

Plano cultural.

6- PLANO CULTURAL

A) INTRODUCCIÓN

El tema de la comparación de culturas es un tema delicado y difícil, por ello es necesario hacer algunas precisiones sobre el mismo.

“En toda comparación de culturas el investigador está expuesto a una sutil tentación: señalar los defectos o excesos de la cultura ajena e incluso, en ocasiones, los defectos o excesos de la propia cultura.

Dejarse llevar de tal tentación implica haber aceptado inconscientemente como criterio o modelo de valor universal y absoluto una determinada cultura, sea la suya o cualquier otra existente, o tal vez una cultura ideal que él se ha forjado en su imaginación y que en realidad no existe.

Y a la luz de ese modelo ideal (a veces, inexistente) el investigador contempla la otra cultura advirtiéndole lo que en ella falta o sobra.

Por ejemplo, algún investigador ha dicho de la cultura japonesa que carece de “épica” o de “tragedia” o que en ella está ausente el verdadero “humor”.

También se ha dicho de la cultura española -concretamente de su teatro del Siglo de Oro- que carece de “tragedia”.

Lo cual quiere decir que quienes lanzan tales afirmaciones piensan que a las culturas de Japón y de España les falta algo.

Y decir que les falta algo encierra un juicio valorativo: ambas culturas son pobres o, al menos, no tan ricas como otras culturas, por ejemplo, la francesa o la inglesa o la griega o la romana.

Plano cultural.

Tal actitud, pienso yo, está totalmente equivocada.

Porque, en primer lugar, es preciso admitir el hecho de que no existe ninguna cultura ideal o superior a las otras.

Más bien habría que afirmar que cada cultura constituye un universo autónomo en sí mismo, un universo que no es peor ni mejor que los otros existentes.

Con la palabra autónomo no quiero en absoluto indicar algo perfecto, sino sólo subrayar cierta independencia de cada mundo cultural, que nada tiene que ver con la perfección o la deficiencia.

Toda cultura es susceptible de perfección, ya que, al ser obra de seres humanos, es, como todo lo humano algo imperfecto, algo que adolece de limitaciones y defectos.

De ahí que la actitud ideal del investigador que estudia una cultura ajena deba ser una actitud de simpatía o, si se prefiere, de amor y comprensión.

Es preciso que tal investigador penetre a fondo en dicha cultura y realice su estudio desde el interior de la misma, desde sus raíces, tratando de comprender lo que, mirado desde fuera, sería ininteligible o podría considerarse como defecto o carencia.

Cuando falta esta actitud, tiene lugar el triste fenómeno que el gran novelista Miguel Delibes notaba en uno de sus inteligentes ensayos titulado “Una historia común” (1959). Se lamentaba allí Delibes con razón de la actitud tan parcial e injusta que se adopta al enseñar historia en los diversos países del mundo. Porque ha de admitirse -señalaba nuestro gran novelista- que un mismo personaje o acontecimiento histórico adquiere un sentido muy distinto según el país que lo juzgue.

Plano cultural.

Por poner un par de ejemplos, no hay duda de que los niños mejicanos tienen de Hernán Cortés una idea totalmente diferente de la que tienen los niños españoles, ni tampoco puede dudarse de que para los niños coreanos la dominación japonesa en su país tiene una serie de matices que los niños japoneses no entienden.

Tanto esta actitud injusta que fomenta el odio y el enfrentamiento de unos pueblos con otros, como la insistencia en considerar la historia como la relación de las guerras y sucesos que dividieron a los hombres, está indudablemente equivocada.

Para solucionar tal problema, Delibes propone la redacción de una nueva historia, cuyas tres cuartas partes estarían dedicadas a la relación de todas aquellas disciplinas o acontecimientos que han unido a los hombres: literatura, música, arte, comercio, etc., reservando sólo la última parte para dejar constancia, aunque sin cargar las tintas, de las guerras y los sucesos trágicos que nos han separado¹".

De acuerdo con estas ideas de Delibes y con los presupuestos que ha indicado como necesarios en toda comparación de culturas el profesor Fernández, de la Universidad Sofía, vamos a analizar en este trabajo algunos aspectos en que se asemejan o divergen entre sí las culturas japonesa y española.

Así -y este es el fin de toda comparación- podremos llegar a conocer mejor o, al menos, concienciar, la esencia real de ambas culturas.

¹ Jaime Fernández, S. J. *Culturas de España y Japón: semejanzas y diferencias*, Librería Manantial, Rokko, Tokio, 1992, pp. 1-3.

Plano cultural.

Las primeras preguntas que podríamos hacernos al empezar este análisis son: ¿qué conocen los españoles sobre la cultura japonesa? y ¿qué conocen los japoneses sobre la cultura española?

En ambos casos podríamos responder que el conocimiento es muy escaso y en muchos otros se reduce a tópicos que poco o nada tienen que ver con la realidad.

Tratar de difundir la cultura de los países a través de la traducción de sus obras literarias es un camino muy enriquecedor y lleno de posibilidades.

Sin embargo, no es un camino exento de dificultades; por una parte, puesto que el alma humana es universal y no está ligada ni a épocas ni a culturas, muchas obras pueden transmitirse y entenderse fácilmente o sin demasiados problemas en otros países; y por otra parte, en muchos casos, debido a la estrecha relación que guardan literatura y cultura, las diferencias culturales actúan como barreras que impiden la perfecta comprensión y disfrute de las obras literarias.

También se da el caso de algunas obras literarias que sólo se entienden en un país y en una época determinada, en el caso de la literatura española, quizá “Luces de bohemia”, de Ramón del Valle-Inclán, podría ser un ejemplo de este tipo de obras.

Por esta razón, no todas las obras literarias son “traducibles”, es decir, “fácilmente entendibles” y en el caso de las que lo son, siempre presentan diversas dificultades debidas a las peculiares características culturales de los países donde nacieron y al diferente bagaje cultural de los lectores.

A continuación, analizaremos algunos aspectos en que se diferencian o convergen la cultura japonesa y la española, y su grado de dificultad en la traducción y en la transmisión de mensajes a lectores ajenos a estas culturas.

A) LOS PRINCIPALES ALIMENTOS. LA CULTURA CULINARIA

EL ARROZ Y EL PAN

Siendo la alimentación y la cultura culinaria un aspecto de gran importancia en la vida diaria de cada país, hemos decidido comenzar por el análisis de los alimentos básicos.

En la cultura japonesa y en la cultura española existen dos alimentos considerados como base en la dieta diaria, y ambos tienen unas características comunes, así como una connotación cultural de gran importancia para ambos países. En Japón, el arroz y, en España, el pan.

Ambos alimentos tienen una connotación sagrada.

En la principal oración cristiana, “El Padrenuestro” pedimos a Dios que nos dé “nuestro pan de cada día”, y en todo Japón hay gran abundancia de fiestas shintoístas que celebran el comienzo de la plantación del arroz y piden a los dioses les concedan una buena cosecha².

El arroz y el pan se comen de la misma manera: como acompañamiento de otros alimentos. Nunca se comen solos.

En español hay un refrán que dice: “pan con pan, comida de tontos”, es decir, comer sólo pan no tiene ningún sentido.

En caso de comerlo sólo, por lo menos, se le unta mantequilla u otro ingrediente. Y el arroz, en caso de comerlo sólo, por lo menos, se le rocía con *furikake* o con té.

² Las más famosas son: Fujimori-no-Taasobi 藤森の田遊び (Shizuoka), Katori-Jinguu Otauesai 香取神宮御田植祭 (Chiba), Otaue Shinji 御田植え神事 (Osaka), Izawanomiya Otaue Matsuri 伊雑宮御田植えまつり (Mie), Onda Matsuri おんだ祭り (Kumamoto), Mibu-no-Hana Taue 壬生の花田植え (Hiroshima), Utsu-ue Matsuri 打植えまつり (Kagoshima).

Véase *Festival of Japan*, 日本のまつり、JTB 日本交通公社出版事業局、1993.

Plano cultural.

Otra de las funciones del pan y el arroz es conseguir lo que otros alimentos por sí solos no pueden: saciar el apetito o llenar el estómago.

En el caso del pan, lo comemos acompañando otras comidas, o también en forma de bocadillo, rellenándolo con embutidos, queso, tortillas u otra clase de alimento, según el gusto.

El arroz, al igual que el pan en los bocadillos, también se puede preparar de una forma semejante, llamada *onigiri*.

El *onigiri* es una bola de arroz hervido cuyo interior se rellena de pescado, como bonito, atún, salmón o ciruelas secas (*umeboshi*), u otros ingredientes y, de la misma forma que el bocadillo, es muy cómodo para llevar como almuerzo al trabajo, a las excursiones, etc.

De esta forma, tanto el arroz como el pan nunca se comen solos, puesto que casi carecen de sabor y su función es compensar el excesivo sabor de las comidas que acompañan.

Si comprendemos esta función del arroz dentro de la comida japonesa y la forma correcta de comerlo, desaparecerán los extranjeros que se empeñan en aliñarlo con mayonesa o salsa de soja bajo el pretexto de que es soso. No es soso; el arroz debe ser así, igual que el pan.

El pan y el arroz no se tiran nunca. De lo cual se desprende su connotación sagrada. Siempre hay muchos recursos para aprovechar ambos alimentos.

En el caso del pan, se puede usar para hacer sopa de pan o pan rallado o bien para alimento de los pájaros.

En el caso del arroz, se aprovecha para hacer *o-mochi* (pasta de arroz para asar o cocer), *okayu* (papilla hecha a base de arroz condimentada con otros ingredientes para darle sabor), y también dulces a base de arroz.

Plano cultural.

Al ser los alimentos básicos en la cultura japonesa y en la española, es natural que tengan un carácter sagrado, y esto se ve en las pequeñas ceremonias de la vida diaria respecto a estos alimentos.

En el caso del pan, sólo tiene una posición correcta sobre la mesa; se coloca siempre a la izquierda del comensal, la parte plana hacia abajo, completamente recto, con las partes por donde se ha cortado hacia arriba y hacia abajo. Todas las demás posiciones que no sigan estas reglas no son correctas.

En caso de que el pan se cayera, se decía que al recogerlo había que besarlo, a modo de purificación, pues es el alimento sagrado que recibimos de Dios, Nuestro Padre.

En el caso del arroz, de entre todos los innumerables cuencos que forman parte de la vajilla japonesa, sólo uno de ellos se utiliza para el arroz. Los demás se utilizan para otros alimentos.

Una persona ajena a la cultura japonesa, naturalmente no distingue cuál de ellos corresponde a cada alimento.

Otro aspecto importante es la manera de colocar los palillos con respecto al arroz; nunca se deben colocar clavados en el arroz.

Tanto el pan como el arroz, deben acabarse siempre; no se debe dejar ni un grano de arroz, ni una miga de pan, aunque, sobra decir que lamentablemente, en épocas de consumismo y bonanza económica se olvidan estos preceptos.

Para los españoles es difícil comprender la función del arroz, puesto que en España no tiene la función de acompañar a los alimentos, sino que es un alimento más.

Plano cultural.

Por ejemplo, la paella, uno de los platos típicos españoles, además del arroz como base, que puede ser en su color natural o teñido de amarillo, lleva otros muchos ingredientes: pescados, mariscos, carne, verduras, etc...

Otro plato típico es el “arroz a la cubana”, arroz rociado de tomate con un huevo frito encima. Para comerlo se mezcla todo, al estilo de la comida coreana *bibimba*. Por tanto, aunque para los españoles el arroz es un alimento muy normal, hay muchas diferencias, entre la preparación y forma de comerlo, con el arroz japonés³.

Para los japoneses, el arroz debe hervirse siempre con agua, sería impensable utilizar otro ingrediente y lo lavan siempre antes de cocinarlo.

Sin embargo, en España tenemos un postre llamado “arroz con leche” (*mirukugohan* o *gyunyugayu*) típico de la región de Asturias; el arroz se hierve con leche, se le añade azúcar, cáscara de limón rayada y se sirve frío rociado de canela.

La mayoría de los japoneses ponen una cara muy rara cuando se les habla de este postre español, sin embargo, hay algo evidente: el deseo de comer comidas buenas es universal, y si en España existe este postre es, naturalmente, porque a los españoles nos gusta.

El único problema es no estar acostumbrados a las diferentes comidas de otros países y, en muchos casos, la reticencia a probarlas creyendo equivocadamente que no hay otra comida mejor que la de nuestro país.

³ A este respecto véase “El arroz en las costumbres japonesas” en Wakatsuki Kujiro, *Tradiciones japonesas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pp. 105-107.

Plano cultural.

En cuanto al pan, podríamos plantearnos la misma cuestión al contrario: ¿Entienden los japoneses la función del pan de la misma forma que los españoles? ¿de qué forma comen el pan los japoneses?

Japón no ha sido tradicionalmente un país productor de pan debido a la escasez de trigo y a la humedad que caracteriza su clima.

Sin embargo, en los últimos años han ido apareciendo panaderías en todas las ciudades de Japón. El pan es tan bueno como en cualquier ciudad occidental; la diferencia es que según pasa el tiempo, en vez de endurecerse como sucede en España debido a la sequedad de su clima, se va reviniendo, debido a la humedad del clima de Japón.

El pan, naturalmente, no pega con la comida japonesa, puesto que con el arroz ya es perfecta.

Sin embargo, mientras en los restaurantes occidentales, ya antes de empezar a comer, el pan está dispuesto en la mesa en los platos individuales o en una bandeja o cesta, detalle que significa que el pan es inseparable de la comida, en los restaurantes occidentales de Japón, sólo se sirve en caso de ser pedido.

Una razón podría ser su alto precio, pero quizá esto también nos indica que para los japoneses el pan no está unido necesariamente a la comida occidental de la misma forma que arroz lo está a la comida japonesa.

Por otra parte, el hecho de que el concepto de “pan” es muy distinto para japoneses y occidentales queda evidente al percatarnos de que los japoneses llaman “pan” a los bollos, magdalenas, medianoches, pastelillos, y prácticamente a todo lo que esté elaborado a base de harina, independientemente de que su sabor sea dulce o no, mientras que los occidentales establecemos una clara división entre lo que es pan y lo que no lo es.

