendido en varias direcciones o entrantes, y oportunamente salvado por algún puente (*hashi*, 橋) arqueado.

⁹ Günter Nitschke, *El jardín japonés*, Taschen, Colonia, 1993, p. 10.

La naturaleza.

Aquí y allá, puede añadirse alguna farola ornamental (*tooroo*, *ishidooroo* 燈籠、石灯笼), y algunas piedras salteadas (*tobi-ishi*, 飛び石) formando un camino para transitar por ellas, sobre todo cuando llueve.

Para los japoneses, la ambientación de un edificio es primordial; los arquitectos estudian en todos sus detalles la adecuación de una estructura a su entorno¹⁰. Y de esto hay una tradición antiquísima.

Ya en el período Heian (平安時代、794-1192) se había logrado plenamente el estilo de los templos shintoístas, de los palacios y edificios nobles, y su perfecta ambientación (en el Palacio Imperial de Kyooto, por ejemplo, los extensos espacios vacíos ante los distintos pabellones, la arena blanca y la gravilla son un complemento exquisitamente armonioso).

Del mismo período datan los más antiguos jardines que actualmente se conservan, y que han marcado un estilo insuperable.

Jardines aristocráticos, o jardines que servían de entorno a un templo, realizando y a veces duplicando su belleza al reflejarlo en las aguas del estanque, como por ejemplo, en el Pabellón del Fénix (*Hoodoo*) del Byoodoo-in en Uji, o también en el Pabellón Dorado (Kinkakuji-ji, 金閣寺), ambos en Kioto.

En el período Muromachi (室町時代、1333-1573), se crean nuevos y originales tipos de jardín, casi siempre bajo la influencia de los monjes *zen*.

¹⁰ Para saber más detalladamente sobre la arquitectura tradicional japonesa, véase: Tanizaki Junichiroo, *El elogio de la sombra*, trad. indirecta de Julia Escobar, Biblioteca de ensayo, Siruela, Madrid, 1994.

La naturaleza.

Son jardines simbólicos o abstractos, que tratan de lograr un ambiente con sólo sugerirlo. Ejemplo conocidísimo es el *sekitei* (jardín de piedras. 石庭) del templo budista Ryooan-ji (龍安寺) de Kyooto, construido exclusivamente con quince piedras y gravilla blanca, y los llamados genéricamente *kare-sansui no niwa* (jardines de paisaje seco, 枯山水の庭) que evocan todo un panorama de montes, ríos y cascadas, pero sin emplear una gota de agua.

Muestra singular de estos últimos es el jardín del Daisen'in (templo Daitoku-ji, 大徳寺, Kyooto).

Los jardines de las casas de té, a partir del período Momoyama (桃山時代, 1573-1603), acentuaron cierta tendencia a la sencillez rural, a la búsqueda de la belleza en la escasez y la sobriedad.

Modelos muy notables de jardín japonés son el Palacio "Katsura Rikyuu", el del Sanboo-in, o el jardín de musgo del Saihooji (todos ellos en Kyooto)¹¹.

¹¹ R. Planas y J. A. Ruescas *Japonés hablado*, Don Libro, Madrid, 1993, pp. 24-25.

La naturaleza.

***IKEBANA* (ARREGLO FLORAL)**

Ikebana, el arte de “mantener vivas las flores” (*hana o ikeru*, 花を生ける), de hacerlas valer como dándoles una nueva dimensión vital, es uno de los logros más sobresalientes de la cultura y sensibilidad japonesa.

Con algo de exageración se ha dicho que, si en Occidente el hombre es la medida de todas las cosas, en Oriente lo sería la flor. Aun sin llegar tan lejos, lo cierto es que en Oriente el hombre tiende a sentirse englobado en el conjunto de la naturaleza, formando parte de ella como un elemento más.

En la planta o la flor, podemos ver como una condensación del universo: vida, color, belleza, variedad, crecimiento, fragilidad, sencillez, entrega, mortalidad, reproducción incesante.

Ante todo, las plantas simbolizan la vida; y las flores, al ser tan breve su ciclo, nos impresionan con su nueva eclosión en cada primavera.

Los primeros arreglos florales propiamente dichos (siglos VI-VII) parecen haber tenido una utilidad religiosa: adornar, a ambos lados, los altares de los templos budistas.

Predominaba lo que se llamó *tatebana* (立花), o también estilo *rikka*¹² (立花, flores enhiestas o erguidas), de considerable altura.

En los arreglos *rikka*, solemnes y ceremoniales, suele haber una rama de pino céntricamente situada; otros elementos favoritos son el cedro, ciprés y bambú.

¹² *Tatebana* y *rikka* son lecturas distintas (china *on*, y japonesa *kun*) de los mismos ideogramas, por tanto son conceptos sinónimos.

La naturaleza.

En el teatro *Noh* siempre aparece indefectiblemente en medio del escenario un pino.

Los estilos al margen del *rikka*, se denominaban genéricamente *nage-ire* (“arrojar introduciendo” en un florero alto), término que algunas escuelas sustituyen por el de *heika* (flores en vasija o florero).

La preponderancia de los arreglos *nage-ire* coincide con una cierta popularización del *ikebana* en los siglos XVI y XVII.

A principios del S. XVIII, se va plasmando un nuevo estilo llamado *shooka*; se incorporan capullos y hojas, se sobreponen tallos a medida que salen del florero (tratando de imitar el crecimiento natural de la planta), y se tuercen convenientemente algunas puntas, según la iniciativa y sensibilidad del artista.