Plano cultural.

Tampoco debemos olvidar que muchos conceptos o palabras entran en algunas culturas de forma equivocada.

Por ejemplo, en Japón y en otros países, en vez de llamar “pan” al pan, se le llama *furansu pan* (pan francés) a las barras de pan. Y de esta forma, este nombre equivocado da a entender que el consumo de barras de pan se limita a Francia.

Por otra parte, de la misma forma que a los españoles u otras personas extranjeras el arroz japonés puede parecerles soso, si no conocen la manera de comerlo, algunos japoneses dicen que el pan es “duro”; no es duro, es que el pan debe ser así “crujiente” (*pari-pari*).

Como los japoneses no están acostumbrados a esta cualidad de “crujiente” debido a que en Japón no hay prácticamente ningún alimento de esta textura (excepto las galletas de arroz *o-senbee*), el pan les resulta duro.

Sin embargo, a los españoles, u otras personas de países donde existe la “cultura del pan”, en que, desde la infancia, nuestra dentadura está acostumbrada a ese “crujir”, no se nos ocurre pensar que el pan está duro cuando está crujiente. Duro y crujiente son dos texturas muy diferentes; “duro” se pone el pan que no es del día, por esa razón el pan se compra cada día, al igual que el arroz, que se cuece a diario.

En cuanto al carácter sagrado del pan y el vino para los cristianos, recordemos las palabras de Jesucristo en “La última Cena”:

“Tomad y comed todos de él, porque éste es mi cuerpo que será derramado por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados.

Tomad y bebed todos de él porque ésta es mi sangre que será derramada por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados; haced esto en conmemoración mía”.

Plano cultural.

“皆、これを取って食べなさい。これはあなたがたのために渡される、わたしの体である。

皆、これを受けて飲みなさい。これはわたしの血のさかずき、あなたがたと皆のひとのために流されて罪のゆるしとなる新しい永遠の契約の血である。これをわたしの記念として行いなさい”。 (Cita del Nuevo Testamento)

Por tanto, para los cristianos, el pan y el vino representan el Cuerpo y la Sangre de Cristo.

De esta forma, en la ceremonia Eucarística, el sacerdote convierte el pan y el vino en Cuerpo y Sangre de Cristo y cada vez que recibimos el sacramento de la Eucaristía (御聖体), estamos recibiendo su Cuerpo y su Sangre para el perdón de nuestros pecados.

También en la principal oración cristiana “El Padrenuestro” pedimos a Dios “el pan nuestro de cada día”.

Sin embargo, en Japón el pan no tiene ningún significado en comparación con el arroz.

Por tanto, si el Padrenuestro se traduce literalmente al japonés “danos hoy nuestro pan de cada día” esta petición perderá el sentido en la cultura japonesa.

Plano cultural.

Así, hábilmente han traducido esta palabra como “*kate*” (糧),
(我らの日用の糧を、今日我らに与えたまえ).

“*Kate*” significa literalmente “alimento” y al tratarse el arroz del alimento principal, “*kate*” tiene cierta connotación del arroz, no del pan y de esta forma, la petición cristiana, en el Padrenuestro en japonés, mantiene intacta su connotación original⁴.

La importancia que para las culturas española y japonesa tienen sus alimentos principales aparece reflejada también en la lengua, puesto que lengua y cultura mantienen siempre una estrecha relación y cada lengua es un modo de categorizar la realidad.

Así, en español hay innumerables expresiones y refranes en los que aparece el pan.

Veamos algunos de ellos:

“*Ganarse el pan*” sinónima de “*ganarse la vida*”,

“*Contigo pan y cebolla*”

“(Llamar) *al pan, pan y al vino, vino*”

este refrán recomienda hablar claro, sin rodeos innecesarios, llamando a las cosas por su nombre, característica no sólo de la cultura española, sino de toda la cultura occidental.

⁴ 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パニア学科、pp. 21-34.

Plano cultural.

Fijémonos en que la cultura japonesa recomienda más bien lo contrario (*honne to tatemae*⁵, ホンネとタテマエ) y esta quizá sea una de las diferencias culturales más marcadas entre la cultura japonesa y la cultura occidental.

“Ser pan comido” o

“ser tortas y pan pintado” se utiliza para referirse a algo muy fácil.

Observemos un refrán muy parecido a este en japonés, (se podrían considerar casi equivalentes), mencionando, en vez del pan, el arroz:

“朝飯前 (*asameshimae*)”.

“Ser el pan nuestro de cada día” se utiliza para referirse a algo que se repite con mucha frecuencia.

En este caso también encontramos un equivalente exacto en japonés, en el cual aparecen las palabras “arroz” y “té”: “日常茶飯事 (*nichijoo sahanji*, “El arroz y el té de cada día)”.

“A buen hambre no hay pan duro” Este refrán parece que es universal y se pueden encontrar equivalentes en muchos idiomas.

En francés: *L'appétit est le meilleur cuisinier.*

En inglés: *Hunger is the best sauce.*

Este refrán aparece ya en Cicerón, *De finibus*, II, XXVIII, 90: “*Socratem audio dicentem cibi condimentum esse famem*”⁶.

⁵ Estos dos conceptos son fundamentales para comprender la cultura japonesa, ya hemos hablado de ellos anteriormente. Recordamos aquí su significado:

Honne es lo que una persona siente de verdad.

Tatemae es lo que se dice o hace, aunque no se sienta, con el fin de “mantener la armonía social” tan importante en las relaciones sociales en la cultura japonesa.

⁶ Compárese también Erasmo, *Adagios*, II, VII, 69; y el refrán que recoge S. de Horozco:

Plano cultural.

“Más quiero en mi casa pan que en la ajena faisán”.

“A quien no le sobre pan, no críe can”

“Donde no hay pan, vase el can”

“Todos los duelos con pan son menos”

“Dame pan y llámame tonto”

“El que hambre tiene, con pan sueña”

“Con pan y vino, bien se anda el camino”

“Más vale pan con amor que gallina con dolor”

etc...

“Comer el pan de los niños” esta expresión indica que uno es ya demasiado viejo y está de más en el mundo.

Esta expresión nos recuerda inevitablemente a la famosa película “La balada de Narayama” (*Narayama bushiko*, 植山節考), dirigida por Imamura Shohei (今村昌平, 1926-) y basada en la obra del mismo título de Fukazawa Shichiroo (深沢七郎), en la cual la gente mayor del lugar se ve obligada a perderse entre las montañas y dejarse morir de hambre para no ser una boca más que alimentar en el hogar.

Sin embargo, aunque son numerosísimas las expresiones y refranes que hacen referencia al pan, no son tantas las que hacen referencia al arroz, al ser menos importante este alimento en la cultura española.

Veamos algunas:

“Que si quieres arroz, Catalina”

“Ser demasiado arroz para un pollo”

“Que es arroz y esponja”

“Al que bien le sabe el pan, por demás salsa le dan” (F. Márquez (1957) 287 n. 1).

Plano cultural.

En japonés también la importancia del arroz se refleja en la lengua (acabamos de ver dos expresiones japonesas equivalentes a dos expresiones españolas, con la diferencia de que hacían referencia a los alimentos básicos de cada cultura).

Otras expresiones japonesas en que aparece el arroz son, por ejemplo:

“同じ釜の飯を食う”

同じ釜の飯を食って、一緒に生活した親しい仲間⁷.

“*Comer arroz de la misma cazuela*”

significa “tener una relación de gran confianza, convivir compartiéndolo todo”, expresión que se entiende perfectamente en español.

Esta expresión japonesa nos recuerda la palabra española “compañero/a” y su etimología procedente del latín “*cum pannium*” en que aparece la palabra “pan”. “Compañero” etimológicamente significa “la persona con la que se comparte el pan”.

“臭い飯を食う”

罪を犯し、刑務所に入って服役する。刑務所の食事は極めて粗末であることからこのように言う⁸.

Este refrán hace referencia a la soledad que se siente al comer sin compañía los pobres alimentos de la prisión.

⁷ 西谷元夫 編『ことわざ・故事成語・慣用語句 2300』、有朋堂, p. 67.

⁸ Ibid., p 125.

Plano cultural.

Por otra parte, un ejemplo muy elocuente de la importancia que tiene el arroz en la cultura japonesa es que las palabras “desayuno, comida, cena” en japonés se dicen literalmente “el arroz de la mañana, el arroz del mediodía, el arroz de la noche” 朝ご飯、昼ご飯、晩ご飯, y para decir que la comida está preparada, también se utiliza la palabra “arroz” “ご飯ですよ”, “Ya está listo el arroz (la comida)”.

Evidentemente, estas palabras no podemos traducirlas literalmente con lo cual se pierde un matiz importante en la traducción.

De todo lo expuesto anteriormente se desprende que, en la cultura japonesa y en la cultura española, el arroz y el pan son, respectivamente, la comida por antonomasia.

Por lo tanto, el arroz conlleva para los japoneses unas connotaciones culturales que los españoles desconocen, de la misma forma que el pan conlleva para los españoles unas connotaciones culturales que los japoneses desconocen.

Y en la traducción nos preguntamos: ¿cómo transmitir estas connotaciones culturales tan distintas y a la vez imprescindibles para comprender perfectamente la obra literaria?

Piénsese por ejemplo, en la importancia que tienen el pan y el vino en “Lazarillo de Tormes”⁹, una de las grandes obras de la literatura española del S. XVI, y en los sufrimientos y la lucha diaria del pícaro para conseguir algo que llevarse a la boca.

⁹ Anónimo *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998. Hay una traducción en japonés: 作者不詳 『ラザリーリョ・デ・トルメスの生涯』、会田由訳、岩波文庫、1972.

Plano cultural.

Tanto en la traducción de las expresiones anteriormente citadas como en la traducción de obras literarias, en muchos casos, la traducción literal carece de sentido al carecer de referente cultural, y el traductor se ve obligado a recurrir a expresiones equivalentes que puedan reflejar con fidelidad su significado, o a introducir notas explicativas.

Hemos analizado la significación cultural del pan y del arroz, por tratarse de los alimentos principales de ambas culturas.

Sin embargo, obviamente, la diferente connotación cultural alcanza a muchos más alimentos, limitando nuestra imagen de ellos, creándonos prejuicios e impidiéndonos de esta forma disfrutar de la variedad y riqueza gastronómica de otros países.

Por ejemplo, la carne de cordero tiene mala imagen en Japón, puesto que antiguamente los corderos que había no tenían buena carne. Por esta razón, al oír “cordero asado”, que haría la boca agua a muchos españoles, especialmente a los de Burgos o Segovia, los japoneses no pueden pensar que se trate de un plato exquisito, y debido a esta mala imagen de la carne de cordero en Japón seguramente evitarán probarlo.

Un ejemplo contrario lo tenemos en el pescado crudo (*sushi*, 寿司¹⁰ o *sashimi* 刺身¹¹) es uno de los más representativos y exquisitos platos de la cocina japonesa.

¹⁰ Bola alargada de arroz ligeramente aderezada con vinagre sobre la que se coloca una fina loncha de pescado crudo.

¹¹ Lonchas de pescado crudo aderezado con salsa de soja y rábano picante llamado *wasabi*.

Plano cultural.

Sin embargo, los españoles al oír “pescado crudo” ponen la misma expresión de extrañeza que los japoneses al oír “arroz con leche”.

Para los españoles, el pescado se come siempre cocinado, y al oír “pescado crudo” parece que se imaginan una pieza de pescado sangriento con espinas, por tanto, les resulta difícil comprender que los japoneses disfruten comiendo este plato.

Por consiguiente, ¿cómo es posible transmitir o hacer sentir a los lectores españoles la belleza del relato de Shiga Naoya (志賀直哉, 1883-1971) “El aprendiz y su dios”, (小僧の神様, *Kozō no kamisama*) si ya, a priori, rechazan el pescado crudo?

¿cómo transmitirles la ilusión del pequeño muchacho, (que refleja una experiencia que el autor tuvo de niño) por poder comer los deseados *sushi*?

¿cómo hacerles comprender que para los japoneses es uno de los platos más deliciosos?

Veamos a continuación algunos fragmentos de esta obra:

“仙吉は早く自分も番頭になって、そんな通らしい口をききながら、勝手にそう云う家の暖簾をくぐる身分になりたいものだと思った.(...)”

外濠の電車を鍛冶橋でおりると、彼はわざと鮎屋の前を通って行った。彼は鮎屋の暖簾を見ながら、その暖簾を勢いよく分けて

入って行く番頭達の様子を想った。その時彼はかなり腹がへっていた。脂で黄がかった鮪が想像の眼に映ると、彼は「一つでもいいから、食いたいものだ」と考えた。彼は前から往復の電車賃を貰うと片道を買って帰りは歩いて来る事をよくした。今も残った四銭が懷の裏隠しでカチャカチャと鳴っている。

「四銭あれば一つは食えるが、一つ下さいとも云われないし」

彼はそう諦めながら前を通り過ぎた¹²”

Nuestra versión en español del anterior fragmento:

“Al oír esa conversación, propia de entendidos en el tema, Senkichi deseó llegar a ser cuanto antes un empleado veterano y hallarse en posición de pasar cuando quisiese bajo la cortinilla de ese tipo de restaurantes. (...)”

“Al bajarse en la estación Kajibashi, de la línea Sotobori, pasó a propósito por delante del sushiya. Mientras miraba la entrada, se imaginó a los encargados de las tiendas abriendo con seguridad las franjas de la cortinilla al traspasar el umbral de la puerta. En esos momentos, sentía bastante hambre. Se imaginó ante sus ojos un sushi de atún con grasa amarillenta por encima, y entonces pensó: “Bueno, aunque sólo sea uno, quiero probarlo”.

¹² 志賀直哉「小僧の神様」『ちくま日本文学全集』, 築摩書房, pp. 78, 80.

Plano cultural.

En muchas ocasiones anteriores había comprado sólo el billete de ida, y se había vuelto andando. Ahora también, los cuatro sen¹³ que le quedaban los tenía escondidos, y le tintineaban en el bolsillo interior.