Con la restauración Meiji (1868), llegan gustos y técnicas nuevas, incluso occidentales. Desde principios de S. XX, se difunde el uso de un nuevo tipo de recipiente, ancho y poco profundo, como los que se emplean para los *bonsai*.

Esto da origen al estilo llamado *moribana* (flores acumuladas, como servidas -de abajo arriba- en una fuente o bandeja).

Hay multitud de posibilidades y tendencias, según las distintas Escuelas (unas 2.000 ó 3.000 se calcula que existen en Japón), y según el gusto particular de cada artista de *ikebana*.

La naturaleza.

Sin embargo, puede afirmarse que coinciden en varias normas fundamentales.

El arreglo no debe ser simétrico, aunque sí equilibrado en su tensión hacia tres polos de fuerza:

ten-jin-chi (天-人-地, cielo-hombre-tierra);

o con otras palabras: un tallo primario, *shin*, que de algún modo apunta o tiende hacia lo alto; otro secundario o anejo, *soe*, inferior y subordinado a aquel; y un tercero, *hikae*, de recogimiento o repliegue, que sugiere el contacto con la tierra.

Los elementos (ramas, tallos, capullos, etc.) suelen utilizarse en número impar. Se da primordial importancia a la línea, y a la sencillez y armonía del conjunto.

Se huye de todo lo recargado; la sobriedad es por sí misma un valor. Cada arreglo debe estar en consonancia con la estación del año (aquí vuelve a aparecer la importancia del sentimiento de estación), con los simbolismos propios de la festividad u ocasión, con el entorno concreto para el cual se crea.

De 1930 arranca un movimiento vanguardista llamado *zen'ei-bana*, con un enfoque libre y renovador: se acepta la incorporación de cualquier material (plástico, hierro, bronce, plumas, pintura, etc.) se admiten aun elementos en número par, o arreglos en posición invertida, etc. El único criterio es la belleza del *ikebana* resultante¹³.

¹³ R. Planas y J. A. Ruescas, *Japonés hablado*, Ed. Don Libro, Madrid, 1993, pp. 93-94.

La naturaleza.

En la novela “Amistad”¹⁴ (*Yuujo*, 友情) de Mushanokooji Saneatsu (武者小路実篤, 1885-1976) se menciona en una ocasión el *ikebana* (la protagonista vuelve una tarde de clase de *ikebana*).

Naturalmente, no es necesario conocer detalles sobre el *ikebana* para entender la novela; sin embargo, no podemos dejar de hacernos la siguiente pregunta:

¿Cómo transmitir en una nota de pie de página el concepto de naturaleza para los japoneses y la importancia del arte tradicional *ikebana*?

Tuvimos que conformarnos con una breve nota explicando que el *ikebana* es el “arreglo floral, arte tradicional japonés”.

Veamos a continuación unos fragmentos de la novela “El arpa de Birmania”¹⁵ (*Biruma no tategoto*, ビルマの豎琴¹⁶) de Takeyama Michio (竹山道雄, 1903-1984), en los cuales aparece este rasgo tan característico japonés: tratar de asimilar la vida animal a los sentimientos de las personas:

“Abriendo marcha venían policías a caballo, en uniforme de gala. Marchaban a un trotecillo ligero, poniendo orden entre la multitud de viandantes. Los policías, que suelen mostrar una faz sonriente, traían hoy las facciones tensas, con la correilla del casco reposando bajo el labio inferior.

¹⁴ Saneatsu Mushanokooji, *Amistad*, trad. del japonés de Elena Gallego y Fernando Rodríguez-Izquierdo, Luna Books· Gendaikikakushitsu, Tokio, 1998, p. 20.

¹⁵ Takeyama Michio, *El arpa de Birmania*, trad. del japonés de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1989.

¹⁶ 竹山道雄『ビルマの豎琴』、新潮文庫、た 12-1.

La naturaleza.

Los caballos, a su vez, lucían un lustroso pelaje muy cuidado, y al trote hacían ondular todos sus músculos. En su alegre corretear de un lado para otro parecían estar realmente persuadidos de la importancia de esta ceremonia, y como admirados de su propia destreza para imponer el orden”. (p. 76)

“Sobre el lomo de los elefantes habían puesto torretas como monturas, cubiertas por preciosos tapices. Allí iba sentado el conductor de cada elefante, ataviado con un turbante y manejando hábilmente un fino látigo. Los elefantes hacían pensar, a juzgar por sus pequeños ojos, que estuvieran recitando plegarias”. (p. 77)

Como reverso de la medalla de estas dos comparaciones de animales con personas, en estas otras dos citas, también de la misma obra, tenemos lo contrario, lo que es humano comparado con lo animal.

Esto se debe al sentido tan oriental de que todo es naturaleza.

Veamos estos fragmentos:

“El panteón era un edificio de notables proporciones.

Por su interior se extendía a todo lo largo un estrado que nosotros habíamos hecho. Sobre cada una de sus gradas había depositadas innumerables urnas funerarias. Se decía que allí se encontraba sólo una parte del conjunto existente, pero aun así nos quedamos sorprendidos por la cantidad que había.

Echando un vistazo a nuestro alrededor, pensamos que aquel ambiente tenía mucho en común con las estanterías que suelen usarse en nuestra patria para albergar en rimeros los incontables capullos de gusanos de seda”. (p. 89)

La naturaleza.

“Jóvenes semejantes a tiernos árboles, exentos de malicia, han tenido que abandonar sus casas, dejar sus talleres, sus estudios... Y en un lejano país extranjero, sus huesos están hoy a la intemperie”. (p. 154)

En la novela de Kawabata Yasunari (川端康成, 1899-1972), premio Nobel de Literatura 1968, “El clamor de la montaña¹⁷” (*Yama no oto*, 山の音¹⁸) hay unas líneas que nos confirman que el sentimiento de la naturaleza y el sentimiento de la estación en relación con determinados objetos, personas o escenas, está mucho más arraigado en Japón que en el mundo occidental:

“La silueta de Satoko volviendo a todo correr tenía un aire de verano”.

Veamos a continuación unos fragmentos de la obra “La bailarina de Izu” (*Izu no odoriko*, 伊豆の踊り子¹⁹), también de Kawabata Yasunari (川端康成), en los que aparece también esta identificación de lo humano con la naturaleza:

...両手を一ぱいに伸ばして何か叫んでいる。手ぬぐいもない真裸だ。それが踊り子だった。若桐のように足のよく伸びた

¹⁷ Kawabata Yasunari, *El clamor de la montaña*, trad. del japonés de Jaime Fernández y Satur Ochoa, Plaza Janés, Barcelona, 1969.

¹⁸ 川端康成『山の音』、岩波文庫、緑 81-4.

¹⁹ 川端康成『伊豆の踊り子・温泉宿』、岩波文庫、緑 81-1.

La naturaleza.

白い裸身をながめて、私は心に清水を感じ、ほうっと深い息を吐いてから、ことこと笑った。子共なんだ。私たちをみつけた喜びで真裸のまま日の光の中に飛び出し、...²⁰

“... y estirando los brazos, gritaba. Estaba desnuda, ni siquiera una pequeña toalla. Era la bailarina. Contemplé su hermoso cuerpo blanco, esbelto como una joven flor de paulonia y sentí fluir en mi corazón una fuente pura. Respiré profundamente y se me escapó una leve risa. Sólo era una niña. Una niña, cuya alegría al vernos le hizo salir desnuda a la luz del sol... ”.
(trad. del japonés de Elena Gallego).

Traducción indirecta del mismo fragmento:

“Ella levantó los brazos y me llamó. ¡Oh, era la pequeña bailarina! Vi su hermoso cuerpo, esbelto como un joven arbolito, y me pareció que en mi corazón empezaba a cantar una fuente de plata. Respiré profundamente y luego me eché a reír con alegría. ¡Oh, que niña era! La alegría de habernos descubierto le hizo olvidar que no estaba vestida y salió corriendo a la luz del sol”²¹.

²⁰ Ibid., p. 70.

²¹ Yasunari Kawabata, *Kioto, La bailarina de Izu*, trad. del alemán de Ana María de la Fuente, Plaza y Janés, Barcelona, 1971, p. 211.

La naturaleza.

Veamos otro fragmento de la misma novela:

“この美しく光る黒目がちの大きい目は踊り子のいちばん美しい持ちものだった。二重まぶたの線が言いようなくきれいだった。それから彼女は花のように笑うのだった。花のように笑うという言葉が彼女のはほんとうだった²²”

“Lo más hermoso de la bailarina eran sus bellos ojos grandes, negros y brillantes y la línea de sus párpados me parecía de una belleza indescriptible. Además, se reía como una flor. La expresión “reírse como una flor” en el caso de ella, era completamente real”. (trad. del japonés de Elena Gallego).

Traducción indirecta:

“Sus grandes ojos negros y brillantes eran lo más hermoso en ella, y su risa era como el abrirse de las flores. Se me ocurrió la expresión “risa florida” y comprendí que sólo para ella era adecuada²³”.

(En esta versión además se han saltado la traducción de la segunda línea).

Quien entienda japonés podrá sopesar estos ejemplos de traducción, directa e indirecta, y la importancia de las traducciones directas.

²² Ibid., p. 78.

²³ Ana María de la Fuente, p. 218.

La naturaleza.

Sirvan estos ejemplos como botón de muestra; los incluimos en este capítulo dedicado a la naturaleza, por estar relacionados con este tema.

Sin embargo, analizaremos más detalladamente las traducciones directas e indirectas en el capítulo titulado “Las traducciones indirectas y los errores en la traducción”.

que se admiten en la naturaleza de los seres vivos, como un
modo de vida que se adapta a las condiciones de la vida.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza de los seres vivos es una realidad que se manifiesta
en la vida misma, en la actividad que realizan.

La naturaleza.

B) LA FAUNA Y LA FLORA

Las zonas climáticas del Japón delimitan las zonas habitadas de los animales salvajes. En Hokkaido se encontrará una fauna siberiana, con osos pardos, focas, morsas, leones de mar, comadreja, armiños, visones, *chipmunks*, águilas de mar, pájaros bobos de las islas de Bering, cormoranes moñudos, cisnes, grullas, patos salvajes, etc.

El Japón central, Shikoku y Kyushu, albergan toda clase de mamíferos: osos con cuello de pelo blanco, ciervos, jabalíes, lobos, zorros, garduñas, tejones, (*tanuki*), etc...

El macaco habita en los bosques japoneses, sobre todo en los de la isla de Yakushima al sur de Kyushu (20.000 monos). En esta isla es donde se encuentran, así como en Shikoku y Kyushu, las tortugas de mar gigantes.

Más al sur, en Okinawa y Amamiyama, hay que tener mucho cuidado con esa serpiente venenosa llamada *habu*.

La industrialización acelerada del Japón ha sido un factor de destrucción para los mamíferos y pájaros. Hoy se intenta proteger las especies que están en vías de desaparición, en los parques nacionales.