—Con cuatro sen podré comer uno, pero no puedo decir: “Déme sólo uno, por favor” —pensando así, se resignó y pasó de largo ante la puerta¹⁴”.

Aunque esta obra puede traducirse fielmente, naturalmente, la emoción que produce en un japonés y en un español es muy diferente.

Puede decirse que aquí nos encontramos con una considerable barrera cultural debida a la diferente cultura culinaria.

¹³ Unidad monetaria equivalente a la centésima parte de un yen.

¹⁴ Traducción de Elena Gallego Andrada. Publicación prevista para el año 2003.

Plano cultural.

B) LA CULTURA DE “EL TÉ, EL SAKE Y EL VINO”

Puede decirse que el té es la bebida por antonomasia en Japón. Como Japón es un país tradicionalmente productor de té, posee una antiquísima “cultura del té”¹⁵.

Por el contrario, España nunca ha sido un país productor de té, por tanto, no sólo no ha desarrollado una cultura del té sino que la desconoce por completo.

En general, la cultura mediterránea es ajena al té; sin embargo, la mayoría de los países europeos tienen una “cultura del té” o, al menos, la costumbre de tomar té.

Puede decirse que en España el único té que se conoce es el té inglés, lo cual no significa que haya costumbre de tomarlo. Y recientemente, como productos exóticos, se pueden encontrar en el comercio algunas otras variedades.

Estas premisas nos llevan a plantearnos la siguiente cuestión: ¿qué significa o que imagen tienen del té los españoles?

En los últimos años ha aumentado la costumbre de tomar té inglés y a nadie le extraña particularmente. Sin embargo, en general, podría decirse que cuando alguien dice que va a tomar té es todavía un motivo de preocupación, pues el té es una bebida que se toma normalmente cuando no se tiene muchas energías, cuando no nos encontramos bien o estamos enfermos, al igual que la manzanilla.

Tradicionalmente, en España, se ha venido considerando el té como una bebida para personas con problemas de salud, débiles, enfermizas, de la misma forma que en Japón (al no ser un país de tradición ganadera) hasta hace muy poco la leche se consideraba exclusivamente un alimento infantil.

¹⁵ Véase Okakura Kakuzo, *El libro del té*, Kairós, Barcelona, 1991.

Plano cultural.

Y también ha tenido tradicionalmente una connotación de refinamiento, exotismo, orientalismo, etc.

Posiblemente, el té nunca gozará de aceptación general en España, es decir, nunca estará de moda, será siempre una bebida de minorías, debido a que su sabor no se adapta demasiado al paladar español, y por eso, de no estar enfermo, se considera que no hay razón para tomarlo.

Podría decirse que, aunque en España se consume mucho café, no hay una bebida equivalente al té en Japón.

De esta forma, teniendo los españoles esta imagen del té, ¿cómo es posible la comprensión de la cultura del té japonesa?

¿Cómo se les podría transmitir el arte y espíritu de la ceremonia del té? ¿cómo hacerles sentir la belleza de la novela “*Sembazuru*” 千羽鶴 de Kawabata Yasunari (川端康成, 1899-1972) cuyo argumento gira en torno al té y a la famosa “ceremonia del té”?

La cultura española, al igual que otros países mediterráneos, posee una “cultura del vino”, desconocida en Japón, así como Japón posee una “cultura del *sake*”, igualmente desconocida en España y Occidente, y , aunque son bebidas con características comunes, ambas tienen un variable grado de alcohol y poseen en sus respectivas culturas una connotación sagrada, de la misma forma que el arroz y el pan, el desconocimiento de las connotaciones culturales o religiosas de estas bebidas también puede actuar como barrera cultural.

La connotación sagrada del vino podemos apreciarla ya en la antigua Grecia y Roma, ligada, al igual que en Japón, a rituales de fertilidad y de acción de gracias por la abundancia de las cosechas.

Plano cultural.

Posteriormente, en la cultura cristiana, el vino, junto con el pan, adquiere una connotación sagrada al convertirse en cuerpo y sangre de Cristo, como hemos visto anteriormente.

En los templos de Japón hay siempre gran cantidad de barriles de *sake* que, a la vez que forman parte de la decoración, cumplen su función de ofrenda religiosa.

Sin embargo, y a pesar de que el vino tiene una significación cultural muy diferente en ambas culturas, parece que en ambos países se ha venido utilizando el vino como medicina curativa o reanimadora.

Veamos a continuación unos pasajes de la literatura española y japonesa, respectivamente, donde aparece esta función del vino.

En el caso de la literatura española, por ejemplo, en la obra “Lazarillo de Tormes”, aparece frecuentemente el vino como “sanador y lavativo” para las heridas de Lázaro:

“Lavóme con vino las roturas que con los pedazos del jarro me había hecho, y, sonriéndose, decía:

—¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud¹⁶”.(...)

“—Por verdad, más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año, que yo bebo en dos¹⁷”.

¹⁶ *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1998, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

Plano cultural.

En el caso de la literatura japonesa, en la obra “A mis pequeños” (*Chiisaki mono e*, 小さき者へ) de Arishima Takeo (有島武郎, 1878-1923) encontramos una escena en la que se utiliza vino para reanimar a un recién nacido:

“産婆は毬でもつくようにその胸をはげしく敲きながら、ぶどう酒ぶどう酒といていた。看護婦がそれを持ってきた。産婆は顔と言葉とでその酒を盥の中にあけると命じた。激しい芳芬と同時に盥の湯は血のような色に変わった。嬰兒はその中に浸された。暫くしてかすかな産声が氣息もつけない緊張の沈黙を破って細く響いた¹⁸”.

Nuestra versión en español:

“La comadrona, mientras golpeaba fuertemente su pecho, como si botara una pelota, pedía vino con insistencia. La enfermera lo trajo. Tanto el rostro como las palabras de la comadrona ordenaban echarlo en el recipiente. Al mismo tiempo que el vino expandía su fuerte aroma, el agua hervida del recipiente se transformó en un color como el de la sangre. El bebé fue sumergido allí dentro. Y, al poco rato, se oyó una débil vocecilla de recién nacido que rompía el tenso silencio que nos mantenía sin respiración¹⁹”.

¹⁸ 有島武郎『小さき者へ、生まれ出づる悩み』、新潮文庫、あ 24, p. 10.

¹⁹ Traducción de Elena Gallego Andrada.

C) OBJETOS TRADICIONALES

En cuanto a los objetos tradicionales, su existencia se debe, evidentemente, a motivos culturales, de tal forma que son muy diferentes en cada cultura y resulta complicado encontrar algunos equivalentes, o una forma de trasvasarlos a la cultura en que son desconocidos.

Por ejemplo, en un pasaje de “El barco del río Takase” (*Takasebune*, 高瀬舟) de Mori Oogai (森鷗外, 1862-1922), aparece un objeto tradicional japonés. “el ábaco” (十露盤、*soroban*) que, aunque no es desconocido en España, no tiene la popularidad ni la misma importancia cultural que en Japón, donde se enseña en la escuela, se utiliza todavía en algunos comercios e incluso hay escuelas y academias especializadas en su manejo, que representa una especie de arte pues, al igual que en las artes marciales y en otras artes tradicionales japonesas, hay *dan* o diferentes grados de habilidad.

El pasaje en cuestión dice así:

“いわば十露盤の桁が違っているだけで (...). しかしいかに桁を違えて考えてみても...²⁰”.

Por tanto, es necesario plantearse la siguiente cuestión:

¿Cómo traducir esta frase al español, si en la cultura española el ábaco es un objeto casi desconocido o en desuso?

²⁰ 森鷗外『山椒大夫・高瀬舟』、岩波文庫、録5-7, pag. 116.

Plano cultural.

Esta comparación, que en japonés se entiende perfectamente, al traducirla literalmente al español²¹, quedaría sin significado debido a la falta de este referente cultural.

Por otra parte, explicar esto en medio del texto o poner una nota de pie de página puede acabar inmediatamente con el lirismo de la escena y hacer perder el hilo de la narración.

Después de mucho pensar sobre la adecuada traducción de este pasaje, al consultar la traducción inglesa de esta obra encontré la solución.

La forma en que soluciona este problema la versión inglesa²² es la siguiente:

“The difference between them was only a matter of scale, really. (...). True, viewed on a different scale, ...”

Como puede comprobarse, en esta versión inglesa han optado por suprimir la palabra “ábaco” lo cual significa que en su cultura también es un objeto poco frecuente y, por tanto, dificulta la comprensión de la comparación.

En una versión española de la traductora Tanabe Atsuko²³ (田辺厚子) también encontramos esta misma solución: suprimir la palabra “ábaco”:

“...y sólo hay entre nosotros diferencia de cifras”.

²¹ “Podría decirse que la diferencia que hay entre nosotros es sólo como la que hay entre una fila y otra del ábaco”.

²² *The historical fiction of Mori Oogai*, edited by David Dilworth and J. Thomas Rimer, University of Hawaii Press, Honolulu, 1991, “The boat on the River Takase” p. 228.

²³ “La barca Takase” en *Antología del cuento japonés*, traducción de Tanabe Atsuko, U.N.A.M., México, p.22.

Plano cultural.

Más que “diferencia de cifras” pensamos que se trata de una “diferencia de escala” si bien es cierto que las diferentes filas o “*keta*” (桁) de un ábaco, representan diferentes cifras (decenas, centenas, etc.), por eso podría considerarse como acertada esta solución de Tanabe Atsuko.

En nuestra versión española hemos preferido usar la expresión “diferencia de escala” al igual que la versión inglesa:

“La diferencia que hay entre nosotros no puede medirse con la misma escala y (...). Considerando estas diferencias, ...”²⁴.

Creemos que esta solución es acertada, pues no se aleja demasiado del significado original y puede producir una impresión muy parecida en los lectores de una lengua y otra.

Otro de los muchos ejemplos en que aparece un objeto tradicional japonés lo tenemos en “Las últimas palabras” (*Saigo no ikku*, 最後の一句) de Mori Oogai 森鷗外, donde aparece un *hyooshigi* (拍子木):

“提灯を持って、拍子木をたたいて来る夜回りのじいさんに
...²⁵”

Aquí nos encontramos con una diferencia cultural parecida a la anterior, sin embargo, mientras que el ábaco es hasta cierto punto conocido, en este caso, el *hyooshigi* es completamente desconocido en España y en Occidente.

²⁴ Ogai Mori, “El barco del río Takase” en *El barco del río Takase y otros relatos*, trad. del japonés de Elena Gallego Andrada, Luna Books · Gendaikikakushitsu, Tokio, 2000, p. 23.

²⁵ 森鷗外「最後の一句」『山椒大夫・高瀬舟』、岩波文庫、録5・7、pag. 95.

Plano cultural.

La versión inglesa de esta obra de Oogai soluciona así este pasaje:

“Ichi met an old night watchman walking his rounds who came by carrying a lantern and clapping two sticks together...”²⁶”

es decir, elimina por completo la palabra “*hyooshigi*” y tampoco pone una nota explicativa.

En este caso, podríamos preguntarnos:

¿De qué forma pueden entender los lectores este pasaje?

¿A qué se debe que el vigilante se acerque chocando dos palos entre sí?

¿Qué significado tiene?

Entender correctamente este pasaje, desde luego, no es esencial para la comprensión de la novela, sin embargo, hacer la ronda nocturna con el *hyooshigi* es una costumbre tradicional japonesa, vigente aún en la actualidad, y pensamos que no deben dejar de aclararse estos aspectos.

En nuestra traducción²⁷ hemos optado por mantener la palabra *hyooshigi* y añadir una nota explicativa:

“Encontraron al sereno, que llevaba un farolillo y venía haciendo sonar el hyoosigi.”

Nota: Instrumento de percusión formado por dos gruesos listones de madera unidos por una cuerda. Lo utilizan los vigilantes nocturnos como señal sonora para recordar a los residentes que tengan cuidado con el fuego.

²⁶ *The historical fiction of Mori Oogai*, edited by David Dilworth and J. Thomas Rimer, University of Hawaii Press, Honolulu, 1991, “The Last Phrase” p. 214.

²⁷ Oogai Mori, “Las últimas palabras” en *El barco del río Takase y otros relatos*, p. 131.

Plano cultural.

Sin embargo, esta solución a simple vista adecuada, no deja de plantear otros problemas.

Los lectores-as de habla hispana pueden preguntarse:

¿Por qué es necesario hacer una ronda nocturna para alertar del peligro de incendio?

Y aquí, precisamente, radica la razón de esta costumbre y de la existencia del *hyooshigi*: Japón es un país, cuyas construcciones han sido tradicionalmente de madera, fácil presa del fuego y por tanto, de la rápida propagación de los incendios.

Recordemos los numerosos incendios que se producían en el antiguo Edo²⁸.

Por el contrario, España es un país cuyas construcciones han sido tradicionalmente de piedra, inmune prácticamente al fuego y, aunque se produjera algún incendio, rápidamente podía extinguirse.

Creemos que esta es la razón que explica la existencia de este instrumento en Japón frente a su ausencia en España.

En relación con este tema, podemos preguntarnos:

¿Cómo son las casas en España y cómo son las casas en Japón y qué significado tiene este concepto para los hablantes de una y otra lengua?

Aunque esta palabra puede traducirse literalmente (casa: *ie*. 家), no significa que sean iguales ni que la imagen que evoquen en los hablantes de una lengua y otra sea la misma.

²⁸ Nombre de Tokio hasta la restauración Meiji en 1868.

Plano cultural.

Según dice Ortega y Gasset “es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos²⁹”.

Para hacernos una idea de la diferencia entre las casas japonesas y españolas, veamos a continuación cómo es una casa japonesa en verano, según la descripción del profesor Rodríguez-Izquierdo:

“En el verano se abren todas las puertas y ventanas correderas de una habitación japonesa: la habitación pasa a formar parte del jardín y el jardín de ella. La casa se adentra en la naturaleza, y se borran los límites entre lo construido por mano del hombre y lo natural. Las columnas de madera de las esquinas de la habitación son lo único que nos dice que estamos en una casa, pero lo mismo podían ser árboles, o más bien volver a serlo.