Japón firmó un acuerdo internacional para la protección de los animales, lo que prohíbe, entre otras, importar las pieles de serpientes de Okinawa que tensan los *shamisen* (三味線 instrumento musical de tres cuerdas).

A los niños les encanta domesticar a los animales, y en casi todos los hogares japoneses hay animales domésticos, como perros, gatos, pájaros. En verano, los niños son inseparables de sus saltamontes o de sus cigarras (*semi*),

La naturaleza.

insectos mucho más simpáticos que las enormes cucarachas (*gokiburi*) contra las que todo el mundo se pone en pie de guerra desde que aparecen con los primeros calores, y debido a la intensa humedad.

El dragón, la serpiente, el mono y el faisán aparecen muy a menudo en los cuentos para niños, en las leyendas tradicionales japonesas y en las leyendas búdicas.

Véase en el apartado dedicado a la simbología, la diferente significación que tienen los animales en las distintas culturas.

El *tanuki*, (狸) especie de tejón, es un gran amigo de los japoneses.

El zorro es un animal que puede adoptar formas humanas o de otros animales y produce encantamientos y hechizos, siendo uno de sus disfraces predilectos el de hermosa mujer que trae problemas a los hombres¹.

El fénix, *hoo*, está representado en muchos templos budistas.

La carpa *koi*, (鯉) que es capaz de remontar los ríos y sobrevivir el golpe fatal del pescador, simboliza la energía y la resistencia.

El salmón es un pez sagrado entre los *ainu*².

¹ Sobre el mundo animal en Japón, véase Luis Caeiro, *Cuentos y tradiciones japoneses. II. El mundo animal*, Hiperión, Madrid, 1994.

² Los *ainu* son un grupo racial cuyos orígenes no están todavía claros, pero su grupo sanguíneo revela la pertenencia a una raza mongoloide, igual que los japoneses. De hecho, los japoneses, a causa de su civilización, forman una nación homogénea, pero los caracteres étnicos no son uniformes. Los *ainu* no se parecen en nada a los japoneses. Su lengua es completamente distinta del japonés, así como su cultura es singular. En la actualidad, lamentablemente, se está extinguiendo esta civilización, hoy apenas quedan 24.000 hombres de esta raza rechoncha y barbuda, acantonados en un centenar de pueblos de Hokkaido).

La naturaleza.

En cuanto a la flora, y como consecuencia de la amplia latitud que abarca el país, la gama de climas y vegetaciones es realmente extraordinaria, ya que va desde los bosques subtropicales en el sur, hasta los paisajes invernales cubiertos de nieve, y los hielos del mar en el norte de Hokkaido.

Dos mil setecientas cuarenta y tres especies vegetales crecen en el suelo nipón, entre ellas 168 clases de árboles, es decir, dos veces más que en Europa.

Gracias a las lluvias y al calor, las tierras en un 68% están cubiertas de una alfombra de bosque.

Al norte de Honshu y en Hokkaido, se dan árboles de hoja caduca, bajo formas de especies muy diversas.

En el resto del país, encinas, bambúes, alcanforeros y lauráceas se mezclan con helechos, palmeras y pinos.

Pinos y abetos, arrozales y bambúes se encuentran en todo el paisaje japonés. Típicos, pero más localizados, son los criptómeros gigantes (*sugi*), el *gingko*, el árbol de la laca (*urushi*), el alcanfor majestuosísimo *kusunoki*, el sándalo blanco o la encina dentada.

Las flores son admiradas como indicadores de límites entre las estaciones: las flores de los ciruelos (梅, *ume*), anuncian el fin del invierno, desde enero y febrero en el sur, y en marzo, en Tokio y en la región del norte.

Enseguida aparecen las adelfas, pequeñas flores blancas, perdidas en largas hojas finas de color verde oscuro.

En abril, el Japón festeja los cerezos (桜, *sakura*), cuyas flores rosas, casi blancas, caen tras alcanzar la plena floración. Los glicinios brotan hasta en junio.

La naturaleza.

En mayo, las azaleas y las peonías. En junio, los lirios. Las camelias florecen durante todo el año, según las variedades.

En otoño, da gusto pasear por los bosques llenos de hojas rojizas *momiji* (紅葉). En noviembre, las exposiciones de crisantemos (*kiku*, 菊 blasón de la familia imperial) atraen muchos visitantes por la increíble diversidad de formas y colores de las especies presentadas.

Como hemos visto anteriormente, lo vegetal tiene gran importancia en la vivienda tradicional japonesa, y también en el folklore.

En cuanto a la alimentación, también lo vegetal tiene una gran importancia. Por ejemplo, los dulces y confituras japonesas están, a veces, envueltas en hojas de cerezo, de haya o de bambú.

En las *wagashi-ya* (和菓子屋、confiterías japonesas), las formas de pasteles a base de judías rojas y de arroz, vienen inspiradas por las flores o las hojas, y varían con las estaciones.

La cocina japonesa, así como la que acompaña a la ceremonia del té, se adapta, de la misma manera, a la vegetación de cada estación.

Las lonchas de pescado crudo (*sashimi*, 刺身), se presentan con un fondo de hojas de perales de *Nankin shiso*. En las estanterías de los supermercados, se encuentran flores de crisantemos en forma de barquilla, que se degustan con sal y vinagre, según una minuciosa preparación.

El té verde, (煎茶、*sencha*), que crece en macizos redondos en la mitad sur del país, es la bebida japonesa por excelencia.

La naturaleza.

Las frutas, en Japón, suelen ser bastante caras, y añaden el toque de lujo a la alimentación cotidiana. Muy a menudo se venden con una presentación tal que permite hacer el regalo ideal e indispensable para los amigos a cuya casa se va como invitado.

Muchas de estas frutas son importadas (cerezas y naranjas americanas, bananas de Taiwan, papayas y mangos de Hawai) pero el Japón desarrolla cada vez más su producción frutícola hasta el extremo de poner en venta las frutas en épocas inauditas. Las fresas, cultivadas en invernadero y entre arena, están en las fruterías en pleno invierno.

Las frutas que más se consumen son: las *mikan* (mandarinas japonesas) y las manzanas, que se dan prácticamente durante todo el año.

Después, las sandías y los melones de agua en verano, los kakis, las uvas de Kyuushuu o de la prefectura de Yamanashi, los *nashi* (peras-manzanas), los melocotones, que pueden alcanzar proporciones enormes, las ananas de Okinawa, etc...

Finalmente, un vegetal indispensable en la alimentación japonesa: las algas. Se comen, sobre todo, secas (*nori*) con arroz y huevo crudo en el desayuno tradicional, o bien envolviendo bolas o triángulos de arroz cocido rellenos (*onigiri*). El *kombu*, nuestro fuco, da gusto a todas las sopas y caldos.

La relación de los japoneses con la flora, así como con los animales, puede revestir un carácter sagrado.

La naturaleza.

Los japoneses cultivan con arte, religión y pasión los jardines de musgo, los árboles enanos, *bonsai* (盆栽), y los paisajes miniaturas, *bonkei* (盆景).

El valor estético de las plantas aumenta por su valor simbólico. En la poesía y la iconografía japonesas son siempre los ciruelos los que expresan la belleza, los cerezos se asocian a lo efímero, el pino y el bambú son símbolos de longevidad.

LA PESCA Y LOS PESCADOS

Japón sobrepasa a los demás países del mundo por el tonelaje de sus capturas, y por el consumo cotidiano por cabeza, de pescado y marisco.

El pescado es esencial en la cocina japonesa. Se come crudo (*sashimi*), pero también se toma asado, cocido al vapor, hervido en la sopa, escabechado, etc.

En el litoral japonés se pescan sobre todo caballas, atunes, mújoles, eperlanes, bacalaos, peces voladores y, en el mar que baña Hokkaido, arenques y salmones.

La naturaleza.

En un buen *sushi-ya* (restaurante de *sushi*: bola alargada de arroz hervido aderezado ligeramente con vinagre, sobre la que se coloca una fina loncha de pescado crudo), el cliente puede elegir él mismo sus *sushi* preferidos entre una treintena de pescados.

Además de las especies ya citadas, se puede degustar el abalón, la sepia, el pulpo, el seriol, el calamar, el chinchar, el gallo, el cangrejo, la gamba, los erizos de mar, las huevas de bacalao, etc³.

En el relato “El aprendiz y su dios” (*Kozo no kami sama*, 小僧の神様) de Shiga Naoya (志賀直哉, 1883-1971), mencionado ya en el capítulo del Plano Cultural, apartado “La cultura culinaria” se puede apreciar lo que representa el *sushi* para los japoneses y hasta qué punto es apreciado como gran manjar.

Las diferencias entre la fauna y flora existente entre Oriente y Occidente presentan diversas dificultades en la traducción.

En primer lugar porque no existe un buen diccionario de plantas o de animales del japonés al castellano ni tampoco en inglés. Entonces, ¿cómo debemos traducir?

³ Hélène Cornevin, *Japón*, Grech, Madrid, 1984.

La naturaleza.

Veamos las soluciones que nos propone el traductor Antonio Cabezas en la Introducción de su versión española de “Manioshu”⁴:

“En el Manioshu aparecen 76 animales y 157 plantas o árboles.

Como algunas de las especies de animales y una tercera parte de las plantas no encuentran vocablo correspondiente en castellano, para la traducción se ha optado por una de estas tres soluciones:

- 1) Dejar la palabra japonesa. El kaki es un árbol cuyo nombre japonés pasó al léxico castellano. En nueve ocasiones he recurrido a esta solución, entre otras razones porque el nombre científico deja la palabra japonesa.
- 2) Dar una traducción aproximada. Si el *ugüisu* no es propiamente un ruiseñor, se le parece lo bastante en tamaño y sonoridad.
- 3) Crear un neologismo: o por derivación del nombre científico latino, o por traducción literal de la palabra japonesa”.

Estas tres soluciones, las más lógicas e ingeniosas, son las que sigue también la Sociedad de Escritores y Artistas Japoneses en su traducción inglesa del *Manioshu*.

En cuanto a los toponímicos, los he traducido a veces -nos dice Cabezas- cuando los epítetos que los acompañan aluden a su etimología.

⁴ *Manioshu, Colección para diez mil generaciones*, trad. del japonés de Antonio Cabezas, Hiperión, Madrid, 1980.

La naturaleza.

Por ejemplo: “el monte Colodrillo de bella estola”, en vez del “monte Unebi”.

Sin embargo, consideramos que esta traducción es larga e inapropiada, tratándose sobre todo de poesía.

Estas soluciones podrían ser válidas en algunos casos, otra solución sería buscar primero el nombre en latín y después buscar su traducción al castellano.

Este método da resultado a veces, pero no funciona en el caso de las especies solo japonesas. Lo mismo sucede en el caso de los animales, en que después del nombre en latín hay que poner una descripción simple.

Sin embargo, en el caso de dar una traducción aproximada, es decir, traducirlo en castellano por el equivalente más próximo (la segunda solución que propone Cabezas), lo más acertado es poner una nota de pie de página explicando las diferencias.