Esta comunión con la naturaleza es típica de la vivienda japonesa, porque responde a una exigencia íntima del carácter japonés³⁰.”

Veamos a continuación un *haiku* de Matsuo Bashoo (松尾芭蕉, 1644-1694) que nos traslada a una habitación japonesa y nos hace gustar desde ella el ambiente exterior de montañas y plantas de jardín.

*Montañas y jardín a una
se van adentrando
hasta la habitación en verano³¹.*

²⁹ J. Ortega y Gasset (1937) “Miseria y esplendor de la traducción”, La Nación, Buenos Aires. Reproducido en J. Ortega y Gasset (1940): *el libro de las misiones*, Madrid, Espasa-Calpe.

³⁰ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, ed. Hiperión, Madrid, 1994, p. 276.

³¹ Ibid.

Plano cultural.

Retomando el tema de los objetos tradicionales, citaremos un ejemplo más de estos innumerables casos.

En la obra “La historia de Iori y Run³²” (*Jiisan baasan*, じいさんばあさん), también del mismo autor, Mori Oogai 森鷗外, aparece el siguiente pasaje en el que se utiliza la imagen de un *tokonoma* (床の間) para hablarnos sobre el aspecto físico de Run, la co-protagonista:

“るんは美人というたちの女ではない。もし床の間の置き物のような物を美人としたら、るんは調法にできた器具のような物であろう³³”。

En la versión inglesa³⁴ de esta obra, el traductor no elimina la palabra *tokonoma* como en el caso anterior del *hyoosigi*; traduce el pasaje utilizando esta palabra que aparece explicada en el glosario al final del libro:

“Run`s nature was not that of a beautiful woman. If a beautiful woman can be compared to some object for display in a tokonoma, then Run was something made for more practical purposes”.

³² Sobre el título de esta obra, véase en el apartado titulado “La traducción de los títulos de las obras literarias”, en el capítulo dedicado al Plano semántico.

³³ 森鷗外 『山椒大夫・高瀬舟』、岩波文庫、録5・7, pag. 79.

³⁴ *The historical fiction of Mori Oogai*, edited by David Dilworth and J. Thomas Rimer, University of Hawaii Press, Honolulu, 1991, “Jiisan Baasan”, p. 203.

Plano cultural.

En nuestra versión³⁵ hemos optado asimismo por traducir literalmente y añadir una nota explicativa de *tokonoma*:

“No podría decirse que Run fuera una mujer bella. Pero si la belleza de una mujer puede compararse con los objetos que hay en un tokonoma, podríamos decir entonces que Run había sido creada para otras funciones más importantes”.

Nota: Lugar de honor de una vivienda japonesa que suele adornarse con una pintura o caligrafía y un arreglo floral.

Sin embargo, aunque añadamos una nota explicativa de *tokonoma*, es muy difícil para un-a lector-a español-a, que nunca ha visto un *tokonoma*, imaginarse cómo es, su significado y connotación cultural, lo que representa para la cultura japonesa, y todas estas razones pueden dificultar la comprensión de este pasaje.

En la obra “*Sakazuki*”³⁶, de Mori Oogai también aparece un objeto tradicional que plantea serios problemas en la traducción.

¿Cómo traducir *sakazuki* al español?

Esta es una cuestión de gran importancia en la obra, puesto que, además de ser el título, es el objeto fundamental en torno al cual gira la obra entera y su significado.

En España puede decirse que no hay un objeto equivalente al *sakazuki* japonés. Podríamos traducirlo por “vaso” o “copa”, pero en ambos casos la traducción queda pobre y desprovista de la connotación de esta palabra.

³⁵ Ogai Mori, “La historia de Iori y Run” en *El barco del río Takase y otros relatos*, p. 90.

³⁶ 森鷗外『山椒大夫・高瀬舟』、新潮文庫、pags. 7-14.

Plano cultural.

Recordé entonces que la palabra “cáliz”: 『カト』聖杯、カリス³⁷, en la misa en japonés se traducía por *sakazuki*:

“皆これを受けて飲みなさい。これはわたしの血のさかずき...”

Sin embargo, tampoco esta solución me parecía adecuada, pues en español, evidentemente, la palabra “cáliz” posee una connotación sagrada, ausente en esta obra, y si utilizaba esta palabra iba a transmitir una interpretación equivocada.

Después de mucho pensar, llegué a la conclusión de que la mejor solución era dejar la palabra “Sakazuki” tal cual, sin traducir, incluso en el título, y añadir una nota explicativa la primera vez que aparecía:

“Pequeña copa sin pie, aplanada y de boca ancha. Normalmente se utiliza para tomar sake³⁸”.

³⁷ 『西和中辞典』 小学館, 1990, p. 332.

³⁸ Ogai Mori, “Sakazuki”, en *El Barco del río Takase y otros relatos*, p. 79

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el proceso de globalización y su impacto en la cultura local, así como las estrategias de resistencia y adaptación.

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el proceso de globalización y su impacto en la cultura local, así como las estrategias de resistencia y adaptación.

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el proceso de globalización y su impacto en la cultura local, así como las estrategias de resistencia y adaptación.

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el proceso de globalización y su impacto en la cultura local, así como las estrategias de resistencia y adaptación.

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el proceso de globalización y su impacto en la cultura local, así como las estrategias de resistencia y adaptación.

Plano cultural.

D) JUEGOS INFANTILES Y TRADICIONALES

Entre los juegos infantiles y tradicionales, hay algunos universales y otros que pueden considerarse exclusivos de una determinada cultura.

Los juegos universales generalmente no plantean ningún problema en la traducción.

Por ejemplo, en la obra de Mushanokooji Saneatsu (武者小路実篤, 1885-1976) “Amistad” (*Yuujo*, 友情) aparece el ping-pong, que puede considerarse un juego universal.

Sin embargo, la dificultad surge cuando se trata de algún juego que sólo se encuentra en esa cultura.

Hay un juego infantil japonés llamado *fujitsuki* que aparece en la obra “Los osos del monte Nametoko” (*Nametokoyama no kuma*, なめとこ山の熊) de Miyazawa Kenji (宮沢賢治, 1896-1933).

Veamos este pasaje:

“間もなく小十郎の影は丘の向うへ沈んで見えなくなってしまう
子供らは稗の藁でふじつきをして遊んだ³⁹”.

El *fujitsuki* es un juego que ahora parece que está olvidado, por lo que tuve que llamar al Museo de Miyazawa Kenji, en Hanamaki, su ciudad natal, (provincia de Iwate), por si alguien me podía explicar el juego— nos explicó la traductora Montse Watkins.

³⁹ 宮沢賢治『注文の多い料理店』,新潮文庫、み26、pp. 300-301.

Plano cultural.

La explicación que me dieron la incluí en una nota de pie de página y es la siguiente:

“Juego consistente en sostener un puñado de tallos en la mano, tirarlos al suelo y ver cuántos se han amontonado en una forma decidida de antemano; por ejemplo, un triángulo. El que consigue mayor cantidad, gana”⁴⁰.

De esta forma, la traductora Montse Watkins, tradujo literalmente este pasaje añadiendo la nota explicativa:

“Al ocultarse su silueta (la de Kojuro) tras la montaña, los niños que le observaban volvieron a jugar a fujitsuki con tallos de mijo”⁴¹.

Sin embargo, en el caso de los juegos infantiles, aunque hay muchos que son universales, como el “corre que te pillo, (*onigokko*, 鬼ごっこ)”, “el escondite, (*kakurenbo*, 隠れんぼう)”, “saltar a la comba, (*nawatobi*, 縄跳び), y, por lo menos en España también se conoce el juego japonés *ayatori* (綾取り)⁴² etc., creemos que no hay ningún juego parecido al *fujitsuki* en España, razón que aumenta la dificultad de comprensión del pasaje.

Ya que estamos hablando de Miyazawa Kenji 宮沢賢治, mencionaremos de paso que sus obras presentan bastantes dificultades porque, además de usar muchos dialectalismos de su región natal (Tohoku), en el norte de Japón, a Kenji le gustaba inventar palabras.

⁴⁰ Montse Watkins, “Reflexiones sobre la traducción de la literatura japonesa al castellano”, Actas del XI Congreso CANELA (Confederación Académica Nipo- Española- Latinoamericana), Tokio, 1999.

⁴¹ Kenji Miyazawa, “Los osos del monte Nametoko” en *Historias mágicas*, trad. del japonés de Montse Watkins, Luna Books- Gendaikikakushitsu, Tokio, 1996, p. 123.

⁴² Juego que consiste en hacer figuras con hilos pasándolos de una persona a otra.

Plano cultural.

Por ejemplo, algunas de ellas serían *tenkirin no hashira* (天気輪の柱) y *toritori* (鳥捕り)⁴³, sobre cuya traducción hay que reflexionar mucho después de consultar con especialistas.

Finalmente, la solución elegida fue “La columna de los deseos” en el caso de 天気輪の柱 y “El cogepájaros” en el caso de 鳥捕り⁴⁴.

La dificultad de entender el lenguaje de Kenji es considerable incluso para los propios japoneses.

Una prueba es que en 1989 apareció un diccionario especializado en su terminología escrito por Hara Shiroo y publicado en la editorial Tokio Shoseki⁴⁵.

La razón es que Kenji estaba muy adelantado en relación con su época y le gustaba usar palabras extranjeras y científicas, palabras inventadas, además de complicados términos budistas, botánicos, etc.⁴⁶

Para acabar ya este apartado dedicado a los juegos, pondremos el último ejemplo, en este caso, uno no infantil. En la obra “El samurai Akanishi”⁴⁷ (*Akanishi Kakita*, 赤西蠣太) de Shiga Naoya (志賀直哉、1883-1971), aparece un juego japonés llamado *shogi* (将棋):

⁴³ 宮沢賢治『銀河鉄道の夜』、新潮文庫、み 25、銀河鉄道の夜の五章 “天気輪の柱” p. 170, 八章 “鳥を捕る人”, p. 183..

⁴⁴ Kenji Miyazawa, *Tren nocturno de la vía láctea*, trad. del japonés de Montse Watkins, Luna Books · Gendaikikakushitsu, Tokio, 1996, tercera edición revisada. Capítulo 5 “La columna de los deseos”, p. 24 y capítulo 8 “El cogepájaros”, p. 34.

⁴⁵ 原子朗『宮沢賢治語彙辞典』、東京、書籍、1989.

⁴⁶ Montse Watkins, “Reflexiones sobre la traducción...”.

⁴⁷ Incluida en la antología “El aprendiz y su dios”, trad. del japonés de Elena Gallego Andrada. Publicación prevista para el año 2003. Sobre el título de esta obra, véase en el apartado titulado “La traducción de los títulos de las obras literarias”, en el capítulo dedicado al Plano semántico.

Plano cultural.

“Aparte de los dulces, Akanishi tenía otra diversión. Era el shogi, juego en el que era sorprendentemente hábil”.

El *shogi* es un juego parecido al ajedrez, y así lo hemos explicado en una nota.

Para saber más detalladamente sobre este juego véase:

—David Almazán: “El Shogi. Introducción al juego del ajedrez japonés”, Boletín de Estudios Japoneses, Kaname, núm. 11, Primavera 1996.

Además de los juegos exclusivos de su cultura, en la tradición cuentística japonesa también desfilan algunos personajes o seres característicos que no se encuentran en otras literaturas.

Por ejemplo, los *kappa*, los *tengu*, los *oni*, (véase estos términos en el glosario) y toda una serie de duendes y seres fantásticos que aparecen con cierta frecuencia. Cuando aparecen, la mejor solución es explicarlo en una nota de pie de página.

Precisamente el escritor Akutagawa Ryuunosuke (芥川龍之介、1892-1927) tiene un relato titulado *Kappa* (河童)⁴⁸ donde habla de estos seres fantásticos.

⁴⁸ 芥川龍之介『河童』、岩波文庫、70・3.

Akutagawa Ryuunosuke, *Rashomon et autres contes*, traduction et introduction d'Arimasa Mori, Connaissance de l'Orient, Gallimard, Unesco, 1997, «Les Kappa» pp. 234-282.

También tenemos una traducción de esta obra en español:

Ryunosuke Akutagawa, *Kappa*, trad. indirecta de Eva Iribarne Dietrich, El barco de papel, Ed. Alfa, Barcelona, 1985.

Plano cultural.

E) LA CULTURA COTIDIANA

En Japón hay toda una riquísima cultura cotidiana desconocida por completo en el mundo occidental. Anteriormente hemos presentado de forma somera algunos objetos y juegos tradicionales. Y por razones de espacio, a continuación nos limitaremos a ver algunos temas cotidianos referentes a la indumentaria, peinado, calzado, y algún otro aspecto.

Para saber más detalladamente sobre la cultura tradicional japonesa puede consultarse la gran obra del antropólogo y etnógrafo Yanagita Kunio (柳田国男、1875-1962), formada por treinta y dos tomos⁴⁹.

LA INDUMENTARIA: EL KIMONO

En Occidente, se sabe, a grandes rasgos, que los japoneses vestían o visten kimono. Pero, ¿qué más se sabe sobre esta prenda tradicional?

El kimono es la prenda más representativa de la indumentaria tradicional japonesa y la cultura del kimono en Japón, y en general, la cultura de la indumentaria en cualquier país, es tan profunda como extensa. Recordemos la cultura de los trajes regionales y tradicionales en la mayoría de los países y en España, por ejemplo, pensemos en la abundancia de trajes según las regiones, cada uno con sus normas, simbología, significado, etc., incluso sabemos que pueden existir distintas variedades, todas pertenecientes a una misma provincia o región⁵⁰.

⁴⁹ 柳田国男、『柳田国男全集』(全 32 卷)、ちくま文庫、東京。

⁵⁰ Véase *Indumentaria tradicional de España*, Federación Española de Agrupaciones de Folklore, Murcia, 2000.

Plano cultural.

Obviamente, tanto sobre el kimono como sobre los trajes tradicionales, regionales, etc... se podrían hacer detallados y profundos estudios. Aquí no podemos sino limitarnos a explicar algunas cuestiones básicas sobre el kimono.

Hay una variedad inmensa de kimonos, cada uno con sus peculiares y detalladas características, que además han ido variando a lo largo de la historia⁵¹.

Ni que decir tiene que hay kimonos masculinos y femeninos, de fiesta y de diario, kimonos para ocasiones especiales, como puede ser el kimono de boda para los novios, para los padres de los novios, kimonos para la ceremonia del té, para fiestas y celebraciones de todo tipo, etc...

El kimono es una prenda que, como es natural, varía según toda una serie de circunstancias: por ejemplo, la estación del año, la persona, la edad, la ocasión, no sólo el tipo de tela, sino también el diseño, el teñido, sus dibujos, colores, todo tipo de detalles y la simbología que esto implica, etc.

Y de la misma forma que siempre a lo largo de la historia ha habido distinciones de la clase social a través de la indumentaria (por ejemplo, antiguamente sólo las clases pudientes llevaban sombrero), también el tipo de kimono y sus características indicaba la clase social.

Los kimonos masculinos no son tan explícitos, pero los femeninos son como libros abiertos que proporcionan una gran cantidad de información sobre su portadora.

En Occidente, aunque se ha oído hablar de la famosa ceremonia del té, es desconocido por completo que existe un arte tradicional japonés llamado *kitsuke* (着付け), que consiste en vestirse correctamente el kimono y las demás prendas de la indumentaria tradicional, y comprende asimismo todo tipo de conocimientos relativos a ellas.

⁵¹ Véase 切畑健、『日本の女性風俗史』(The history of Women's Costume in Japan), 京都書院アートコレクション、京都、1997.

Plano cultural.

El aprendizaje de este arte puede ser tan arduo y prolongado como cualquier otra disciplina u arte tradicional, que puede llevar muchos años o incluso toda la vida. Cuanto más se aprende más habilidad y arte se adquiere en estas disciplinas tradicionales, pero requiere un largo aprendizaje y esfuerzo llegar a dominarlas y convertirse en “maestro-a” (*sensei*) de algún arte tradicional japonés.

El kimono no es la prenda sencilla y cómoda que en Occidente puede imaginarse. Cuando se ve un auténtico kimono y la complicación de la indumentaria completa se podrá comprender la razón de la existencia de este arte y cuán profundo y complejo es.

En primer lugar hay que decir que es sumamente dificultoso para una persona vestirse sola. Por lo menos necesitará la ayuda de una o dos personas expertas, sobre todo, en el caso de que el kimono sea femenino.

Por citar un pequeño detalle referente a la forma de vestir el kimono japonés, diremos que la solapa izquierda monta sobre la derecha. Hacerlo al revés causaría un efecto macabro, puesto que esa es la forma de vestir el kimono como mortaja en Japón. Esta última forma, es decir, montar el lado derecho sobre el izquierdo se llama *sajin* (左衽) y era utilizada antiguamente por el pueblo *iteki* (夷狄) de China. En Japón adoptaron el *sajin* para amortajar, y la forma contraria para los demás casos.

El kimono lleva siempre una faja llamada *obi* (帯) que adquiere gran anchura en los kimonos femeninos y debe anudarse bien prieta si se quiere lucir el kimono con gracia.

Sobre los diferentes tipos de obi en el antiguo Yoshiwara, Leonor Vernet, en su tesis doctoral, nos dice que “el *obi*, o faja que ciñe el kimono, tanto el de la mujer como el del hombre, tiene varias medidas y resulta un elemento

determinante para determinar el estatus social de una persona: si el *maki-obi* (*obi* enrollado a la cintura) era indicativo de la facilidad que tenía su usuaria para deshacerse de él en compañía masculina, al igual que sucedía con el *mae-obi* (lit. “Cinturón delantero”), el *ushiro-obi* (*obi* –cuyo cierre era- posterior) denotaba todo lo contrario, es decir: la sencillez, modestia e inocencia de las jóvenes japonesas que lo llevaban.

El *maru-obi* (*obi* redondo), por su parte, será aquella faja de ceremonia un poco más amplia que la habitual.

El *san-jaku obi* (*obi* de tres *shaku*), por último, será aquel fajín de los kimonos masculinos que solían llevar los trabajadores, siendo por tanto propio de una humilde clase social, o de los niños”.⁵²

En la obra “La navaja⁵³” (*Kamisori*, 剃刀) de Shiga Naoya (志賀直哉、1883-1971) se describe a un joven que viste un kimono “*futako*” (kimono forrado y tejido con doble hilo, que se usa en otoño e invierno) y un *san-jaku obi*.

Veamos este fragmento:

この時景気よく硝子戸を開けてせいの低い二十二三の若者が入って
来た。新しい二タ子の袷に三尺を前で結び、前鼻緒のヤケにつまった駒
下駄を突掛けている⁵⁴。

⁵² Leonor Vernet: “Estudio y problemas que plantea la traducción a lenguas occidentales de algunas obras de la era japonesa de Meiji (1868-1912)”, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, pp. 220-221.

⁵³ Véase nota 47.

⁵⁴ 志賀直哉『ちくま日本文学全集』、「剃刀」築摩書房、1996、pp. 203-204.

Plano cultural.

Cuya traducción sería:

“En esos momentos, se abrió impetuosamente la puerta de cristal y entró un muchacho joven, de baja estatura, de unos veintidós o veintitrés años. Llevaba un kimono nuevo, estilo “futako”, con un san-jaku obi anudado delante, y las correas de las sandalias de madera extremadamente justas, orpimiéndole el pie”.

En ambos casos hemos añadido una explicación en una nota a pie de página. Sin embargo, creemos que resulta difícil para los lectores occidentales visualizar estas prendas

La forma de anudar el *obi* en la espalda puede ser de lo más variada y compleja. En principio existen cuatro formas básicas de anudarlo (véanse las ilustraciones al final de este capítulo) pero, según la profesora de *kitsuke*, Fujioka Mitsuko (藤岡美津子先生) de Kioto, pueden ser incontables las lazadas o adornos diferentes que se pueden crear, dando lugar así a una gran creatividad e imaginación.

Según la estación varía, por ejemplo, el grosor y tipo de tela y también tenemos el kimono de verano, normalmente de algodón y sin forro, llamado *yukata* (浴衣).

Antiguamente, el *yukata*, como indica su forma de escribirse, era un kimono para ir a los baños públicos, y posteriormente ha pasado a utilizarse para salir a la calle.

Actualmente los lucen tanto hombres como mujeres en los festivales tradicionales veraniegos.

Plano cultural.

Existen también varios tipos de kimonos femeninos, atendiendo a la longitud de las mangas (*furisode*, *kosode*, *nagasode*, etc.).

El kimono de las mujeres solteras (振袖、*furisode*) lleva las mangas tremolantes o colgantes hasta el suelo, a diferencia del kimono de las mujeres casadas⁵⁵.

Observemos aquí que toda cultura patriarcal ha encontrado la forma (bien sea mediante la lengua, la indumentaria, accesorios, etc...) de distinguir a la mujer soltera de la mujer casada, puesto que en estas culturas se espera de la mujer un papel pasivo frente al papel activo que se espera del hombre.

Por ejemplo, en la lengua española tenemos la palabra “señorita”, últimamente en desuso, que “etiqueta” a la mujer soltera frente a “señora”, mujer casada, mientras que en el caso de los varones no existe tal distinción.

En el kimono, naturalmente, también influye el gusto personal, el presupuesto, la moda, la estación y una serie de factores muy variados.

A los veinte años los jóvenes japoneses de ambos sexos alcanzan la mayoría de edad y para celebrarlo existe una ceremonia llamada *seijinsiki* (成人式, Ceremonia de los Nuevos Adultos) en la que se visten con kimono. Se celebra el segundo domingo de Enero.

Los kimonos tradicionales, así como el *haori* (especie de abrigo amplio y corto que se lleva sobre el kimono) son, por lo general, personales e imprestables, puesto que llevan grabado el escudo (紋付) del apellido familiar o, en caso de los artistas, el de la familia o grupo artístico a que se pertenece.

⁵⁵ Hay algunas excepciones en el caso de las artistas, que para dar mayor vistosidad y espectacularidad a sus actuaciones, visten a veces el *furisode*, independientemente de su estado civil.

Plano cultural.

Cuando en las obras literarias aparecen descripciones detalladas o alusiones al kimono, su ropa interior, sus adornos, accesorios, distintas partes, etc..., u otras prendas tradicionales, (por ejemplo, suele aparecer a menudo *hakama*, *haori*, *obi*, *tabi*....) resulta muy difícil explicarlo puesto que esta cultura es completamente desconocida en Occidente. Y, al no existir un equivalente apropiado, le resulta difícil al lector visualizar las prendas tradicionales japonesas.

Dicho en pocas palabras, los kimonos y la vestimenta tradicional japonesa son como libros abiertos que nos informan de innumerables detalles de todo tipo sobre su portador o portadora. El problema está en que no sabemos leer ni interpretar esos preciosos libros ambulantes.

[illegible][illegible]

EL PEINADO

En el caso del peinado tradicional sucede algo muy parecido que con la indumentaria. Hay toda una cultura desconocida en Occidente sobre el peinado japonés⁵⁶.

Al igual que la vestimenta, el peinado y otros objetos, son indicativos de la clase social, edad, estado civil, etc...

Leonor Vernet nos dice que “en la obra *Takekurabe*, el calzado y vestido definen el origen social y futuro de los personajes, constituyendo dichos elementos pequeñas pistas premonitorias para los lectores japoneses: El *shimada* será el peinado que las jóvenes que han alcanzado la pubertad prefieran, mientras que el recatado *maru-mage* sea el estilo que deba utilizar una mujer casada o de más edad. Por eso las vecinas critican a la abuela de Shoota, que se peina como una jovencita.

Si una mujer vestía elegantemente de rojo y púrpura, resulta evidente para un japonés que se trataba de una cortesana. O si fumaba en la pipa llamada *kiseru*, o se pintaba los labios con carmín, utilizaba calzado alto y su *obi* era lujoso. Para el occidental todas estas convenciones pasarían despercebidas, a menos que se expliquen debidamente, desvirtuando fácilmente el texto original”.⁵⁷

En cuanto al peinado masculino, también ha experimentado cambios según las épocas y ha sido asimismo indicador del estatus social. Uno de los peinados tradicionales masculinos más característico es el llamado *chonmage* (ちょん髷), del que también hay varios estilos y diferencias según las épocas: consiste fundamentalmente en recoger el pelo en un moño estrecho y alargado. La parte

⁵⁶ Véase el libro 『日本の髪型』 (Traditional Japanese Coiffures) 伝統の美、櫛まつり作品集、光村推古書房、京都美容文化クラブ、2000, repleto de fotografías de peinados femeninos japoneses, desde la era Heian (平安時代、794-1192) hasta el siglo XX.

⁵⁷ Leonor Vernet, p. 220.

Plano cultural.

superior de la cabeza empezó a raparse a partir de la época de Oda Nobunaga (織田信長、1534-1582).

Véanse algunas ilustraciones de *chonmage* al final de estas páginas.

En la obra titulada *Amagaeru*⁵⁸ (雨蛙) de Shiga Naoya (志賀直哉、1883-1971) se hace alusión a los peinados *hisashigami* y *mimikakushi* (este último significa literalmente: “ocultador de orejas”), ambos de moda en la era Taisho (1912-1926). El significado de este nombre y el peinado lo hemos explicado en una nota de pie de página.

Véanse las ilustraciones de este peinado al final.

⁵⁸ Incluida en la antología *El aprendiz y su dios*, trad. de Elena Gallego Andrada. Publicación prevista para el año 2003.

Plano cultural.

EL CALZADO

Igual que en el caso de la vestimenta y los peinados, hay tanta variedad de calzados tradicionales, en cuanto a su material, diseño, altura, etc., que resulta difícil para los traductores describirlos, y para los lectores occidentales visualizarlos y captar las connotaciones que cada uno de ellos conlleva.

En cuanto al tipo de material de las sandalias tenemos los *zoori* (de paja), las *geta* (suela de madera), las *setta* (suela de cuero), etc...

Otro aspecto que hay que mencionar referente al calzado es que en Japón lo habitual es descalzarse no sólo al entrar en las casas, sino en numerosos templos, museos, restaurantes y lugares públicos. Adviértase, además, que hay estanterías o “muebles consigna” para guardar el calzado.

Esta costumbre está relacionada con el concepto de *kegare*, que podría definirse como “la suciedad mundana”, y la importancia del concepto de la purificación en Japón. Al descalzarnos dejamos fuera la suciedad que arrastra el calzado, y se entra descalzo o con zapatillas preparadas para la ocasión.

Y sobre todo, el *tatami* nunca, bajo ningún concepto, debe pisarse calzado; como mucho con calcetines.

Por otra parte, cada cultura tiene sus olores, sus sonidos y toda una serie interminable de sensaciones indescriptibles.

Por ejemplo, es muy difícil para una persona occidental captar todo lo que evoca en los japoneses el misterioso y nostálgico sonido del claquetear de las *getas* (con su suela de madera).

Cuando aparece una descripción de este tipo en una obra literaria resulta muy difícil explicarla y, lamentablemente, se pierde toda la magia y fascinación de este sonido.

Plano cultural.

Veamos tras estas páginas algunas ilustraciones de calzado tradicional japonés.

Para ampliar información sobre estos aspectos puede consultarse, además de las obras de Yanagita Kunio (柳田國男), ya mencionadas, la tesis doctoral de Leonor Vernet:

“Estudio y problemas que plantea la traducción a lenguas occidentales de algunas obras de la era japonesa de Meiji (1868-1912)”, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, centrada en la obra *Takekurabe* de Higuchi Ichijo, en la que nos explica detalladamente estos aspectos en el antiguo barrio de placer de Yoshiwara:

“Costumbres de Yoshiwara en Meiji. Peinado, alimentación y vestido” (Ropa y calzado en las traducciones. El peinado y los traductores. La iluminación, calefacción y refrigeración. El sistema monetario), pp. 220-243.