Veamos a continuación algunos de los poemas traducidos del *Manioshu* y las notas explicativas que añade Cabezas:

*En tazón servían arroz en mi casa.
Cuando viajo, lo sirven en hojas,
¡hojas de pasania! 142 (pag. 37)*

En japonés, “*shii*” (*Pasania cuspidata*): árbol esbelto de hojas grandes y suaves.

La naturaleza.

*¿Para qué cortar piérides en flor
sobre la playa, si ya no estás tú,
para quien las corto? 166 (pag. 44)*

En japonés, “*ashibi*” (*Pieris japonica*): arbusto con florecillas arracimadas, blancas y acampanuladas.

*Susurran las sasas, desasosegadas,
en todo el monte, y yo pienso en ella
ya tan alejada. 133 (pag. 48)*

En japonés, “*sasa*” (*Sasa paniculata*): especie de bambú más pequeño que el ordinario.

*No me cortéis los shinus que retoñan
junto al árbol zelkova junto al estanque,
que el verlos me recuerda que estuve allí con ella. 1276 (pag. 73)*

En japonés, “*shinu*” (*Pseudosasa japonica*): especie de bambú.

En japonés, “*tsuki*” (*Zelkova acuminata*): árbol copudo y exuberante.

La naturaleza.

*(...). Mi hijo Furuji,
el que nació a la vida cual blanca perla
de nuestras dos entrañas, por la mañana
al brillar el lucero, sin levantarse
del acolchado lecho, ora sentado
ora brincando, jugaba con nosotros:
y por la tarde cuando salía el véspero
al acostarse, tomaba nuestras manos
y nos decía gracioso y zalamero:
“Papá y mamá, no quiero dormir solo:
juntos los tres como la **sakikusa**”.*

(Elegía a la muerte de su hijo Furuji) 904 pag. 103

En el original, “*sakikusa*” (*Edgeworthia chrysantha*).

*Me amarré a la faja la flor del olvido:
me salió falsa florecilla loca,
nombre sin sentido. 727 (pag. 163)*

Traducción literal del original “*Wasure-gusa*” (*Hemerocallis flava*), bellísima flor amarilla de forma parecida al lirio. Se creía que tocarla provocaba olvidar y ser olvidado.

La naturaleza.

Veamos a continuación algunos *haiku* traducidos por el profesor Rodríguez-Izquierdo, en su libro “*El haiku japonés*”⁵ y las notas explicativas que añade sobre la flora y fauna.

*El ruiseñor
haciéndose caca
en la ramita del ciruelo. haiku núm. 32*

Onitsura (鬼貫, 1660-1738)

El original “*uguisu*” lo traduce como “ruiseñor” y en el comentario del *haiku* nos explica sus características: Es un pájaro cantor japonés, de armonioso trino, parecido al ruiseñor.

“En el caso de la palabra *sakura* (桜) que aparece mucho en los poemas japoneses lo solemos traducir como “cerezo”. Sin embargo, el cerezo español es un árbol frutal, o sea, da cerezas.

Por tanto, si lo traducimos como “cerezo” pensaremos en un árbol frutal. Sin embargo, el “*sakura*” japonés no es un árbol que dé fruto, sino solamente flores.

⁵ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Hiperión, Madrid, 1994.

La naturaleza.

Precisamente, las flores caen unos pocos días después de haber alcanzado la plena floración, por eso el cerezo es un símbolo de lo efímero de la belleza y la vida, y asimismo símbolo del honor del samurai.

Por estas razones no creo que sea adecuado traducir sin más “*sakura*” por “cerezo”⁶.

(Sobre la simbología del cerezo, veáse el apartado titulado Simbología).

También ocurre con la palabra “*hana*” (花) que es “flor”, pero tiene ciertas connotaciones de la flor del cerezo “*sakura no hana*” (桜の花). Es decir, “la flor del cerezo” es la “flor” por antonomasia. Si traducimos “*hana*” como “flor” sin más, nos perdemos todo ese contenido tan bonito de que estamos hablando más que nada de “*sakura no hana*”, “la flor del cerezo”.

Es importante elegir bien las palabras, porque muchas veces tienen connotaciones, es decir, valores afectivos adicionales que se nos escapan en la traducción y los perdemos⁷.

De la misma forma, la palabra “*Hanami*” (花見) literalmente “contemplar las flores” se refiere a “las flores del cerezo”.

Veamos el ejemplo del *haiku* 34, (p. 300) uno de los más famosos de Onitsura (鬼貫), lleno de trasfondo sentencioso.

⁶ Fernando Rodríguez-Izquierdo, “La traducción literaria y poética con especial aplicación al haiku”, Actas de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto (1996-1998). 講演記録 IV 京都外国語大学イスペインア学科、pp. 21-34.

⁷ Ibid.

La naturaleza.

*Sobre un esqueleto
visten sus galas
y ¡a ver las flores!*

El “*hanami*”, fiesta de ir a ver los cerezos floridos, es una institución en la primavera japonesa. La gente viste sus mejores trajes típicos, para ir a sentarse sobre una alfombra de flores de cerezo, que están empezando a caer.

Este *haiku* tiene un pre-escrito: “*Bonno areba shujoo ari*”, que significa “Donde quiera que hay pasiones, hay seres vivientes”.

Parece establecer un paralelismo entre las flores, que también se visten de gala para caer en breve, y la vida humana. Las flores de cerezo brotan sobre un esqueleto de ramas, sobre un ramaje prácticamente desprovisto de hojas.