GUÍA DE ILUSTRACIONES

1- P. 353. Partes de un kimono.

(Leonor Vernet “Estudio y problemas...”, p. 411)

2- P. 355. Formas básicas de anudar el *obi*.

(松村明 (監督) 『大辞泉』、小学館、1995, p. 391)

3- P. 357. Ejemplos del peinado masculino *chonmage*.

(滝沢馬琴 編 (Takizawa Bakin) 『燕石十種』「我衣」、中央公論社、大正 16 年⁵⁹, pp. 154-155)

4- P. 359. Ejemplo del peinado masculino *chonmage* sin afeitar la parte superior de la cabeza.

(Imagen del actor Ichikawa Utaemon (市川右太衛門), en un fotograma de la película “*Hatamoto taikutsu otoko*” (旗本退屈男), filmada en el año 33 de la era Showa (1958)

5- P. 361. Ejemplos del peinado femenino *mimikakushi*.

(『日本の髪型』(Traditional Japanese Coiffures)伝統の美、櫛まつり作品集、光村推古書房、京都美容文化クラブ、2000, pp. 206 y 209.

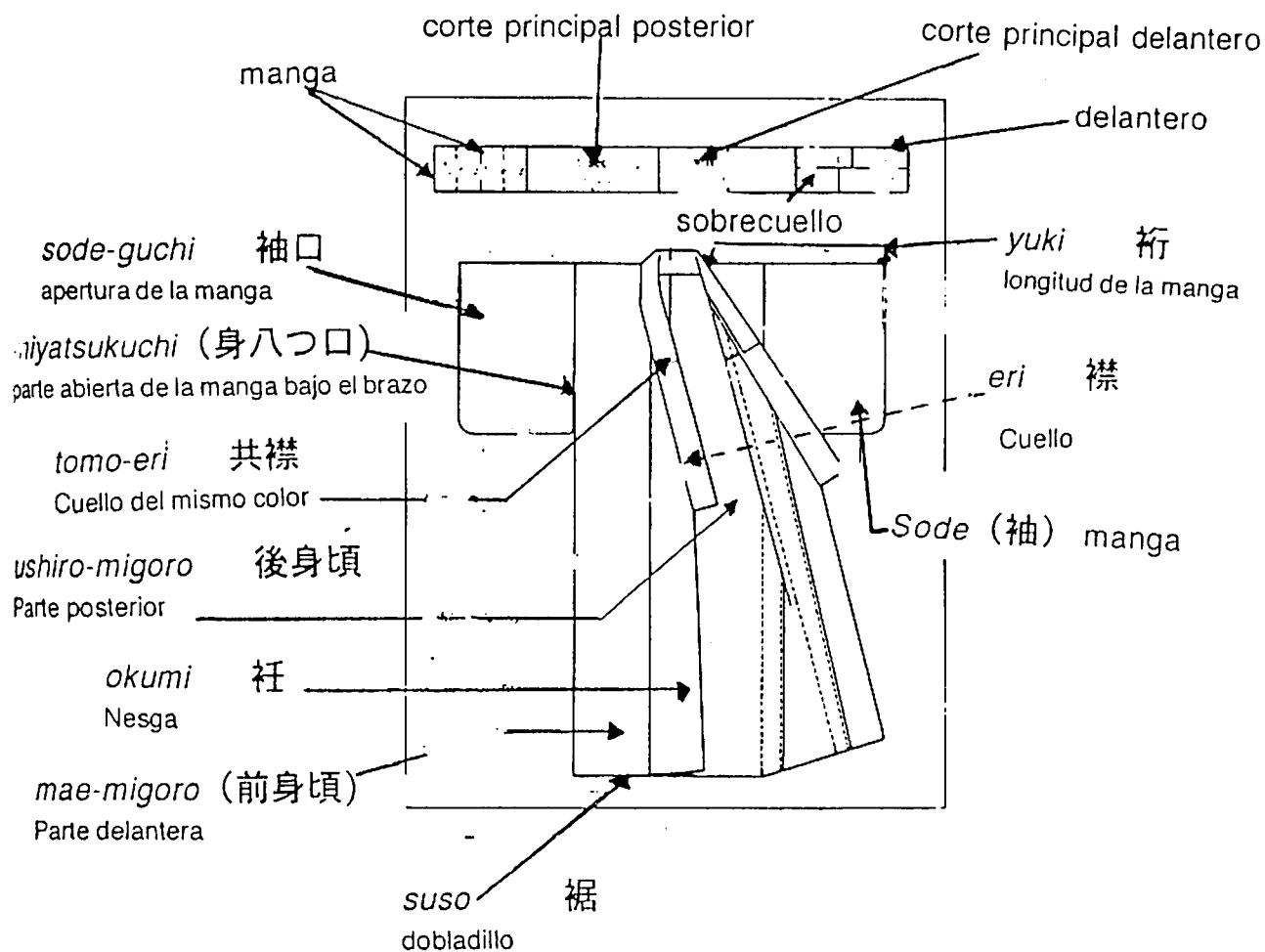
6- P. 363. Ejemplos de calzado tradicional.

(「はきもの」の起源、第一部)

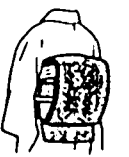
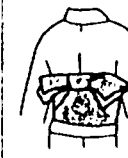
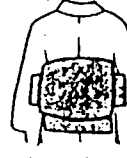
⁵⁹ Figura como fecha de edición de este libro el año 16 de la era Taisho. Sin embargo, no llegó a existir tal año. En el año 15 de la era Taisho (1926), murió inesperadamente el emperador Meiji, y este mismo año pasó a ser el primero de la era Showa.

Plano cultural.

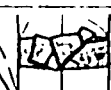
Cómo se corta la pieza del kimono:



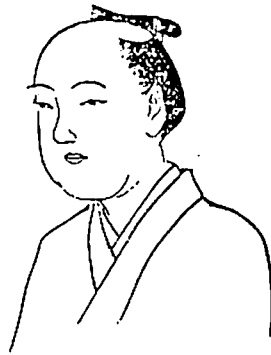
女帯の種類と結び方の例

丸帯 (礼装用)	袋帯 (晴れ着用)	名古屋帯 (外出用)	半幅帯 (普段着用)
 二重大鼓	 膨ら雀	 御太鼓	 文庫結び
 文庫(花嫁)	 二枚扇	 千鳥	 蝶結び
 檜扇(振袖)	 立矢	 角出し	 やの字結び

男帯の例

角帯
 目の口
 一文字
 神田結び
兵児帯
 片結び

入串竹先けに



元禄頃村
木屋風な
りつゝこ
みと云中
そり有

享保末
元文始
まで此
風はや
る

元文元年より
上方淨瑠璃太
夫の髪は風を
學て油にて堅
め毛筋われめ
なし元結少し
巻入かみ少し
入都古路風と
も文金風とも
云

る留てに針



享保の頃辰
松八郎兵衛
と云人形つ
かい此風に
結ふ辰松風
とて又はや
る

蟬折とてはや
る○元禄頃御
旗本は何れも
合せ髪なり○
貞享の頃すき
油にすき毛筋
を通して奇麗
に結中そりな
し入髪もなし

寛文の頃黒
糸にて髪を
結ことはや
る好色なる
ものにあり



元禄始中村傳
九郎いとびん
此風を始む後
甥に傳七と云
ふものなまし
めと云風にな
をす江戸半太
夫が風を少し
直したるもの
か

淨瑠璃太夫
江戸半太夫
ばちびんは
け長たてか
けと云中ぞ
り有寶永中



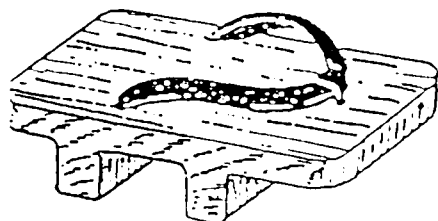
市川右太衛門「旗本退屈男」より 昭和33年

© 東映

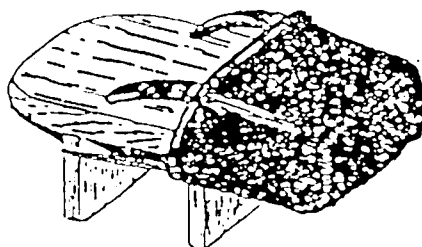


第一部 「はきもの」の起源

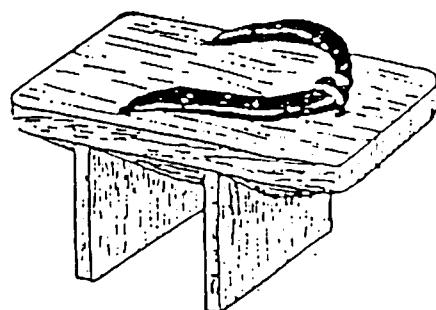
下駄類



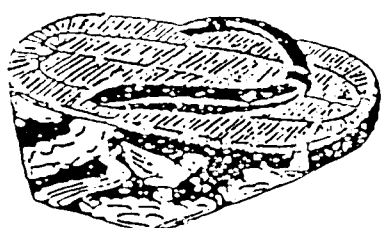
下 駄



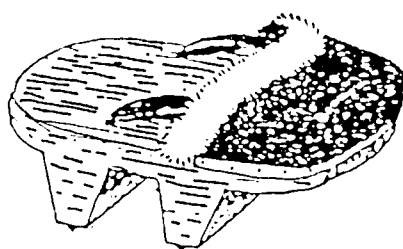
日和下駄(利久)



足 駄(高下駄)

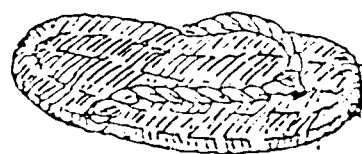


ボックリ(コッポリ)



雪下駄

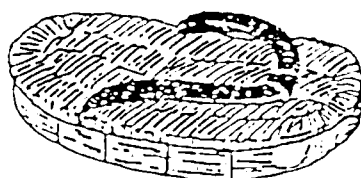
草履類



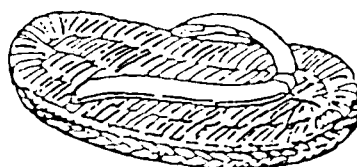
草履・藁草履



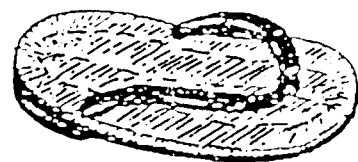
足半草履



板裏草履(八つ折れ)

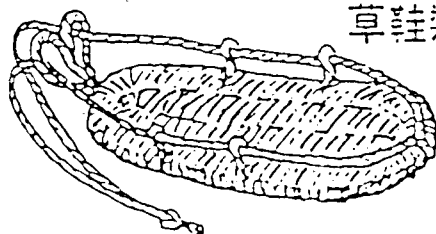


麻裏草履(藤倉)

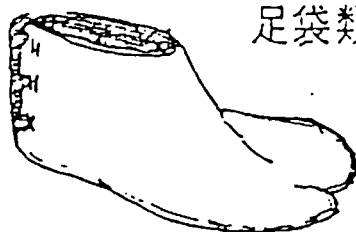


雪 駄(席駄)

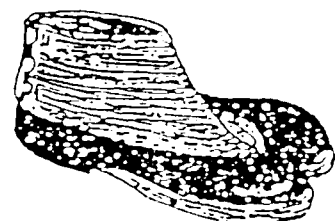
草鞋類



草 鞋

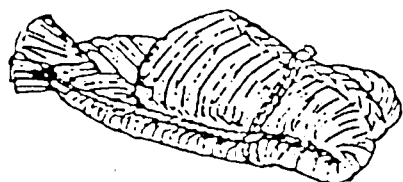


足 袋

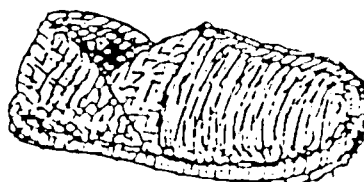


地下足袋
(直足袋)

雪靴(藁靴)類



瓜掛付藁靴・ワラグツ



藁短靴・ハコシベ



藁長靴・フカグツ

Plano cultural.

OTROS ASPECTOS COTIDIANOS

Aunque a simple vista pueda parecer que algunos aspectos cotidianos no presentan problemas en la traducción, la realidad es bien distinta, pues, en algunos casos, aunque las palabras y expresiones se puedan traducir exactamente igual, el significado que aportan puede ser muy distinto.

Veamos algunos de estos casos:

Por ejemplo, una expresión japonesa tan sencilla como “午後のとき” (*gogo no toki*), naturalmente se puede reproducir exactamente igual en español “por la tarde”. Sin embargo, su significado puede ser muy distinto.

Para un japonés, la tarde empieza aproximadamente a partir de la una pero, un español al oír esta expresión suele pensar “hacia las cinco, las seis o las siete”, que más bien corresponde a la hora de “*yuugata* 夕方” en Japón.

La razón es que se considera que la tarde empieza tras la comida del mediodía y en España, comparada con Japón, esta comida tiene lugar bastante más tarde; en torno a las dos o las tres.

Es decir, en España el concepto de “mediodía” se identifica con la hora de comer.

Otro ejemplo lo tenemos en la forma de contar los pisos.

Lo que en España se llama “planta baja” para los japoneses es el “primer piso”. Esta diferencia en la forma de contar pisos también se da entre Inglaterra y Estados Unidos.

De esta forma, para ser fieles al significado no podemos traducir al pie de la letra o, si optamos por esta última solución, deberemos aclarar esta diferencia en una nota de pie de página.

Plano cultural.

En la novela “Amistad” (友情) de Mushanokooji Saneatsu (武者小路実篤, 1885-1976), aparece un ejemplo de este tipo justo en la primera frase de la novela.

Veámoslo:

“野島が初めて杉子に会ったのは帝劇の二階の正面の廊下だった⁶⁰”。

Este “二階”, podríamos traducirlo al pie de la letra “segundo piso”, pero no sería una traducción fiel debido a que, en realidad, se trata de lo que en España llamamos “primer piso”.

Finalmente, después de mucho pensar sobre la forma de traducirlo, decidimos optar por la expresión neutra “planta alta” que a la vez nos permitía ser fieles al original y evitarnos la nota explicativa:

“La primera vez que Nojima vio a Sugiko fue en el pasillo central de la planta alta del Teatro Imperial”⁶¹.

Estos aspectos demuestran lo importante que es para los traductores vivir en el país de cuya lengua traducen y conocerlo a fondo. De lo contrario, por muy bien que se conozca la lengua, inevitablemente se escapan estos pequeños detalles de la vida diaria.

Por otra parte, también muchas de las expresiones cotidianas japonesas presentan grandes dificultades en la traducción.

⁶⁰ 武者小路実篤『友情』, p. 5.

⁶¹ Mushanokooji Saneatsu, *Amistad*, p. 13.

Plano cultural.

Véase el apartado titulado “La traducción de expresiones hechas, refranes, y juegos de palabras”, en el que hemos analizado estas dificultades.

En los aspectos cotidianos, que tan sencillos parecen a primera vista, pueden presentarse muchos malentendidos.

Téngase en cuenta, en primer lugar, que si incluso las personas pertenecientes a una misma cultura que hablan la misma lengua materna no se ven libres de estos en algunas ocasiones, tanto más tendrán lugar entre personas pertenecientes a diferentes culturas, sobre todo si hay un desconocimiento mutuo de dichas culturas.

Por ejemplo, lo que en una cultura es el no va más de la exquisitez en otra puede ser la mayor de las groserías.

En Japón hay numerosísimas normas, costumbres, etc., desconocidas para los occidentales y que, en lo posible, conviene conocer al ir a Japón o al tratar con japoneses.

No es el objeto de este estudio analizarlas todas ellas detenidamente, pero por citar algunas a modo de ejemplo, y sin entrar ni en sus razones ni en sus orígenes, nos encontramos con que los regalos nunca se abren delante de la persona que los obsequia, todo se entrega y se recibe sosteniéndolo con las dos manos, especialmente tarjetas de visita, sobres, regalos y con una inclinación de la cabeza a modo de reverencia. Si, por ejemplo, se ofrecen unas naranjas a un visitante, este podrá llevárselas al final de la visita si no se las ha comido.

Todas estas costumbres se deben explicar en una nota de pie de página, tanto más cuanta mayor relevancia adquieran para la comprensión del texto original.

Plano cultural.

“Primero, los montañeses venden shikon⁶⁴ y compran sake⁶⁵. En la montaña de Nishine, extraen la raíz de la planta. Al llegar la noche, bajan a Morioka con gran sigilo y en el barrio de Zaimoku venden un haz al comerciante de medicinas naturales, Genpachi Omiya, por veinticinco mon⁶⁶. Después, se dirigen a la taberna de Hannosuke, sacan una calabaza con capacidad para cinco go⁶⁷, y piden un to⁶⁸ de sake”. (P. 56)

Obsérvese que en tan sólo tres líneas aparecen: una moneda de la era Edo (1603-1868), ya en desuso, y dos medidas tradicionales japonesas, lo cual dificulta enormemente la traducción y comprensión del texto.

Veamos a continuación un cuadro de las distintas medidas japonesas y sus equivalencias en medidas occidentales:

(Vicente González, *Gramática de la lengua japonesa*, Enderle Book Co. LTD., Tokio, 1979, p. 531)

⁶⁴ Nombre de la planta utilizada para el teñido.

⁶⁵ Vino de arroz.

⁶⁶ Unidad monetaria de la era Edo.

⁶⁷ Medida de capacidad equivalente a 180 mililitros.

⁶⁸ Medida de capacidad equivalente a 18 litros.

El plan cultural para el año 1970-1971 se basa en los principios de la política cultural del Estado, que consisten en la promoción de la cultura popular, la defensa de la cultura tradicional y la creación de una cultura nueva que refleje la realidad social y económica del país. El plan se divide en tres partes: la primera trata de la cultura popular, la segunda de la cultura tradicional y la tercera de la cultura nueva.

En la primera parte del plan se trata de la cultura popular, que es la cultura de la mayoría de la población. Se propone la creación de una red de bibliotecas populares, la organización de grupos de teatro popular y la realización de festivales populares.

En la segunda parte del plan se trata de la cultura tradicional, que es la cultura de las minorías étnicas y de las regiones rurales. Se propone la creación de museos etnográficos, la organización de festivales tradicionales y la realización de expediciones etnográficas.

En la tercera parte del plan se trata de la cultura nueva, que es la cultura de la vanguardia artística y literaria. Se propone la creación de una red de galerías de arte, la organización de concursos literarios y la realización de exposiciones de arte moderno.

CUADRO COMPARATIVO DE PESAS Y MEDIDAS JAPONESAS Y ESPAÑOLAS

(DORYOKO-TAISHOHYO)

度量衡对照表

	Medida Japonesa	Sistema Métrico
MEDIDAS DE LONGITUD. <i>Kyori</i> -距離	一厘 (<i>ichi rin</i>)	0.33 milímetros.
	一分 (<i>ichi bu</i> -10 <i>rin</i>).....	3.30 milímetros.
	一寸 (<i>is sun</i> -10 <i>bu</i>)	3.30 centímetros.
	一尺 (<i>is shaku</i> -10 <i>sun</i>).....	3.30 decímetros.
	一間 (<i>ik ken</i> -6 <i>shaku</i>)	1.818 metros.
	一丈 (<i>ichi jō</i> -10 <i>shaku</i>)	3.30 metros.
	一町 (<i>it chō</i> -60 <i>ken</i>)	109 metros.
	一里 (<i>ichi ri</i> -36 <i>chō</i>)	3.927 kilómetros.
MEDIDAS DE SUPERFICIE. <i>Menseki</i> -面積	一畧 (<i>ichi jō</i> -(<i>han tsubo</i>)	1.65 met. cuadr.
	一坪 (<i>hito tsubo</i>).....	3.305 met. cuadr.
	一畝 (<i>is se</i> -30 <i>tsubo</i>)	99.173 met. cuadr.
	一段 (<i>it tan</i> -10 <i>se</i>)	991.73 met. cuadr.
	一町 (<i>it chō</i> -10 <i>tan</i>)	9917.375 met. cuadr.
	一方里 (<i>ichi hōri</i> -(milla cuadr).)	15.423 kil. cuadr.
MEDIDAS DE CAPACIDAD. <i>Yōryō</i> -容量	一勺 (<i>is shaku</i>)	1.804 centílitros.
	一合 (<i>ichi gō</i>)	1.804 decílitros.
	一升 (<i>is shō</i> -10 <i>gō</i>).....	1.804 litros.
	一斗 (<i>it to</i> -10 <i>shō</i>)	18.040 litros.
	一石 (<i>ik koku</i> -10 <i>to</i>)	180.40 litros.
MEDIDAS DE PESOS. <i>Kōryō</i> -衡量	一分 (<i>ichi fun</i>).....	0.375 decígramos.
	一匁 (<i>ichi momme</i>).....	3.75 gramos.
	百匁 <i>Hyaku me</i>	375 gramos.
	一斤 (<i>ik kin</i> -160 <i>momme</i>)	600 gramos.
	一貫 (<i>ik kan</i> -1,000 <i>momme</i>) ...	3.750 gramos.

PLANO CULTURAL

1. OBJETIVO

O plano cultural tem como objetivo principal a promoção e o desenvolvimento das atividades culturais, artísticas e esportivas, visando à melhoria da qualidade de vida da população e à valorização do patrimônio cultural da cidade.

Para a realização deste plano, serão adotadas as seguintes medidas:

- a) Realização de eventos culturais, artísticos e esportivos, como festivais, exposições, shows, jogos, etc.
- b) Criação e manutenção de espaços culturais, como bibliotecas, centros comunitários, clubes, etc.
- c) Realização de cursos, oficinas e workshops, visando à capacitação da população em áreas como artes, artesanato, dança, música, etc.
- d) Realização de pesquisas e estudos sobre o patrimônio cultural da cidade, visando à sua preservação e valorização.
- e) Realização de ações de divulgação e comunicação, visando à conscientização da população sobre a importância da cultura.

Este plano cultural será executado em conjunto com os demais planos municipais, visando à integração das ações e à otimização dos recursos.

Plano cultural.

F) CONCEPCIÓN POÉTICA COTIDIANA

Este es un aspecto muy importante para comprender la esencia de la cultura y la estética japonesa.

El pueblo japonés tiene una concepción poética de la vida cotidiana que indica, en principio, una sensibilidad muy diferente a la occidental.

Por esta razón, piensan, sienten y se expresan de forma muy diferente, y ahí precisamente reside la razón de la dificultad de traducir o de la intraducibilidad de algunas expresiones, frases o pasajes, y sobre todo, la poesía.

Nada mejor que poner algunos ejemplos para ilustrar esta sensibilidad: hace unos años fui a un parque natural de gran belleza en Japón.

Allí, junto al estanque, había un letrero que decía:

“Lo único que puedes arrojar a este estanque es tu sombra”.

Obsérvese qué manera tan hermosa de decir lo que traducido a una lengua occidental quedaría así:

“Prohibido arrojar basura al estanque”.

En el mismo parque, junto a un precioso jardín, se podía leer el siguiente “poema”:

“Estas flores sólo te las puedes llevar en el pensamiento”.

Obsérvese aquí también qué forma tan delicada de decir lo que traducido a una lengua occidental sería:

Plano cultural.

“Prohibido arrancar flores”

Esta concepción poética puede observarse hasta en los más pequeños detalles de la vida cotidiana.

Por ejemplo, hace unos años trabajé como voluntaria en una residencia de ancianos, y me sorprendió muy agradablemente ver que las habitaciones, en vez de estar numeradas, como hubiera sido lo normal en Occidente, tenían nombres de flores:

“Habitación camelia, habitación lirio, habitación cerezo, gardenia, paulonia etc...”.

El mismo sistema siguen en las habitaciones de los *ryokan* (hoteles tradicionales japoneses) y en los comedores privados de algunos restaurantes tradicionales.

Naturalmente es mucho más poético hablar de habitaciones con nombres de flores que de habitación número 20, 21, etc.

Estos pequeños detalles cotidianos serían innumerables, pero, por ejemplo, otro aspecto que habla por sí mismo de este espíritu poético es que, antiguamente, los meses tenían unos nombres poéticos preciosos que se utilizaban fundamentalmente en el *haiku* y en otros tipos de poesía.

Sin embargo, actualmente los meses tienen nombres muy funcionales, (traducidos literalmente: primer mes, segundo mes, etc...). Aunque los nombres han cambiado, todavía podemos ver en algunos poemas los nombres antiguos.

Veamos los nombres antiguos y los actuales de los meses:

Plano cultural.

Nombres antiguos (poéticos)		Nombres actuales (funcionales)		
睦月	<i>mitsuki</i>	一月	<i>ichigatsu</i>	enero
如月	<i>kisaragi</i>	二月	<i>nigatsu</i>	febrero
弥生	<i>yayoi</i>	三月	<i>sangatsu</i>	marzo
卯月	<i>uzuki</i>	四月	<i>shigatsu</i>	abril
皐月	<i>satsuki</i>	五月	<i>gogatsu</i>	mayo
水無月	<i>minazuki</i>	六月	<i>rokugatsu</i>	junio
文月	<i>fumizuki</i>	七月	<i>shichigatsu</i>	julio
葉月	<i>hazuki</i>	八月	<i>hachigatsu</i>	agosto
長月	<i>nagatsuki</i>	九月	<i>kugatsu</i>	septiembre
神無月	<i>kannazuki</i>	十月	<i>juugatsu</i>	octubre
霜月	<i>shimozuki</i>	十一月	<i>juuichigatsu</i>	noviembre
師走	<i>shiwasu</i>	十二月	<i>juunigatsu</i>	diciembre

Podríamos afirmar sin temor a equivocarnos, que precisamente es esta especial sensibilidad y esta concepción poética de la realidad las que originaron el *haiku*, que consiste en ver la belleza en las cosas más sencillas y cotidianas.

Otro aspecto de la vida cotidiana que denota esta concepción poética es que en todo tipo de cartas (incluso en las comerciales) nunca se va “directamente al grano”.

Hay toda una serie de preliminares, saludos, fórmulas y sobre todo una frase referente al tiempo, (hay incluso libros-guía para escribir correctamente estos preliminares) que varía, naturalmente, según la estación.

Plano cultural.

Esto nos indica además lo que ya hemos mencionado anteriormente: que el concepto de estación se siente con mucha más intensidad en Japón que en Occidente.

En esta frase, a modo de comentario preliminar sobre el clima y la estación en curso, aparece reflejada también la personalidad y sensibilidad de quien escribe la carta.

También se puede dar el caso de que estos preliminares ocupen más que el “motivo” de la carta.

Las frases de este tipo, normalmente, son intraducibles, o si se traducen suenan extrañas, porque Occidente carece de esa concepción poética y de esa manera de sentir, y, por tanto, no existe tal manera de decir las cosas.

Veamos un ejemplo:

La Asociación de Hispanistas de Japón, en las cartas periódicas bilingües que envía a sus miembros, incluye esa “frase del tiempo” en la versión japonesa, sin embargo, la suprime en la traducción española.

Pensamos que es normal, puesto que algo tan natural e imprescindible para un japonés como el saludo referente a la estación, en el caso de traducirlo al español quedaría muy extraño.

¿Qué impresión nos causaría recibir, por ejemplo, una carta comercial o académica que empezase diciendo:

“Los capullos de las flores empiezan a abrirse, llega el tiempo primaveral, atrás queda el frío de los últimos meses, esperamos que usted goce de buena salud en esta época...”?

Plano cultural.

Sin embargo, para los japoneses, una carta que no empiece con los preliminares de rigor y la frase referente al tiempo supone una gran descortesía y una falta de sensibilidad.

Aquí nos hemos limitado simplemente a poner unos pocos de los innumerables ejemplos de esta concepción poética, que abarca todos los aspectos y ámbitos de la vida japonesa.