Flores que se contemplan -*hanami* es una palabra compuesta de “flor” y “ver”- y gente que las contempla; unos y otros son depositarios de una belleza efímera, unos y otros son brotes de la agradecida naturaleza. Los hombres se visten con la ingenuidad de las flores. Las flores se abren con la ilusión de los hombres.

En el *haiku* 89 (p. 362) también aparece el tema de la contemplación de los cerezos:

La naturaleza.

*A la sombra de los cerezos en flor,
personas del todo extrañas
no hay ya.*

*Hana no kage
aka no tanin wa
nakari keri.*

Issa (一茶, 1763-1827)

El último verso quiebra la expectativa del lector.

Se trata del festival de cerezos en flor en el parque Ueno, en Tokio. “*Kage*” sugiere la imagen de un día soleado y brillante, aunque comporta una bisemia interpretativa, pues significa tanto “*A la sombra de los cerezos en flor*” como “*gracias a los cerezos en flor...*”.

Evidentemente, gracias al festival de los cerezos, flor antonomástica en Japón, desaparecen las diferencias entre las personas. Todos están hermanados por la circunstancia y festividad.

En el *haiku* 39, (p. 305) aparece la flor *asagao* (朝顔).

*Capturado mi pozal
por la flor de asagao,
salgo a pedir agua.*

Chiyo (千代尼, 1707-75)

La naturaleza.

El *asagao* es una flor en forma de campanilla llamada también “glorias de la mañana” (cara de la mañana, en japonés).

Este *haiku* nos revela una faceta muy interesante de la delicadeza japonesa: antes que romper el tallo de “*asagao*” la poetisa prefiere salir a pedir agua.

En el *haiku* núm. 3, (p. 257), aparece el arbusto “*utsugi*” (卯木).

Veamos la explicación del profesor Rodríguez-Izquierdo, no sólo sobre este arbusto sino sobre otros aspectos necesarios para la comprensión de este *haiku*.

雪月花一度に見ゆる卯木哉 貞徳

Nieve, luna, flores
¡a la vez nos la muestra
el utsugi!

Teitoku (貞徳, 1570-1653)

“El *utsugi* es un arbusto cuyo nombre científico es *Deutzia scabra*. En este caso ha servido a Teitoku para simbolizar la tradicional “trinidad de la belleza”: nieve, luna y flores.

La naturaleza.

Ocurre que las pequeñas flores del *utsugi*, vistas a la luz de la luna, se asemejan ligeramente a la nieve; de tal manera que el “*utsugi* a la luz de la luna” es también en sí mismo un símbolo de belleza.

Este *haiku* encierra además un juego de palabras, que puede apreciarse mejor por comparación con otra versión del mismo:

“*Setsugekka ichido ni misuru uzuki kana*”

“*Uzuki* (卯月) es el cuarto mes del calendario lunar japonés, simbolizado en el conejo (Julio).

En dicho mes florece el *utsugi* (卯木), y en sus flores puede el poeta gozar de las bellezas del invierno (nieve), primavera (flores) y otoño (luna), además de la estación presente.

La semejanza fonética entre *utsugi* y *uzuki* (que por lo demás se escriben en japonés con caracteres totalmente distintos) da pie al juego de palabras. La poesía es ingeniosa, aunque no grandemente artística”.

En el *haiku* núm. 6 (p. 260) aparece el pez “*fugu*” (河豚).

*¡Bien, nada ha pasado!
ayer tomé
orbe y sopa.*

Matsuo Bashoo (芭蕉, 1644-94)

La naturaleza.

El profesor Rodríguez-Izquierdo lo traduce como “orbe” y nos explica: “El orbe es un pez esférico, cubierto de espinas largas, fuertes y erizadas”.

En el *haiku* 120 (p. 395) aparece el “*higurashi*” (日暮), que etimológicamente significa “oscurecedor del día”, es una especie de cigarra que canta a primeras horas de la tarde o de la mañana.

*Cuando canta el higurashi,
cuando canta.
canta en coro
y el sol muere.*

Seisensui (井泉水, 1884-1976)

En el *haiku* 144 (p. 421) aparece el “*hototogisu*” (時鳥), que es una especie de cuco japonés:

*Flores, hototogisu
luna, nieves; y ya
el ocaso del año.*

Sanpuu (杉風, 1646-1732)

La naturaleza.

“Flores” se refiere por antonomasia a las flores del cerezo, como ya hemos indicado antes.

Los cuatro sustantivos que inician el *haiku* se refieren sucesivamente a las cuatro estaciones. Y “*toshi no kure*” llama inevitablemente a la fiesta de año nuevo.

Tenemos, pues, en el ramillete de un *haiku* los cinco períodos estacionales clásicos. El sentido total del *haiku* da a todos estos elementos un significado de transitoriedad, de lo efímero que es todo lo natural ante el paso del tiempo.

En el *haiku* 161 (p. 439) aparece “*susuki*” (薄), una planta herbácea llamada “pampas”:

*Caen flores de pampas:
salta a los ojos
el frío creciente.*

Issa (一茶)

La asociación de la caída de las flores con un sentimiento de frío es sinestésica. Tal vez todos la sentimos, pero únicamente el poeta sabe constatarla.

Otra interpretación que también permite el verso sería:

“Salta a la vista que las flores de pampas que caen se vuelven frías”.

La naturaleza.

Veamos a continuación algunos ejemplos de estas dificultades debidas a la diferente flora y fauna que nos ofrece la traductora española Montse Watkins en la traducción de cuentos de Miyazawa Kenji⁸ (宮沢賢治, 1896-1933).

En el caso de un arbusto llamado *Kuromoji* (くろもじの木), que aparece en el relato “Los osos del monte Nametoko” (*Nametokoyama no kuma*, なめとこ山の熊), ¿Cómo puede el lector captar, o el traductor transmitir el ambiente que aporta mencionar esta planta?

Lo resolví con la siguiente nota de pie de página describiendo la planta tras el nombre científico:

“*Lindera bezoin*, arbusto de pequeñas flores amarillas y fruto rojo, cuya corteza y hojas desprenden aroma a especias”.

Pasando al caso de los animales, Montse Watkins nos ofrece el ejemplo del *mejiro* (めじろ) en el relato “El pájaro estrella⁹” (*Yodaka no hoshi*, よだかの星), y nos dice:

“¿Cómo va a poder imaginar el lector la delicada belleza del avecilla si nos conformamos con poner el nombre en latín de *zosterops japonica*?”

Al tratarse de especies exclusivamente japonesas, la única solución que nos queda es añadir una descripción después del nombre en latín: “pequeño pájaro verde oliva con un círculo blanco alrededor del ojo”.

⁸ Kenji Miyazawa, *Historias mágicas*, trad. del japonés de Montse Watkins, Luna Books-Gendaikikakushitsu, Tokio, 1996, p. 119.

La naturaleza.

“Otro ejemplo, también del mismo relato, que me puso en un aprieto considerable -nos dice Montse Watkins- es el *yodaka* (よだか), protagonista del cuento, un ave que en castellano se debería traducir como “chotacabras”, pero el desarrollo del cuento me obligó a traducir su nombre como “halcón nocturno”, debido a que el halcón verdadero amenazaba a este pájaro por atreverse a usar un nombre compuesto que incluía el suyo propio.

Por supuesto, todo esto lo expliqué en una nota a pie de página al principio del cuento, si no ya hubiera habido quienes consideraran la traducción como un simple error¹⁰”.

Otros casos parecidos a los anteriores los tenemos en *hototogisu*, *uguisu*, *karasu*, (cuco, ruiseñor, cuervo), y otras especies, cuyos equivalentes españoles no son exactamente iguales.

Por ejemplo, en el caso de “*karasu* 鳥”, Aston¹¹ nos informa de que no es exactamente una corneja, sino un *corvus japonensis*, pájaro más grande que las especies que conocemos en España, y con un porte y un graznido diferentes.

Por tanto, evidentemente, el famoso *haiku* de Bashoo:

⁹ Ibid, p. 29.

¹⁰ Montse Watkins “Reflexiones sobre la traducción de la literatura japonesa al castellano”. Actas del XI Congreso Canela (Confederación Académica Nipo-Española-Latinoamericana), Tokio, Mayo, 1999.

¹¹ Aston W.G: *Littérature japonaise*, trad. del inglés por Henry D. Davray. Librairie Armand Colin, París, 1902.

La naturaleza.

枯枝に鳥の止りけり秋の暮

*Sobre la rama seca
un cuervo se ha posado:
tarde de otoño*¹².

Aunque se traduzca *karasu* por “cuervo”, al haber unas diferencias considerables entre ambas especies, la interpretación será diferente y también producirá un efecto muy distinto en los lectores japoneses y en los españoles.

En mi caso, cuando traduje el relato “*Sakazuki*”¹³ (杯) de Mori Oogai (森鷗外、1862-1922), aparecía la flor llamada “*tanba hoosuki*” (丹波酸漿).

Como dar el nombre científico en latín (*Phisalis alkekengi* var. *franchetti*) no solucionaba el problema, además expliqué las características de esta flor en una nota de pie de página: “Flor anaranjada cuya corola tiene la forma de un globo y la consistencia del papel”.

Y de esta forma, dejé el nombre original en la traducción:

“*Una de las niñas infla una flor tanba hoosuki medio abierta y la lanza al medio del manantial*” (p. 78)

¹² Traducción de Fernando Rodríguez-Izquierdo *El haiku japonés*, p. 275.

¹³ Ogai Mori, *El barco del río Takase y otros relatos*, trad. del japonés de Elena Gallego Andrada, Luna Books- Gendaikikakushitsu, Tokio, 2000.

La naturaleza.

Por otra parte, esta flor tiene un nombre en español: “alquequenje” o “vejiga de perro”: planta de la familia de las solanáceas, que crece hasta 60 cm. de altura, con un tallo empinado y fruticoso, hojas ovaladas y puntiagudas, flores agrupadas de color blanco verdoso y fruto encarnado del tamaño de un guisante, envuelto por el cáliz, que se hincha formando una especie de vejiga membranosa.

Aunque añadí estos nombres en la explicación, tanto éstos como la flor son muy poco conocidos.

Por otra parte, como hemos mencionado anteriormente en el apartado dedicado a la simbología, algunas flores, plantas o árboles y también algunos animales poseen una connotación y una simbología desconocida o diferente de Occidente.

Por ejemplo, la grulla “*tsuru*” (鶴) tiene gran importancia en Japón y aparece mucho en los poemas.

Veamos un *haiku* de Bashoo (芭蕉) y el comentario del profesor Rodríguez-Izquierdo¹⁴ (p. 272):

*En atuendo de viajante,
una grulla en las lluvias tardías de otoño:
el venerable maestro Bashoo.*

¹⁴ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*.

La naturaleza.

Es como una instantánea del maestro captada por uno de sus lejanos discípulos (S. XVIII).

La grulla puede ser un elemento pictórico en el camino donde vislumbramos a Bashoo. Puede ser también un símbolo ligado a Bashoo por comparación interna: la grulla representa en Japón longevidad y vida próspera.