Y de aquí se desprende la diferente sensibilidad y modo de percibir la realidad entre Occidente y Japón, lo cual ocasiona no pocas dificultades en la traducción.

Plano cultural

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

1. The first step is to identify the problem or question that needs to be answered. This involves understanding the context and the specific requirements of the task.

and the other two, which are not mentioned in the text, are not mentioned in the text.

[illegible]

Plano cultural.

G) SIMBOLOGÍA

Otro tipo de dificultades en la traducción es el de aquellas que se producen debido a la diferente simbología según las diferentes culturas.

Por ejemplo, en la cultura japonesa, la flor del cerezo “*sakura*” simboliza la primavera, la fugacidad de la vida y también el honor del samurai.

Sin embargo, el “cerezo español” es un árbol frutal, y excepto en algunos lugares muy específicos de la geografía española, no pueden verse cerezos que den flores.

Tampoco es símbolo precisamente de la primavera. Podría decirse que en occidente, no tiene ningún significado especial.

La flor del crisantemo, con sus dieciséis pétalos, simboliza en Japón la familia imperial y podría decirse en general que la cultura japonesa posee una simbología única e intraducible a otras culturas o países.

Cada estación el año posee asimismo una interminable serie de palabras representativas y simbólicas de esa estación, llamadas *kigo* (季語).

La existencia de estas palabras se debe a que, como hemos mencionado anteriormente, el sentimiento de estación está mucho más arraigado en Japón que en el mundo occidental.

Este aspecto lo hemos explicado también detalladamente en el capítulo dedicado a la naturaleza.

Por otra parte, también los animales tienen una simbología diferente a la de Occidente.

Plano cultural.

Por ejemplo, el dragón, que no tiene un significado muy positivo en la cultura occidental, en Japón se le considera protector y símbolo de la virilidad.

Como prueba de este hecho, en Japón podemos encontrarnos con numerosos nombres masculinos que llevan la letra que significa dragón (龍, *ryuu*). Por ejemplo, el nombre del escritor Akutagawa Ryuunosuke (芥川竜之介, 1892-1927).

Sin embargo, y en contraste con este significado tan positivo que tiene el dragón en la cultura japonesa y en otras culturas asiáticas, podemos observar que, en muchas manifestaciones artísticas españolas, la imagen de la Inmaculada Concepción se representa a menudo pisando una media luna y un dragón, que simbolizaría el mal.

Otros animales, por ejemplo, el zorro, que tiene una connotación negativa en Occidente, en Japón carece completamente de esa connotación.

La tortuga simboliza la longevidad, la grulla, la felicidad, etc...

En la obra “Volver a nacer⁶⁹” (*Tensei*, 転生) de Shiga Naoya (志賀直哉, 1883-1971), aparece el personaje de una mujer que se reencarna en zorra y su esposo en zorro.

La zorra en esta obra no tiene ni la más mínima connotación que su equivalente tiene en Occidente y resulta muy difícil liberar a este animal de esta connotación occidental, con lo cual la interpretación de los lectores occidentales, aunque sea de forma inconsciente, será distinta de la de los lectores japoneses.

⁶⁹ Incluida en la antología *El aprendiz y su dios*, trad. del japonés de Elena Gallego Andrada. Publicación prevista para el año 2002.

Plano cultural.

Otro símbolo del folklore del Japón es el que compara las mariposas con un matrimonio feliz. En relación con esto existe la vieja costumbre de juntar una pareja de grandes mariposas de papel *ochoo-mechoo* (雄蝶-雌蝶) al regalo de boda⁷⁰.

Veamos a continuación un *haiku*, en el que aparece este símbolo:

蝶々に去年死したる妻恋し

*Par de mariposas;
murió el año pasado
mi esposa amada*⁷¹.

¿Cómo transmitir la belleza de este *haiku* a los lectores españoles si carecen de la referencia cultural de este símbolo?

En cuanto a la simbología de los nombres propios, véase el apartado dedicado a Antropónimos y patronímicos, en donde hemos analizado detalladamente este aspecto.

Es muy difícil, por tanto, despojar a los símbolos de su connotación, positiva o negativa, en el caso de que esta no coincida con la de la obra original y actúan indefectiblemente como mediatizadores en nuestra visión, o pasan totalmente desapercibidos, en casos de ser desconocidos, como sucede en numerosas ocasiones.

⁷⁰ Ibid., p. 441.

⁷¹ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 441.

Plano cultural.

A continuación quisiéramos exponer uno de estos casos, en el que la imagen simbólica ha pasado totalmente desapercibida a los lectores españoles.

Se trata de la portada del libro “Amistad⁷²” (*Yuujo*, 友情) de Mushanokooji Saneatsu (武者小路実篤, 1885-1976), diseñada por la traductora y escritora Montse Watkins, que sacó esta foto en el jardín de su casa en Kamakura (ciudad donde precisamente se desarrollan numerosas escenas de la novela).

La foto de esta portada nos muestra junto a la piedra de entrada a una casa (*fumiishi*, 踏石), donde se deja el calzado, dos pares de *getas* (下駄) masculinas.

Este último detalle lo sabemos por el tamaño y por los *hanao* (鼻緒, correas de las sandalias, que en este caso son de terciopelo negro).

Como ya hemos explicado anteriormente, en Japón es costumbre descalzarse al entrar en casi todo tipo de lugares.

La primera *geta* está un poco separada, lo cual nos da una idea de la informalidad y confianza existente.

De todo lo cual se deduce que en el interior de esa casa hay dos hombres muy amigos.

Sin embargo, si el significado de esta imagen pasa desapercibido para los españoles, no sucede así en el caso de los japoneses, que pueden leer perfectamente el significado de dicha imagen.

La hija del escritor, Mushanokooji Tatsuko (武者小路辰子), en una reseña sobre esta obra⁷³, señaló que “no podía haberse elegido una imagen que reflejara mejor la amistad entre dos hombres y el mensaje que la obra de su padre se proponía transmitir”.

Veamos a continuación la portada del libro:

⁷² Mushanokooji Saneatsu, *Amistad*, trad. del japonés de Elena Gallego y Fernando Rodríguez-Izquierdo, Luna Books-Gendaikikakushitsu, Tokio, 1998.

⁷³ 武者小路辰子「スペインからの友情」新しき村、8月号、2000.

AMISTAD



Saneatsu Mushanokoji

CHINAKENLIGHTSU
現代企画室



H) CONCEPTOS EXCLUSIVOS DE LA CULTURA JAPONESA:

SABI (寂), WABI (侘び), AWARE (哀れ、憐れ),
YUUGEN (幽玄), SHIBUMI (渋み)

Existen algunos conceptos que forman parte de la cultura y estética japonesa, y son además exclusivos de esta cultura. Por tanto, estos términos son intraducibles a otras lenguas.

Entre ellos, hay cinco conceptos básicos para la comprensión de la estética japonesa en todas sus manifestaciones y, especialmente, en el caso de la literatura, sobre todo de la poesía, y más concretamente, del *haiku*.

Dichos conceptos son: *sabi*, *wabi*, *aware*, *yuugen* y *shibumi*.

SABI

“*Sabi*” está en la mente del observador; la expresión proviene de “*sabiru*” (oxidar).

Es el sentimiento producido por un ambiente de soledad y quietud. Es la soledad en el sentido del desprendimiento budista, que lleva a ver las cosas en su espontaneidad, sucediendo por sí mismas.

Unido a este sentimiento está el de la quietud que se experimenta por ejemplo en una larga tarde, o en una nevada.

“*Sabi*” no es el tema del verso, sino su sabor y su color¹.

Veamos a continuación algunos *haiku* en los que aparece este sentimiento:

¹ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 219. Los *haiku* que mostramos a continuación también pertenecen a este libro.

*Cuatro o cinco sauces
circundan
la casita²*

Masaoka Shiki (正岡子規、1867-1902)

Y el famosísimo *haiku* de Bashoo (松尾芭蕉、1644-1694):

枯枝に鳥の止りけり秋の暮
(kareeda ni karasu no tomarikeri aki no kure)

*Sobre la rama seca
un cuervo se ha posado;
tarde de otoño³*

también nos muestra un buen ejemplo de “*sabi*”.

Sabi expresa la soledad de la naturaleza, que aparece, sobre todo, en los jardines japoneses.

En estos trozos de naturaleza está latente ese espíritu de soledad en la ausencia de flores y casi de color, de todo lo que distraiga o rompa ese contacto directo con el espíritu que se encierra íntimamente en las cosas.

En esos rincones solitarios, inefablemente austeros entre sus rocas y árboles, es donde se capta el valor de la naturaleza desnuda y en donde se da

² Ibid., p. 380.

³ Ibid., p. 275.

Plano cultural.

un paso definitivo hacia un desasimiento del mundo de los fenómenos, que promulga el *Zen*, que tanta influencia tuvo en el desarrollo del arte japonés.

De este modo, apartándose del mundo de las bellezas puramente formales, se consigue un contacto con la belleza esencial hallada en el centro del *sabi*.

Este es el origen de la fuerza sugerente tan grande del arte japonés, y uno de los valores principales obtenidos de la filosofía del *Zen*: en Occidente se sugiere con unos elementos que evocan otros nuevos; en el arte japonés se sugiere con el sentido de ausencia que emana naturalmente del *sabi*.

Este es también el método artístico del arte del “*Sumi-e*”, la pintura de tinta aguada. El pincel no dibuja más que unos trazos de tinta, que por sí mismos nos introducen en un mundo de desolación y apartamiento.

Bastan dos trazos que enmarquen el vacío, el *sabi*, y, una vez sumergidos allí, lo descubrimos todo.

El arte japonés debe esta introducción del *sabi* en pintura a la influencia de la ideología del *Zen*, que penetró en Japón en el S. XII”.⁴

En cuanto a la literatura, tenemos un buen ejemplo de *Sabi* en una de las obras maestras de la literatura japonesa “En Kinosaki⁵” (*Kinosaki ni te*, 城の崎にて) de Shiga Naoya (志賀直哉, 1883-1971).

Veamos a continuación algunos fragmentos de esta obra:

⁴ Fernando García Gutiérrez, *Japón y occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1990. Pág. 17.

⁵ 志賀直哉「木の崎にて」『ちくま日本文学全集』、筑摩書房、043. pp. 316-326.

En los fríos atardeceres, al caminar pensando por los estrechos pasos de las tristes montañas de otoño, siguiendo la corriente del limpio arroyuelo, me deprimí muchas veces meditando. Tenía tristes pensamientos. Pero me sentía tranquilo y a gusto. Pensaba a menudo en mi herida. Y, pensaba que por muy poco cambio en aquella situación, podría estar en esos momentos tirado boca arriba bajo la tierra de Aoyama⁶, con una herida en la espalda y otra en el rostro frío, pálido y duro. Los cuerpos de mi abuelo y mi madre estarían a mi lado, sin mediar palabra entre nosotros. Pensamientos así me venían a la mente. Era triste, pero no era algo que me hiciera sentir miedo. Algún día eso sucederá. Pero... ¿cuándo? Hasta ahora, al pensar sobre ello, sin darme cuenta, ese "algún día" lo sentía muy lejano. Sin embargo, entonces, asumí que, verdaderamente, no se puede saber cuando llegará ese "algún día"(...).

Sin embargo, extrañamente, mi espíritu se serenó, y en mi corazón nació un sentimiento familiar hacia la muerte (...).

Una mañana, encontré una abeja muerta en el tejado de la entrada. Tenía las patas encogidas justo bajo la tripa, y las antenas, inertes, le colgaban sobre la cara. A las otras abejas no les importaba en absoluto. Estaban tan ocupadas entrando y saliendo del panal, que pasaban en sus vueltas junto a la abeja muerta, sin mostrar el menor interés. Trabajando a un ritmo tan vertiginoso, ciertamente me transmitían una sensación de vida. Y, al contemplar al lado la abeja muerta, por la mañana, por el mediodía y por la noche, siempre en el mismo lugar, absolutamente quieta, tumbada boca abajo, ciertamente me transmitía una sensación de muerte. Así estuvo durante tres días. Mirándola, realmente me transmitía un sentimiento de serenidad. Y también sentía tristeza. Cuando la veía sobre las frías tejas al atardecer y las demás abejas ya se habían retirado al panal, sentía tristeza. Sin embargo, verdaderamente ella transmitía una sensación serena. (...)

⁶ Cementerio de Tokio.

Y quizá siguiera así su cuerpo hasta que el mundo exterior operara en él el siguiente cambio que la hiciera moverse. O ¿quizá fue arrastrada por una hormiga? Incluso en ese caso, ciertamente transmitía una sensación serena. Había cesado por completo el movimiento en aquella abeja que trabajó tan ocupada: eso era lo que producía tanta quietud. Yo sentí una gran familiaridad hacia esa quietud ⁷.

WABI

Wabi se produce cuando el artista está deprimido o triste, y capta algo ordinario, sin pretensiones, tal como es.

Es el reconocimiento inesperado de la taleidad de las cosas ordinarias y de su constancia frente a nuestra incertidumbre del futuro. Es un freno de la ambición humana, el bello halo de la pobreza.

Veamos a continuación algunos ejemplos de *wabi* en el *haiku*⁸:

⁷ Incluida en la antología *El aprendiz y su dios*, trad. del japonés de Elena Gallego Andrada. Publicación prevista para el año 2002.

⁸ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 219.

*El ruiseñor,
posado en el ciruelo
desde tan antiguo⁹*

Onitsura (鬼貫、1660-1738)

La visión inmediata y actual del “*uguisu*” parado en la rama del ciruelo es proyectada por el poeta sobre un fondo de infinitud. No es ya este *uguisu* concreto. Su imagen es la misma que la de sus padres y que la de sus abuelos.

El alma animal del pájaro se ha parado por siglos sobre esa rama. Es un ruiseñor intemporal, que canta el flujo incesante de la vida.

Wabi significa pobreza, carencia de bienes aparentes, simplicidad. Ahondando un poco más en este concepto, descubrimos una tendencia a despojar de lo ficticio a la belleza que se encierra detrás de todo.

Así se consigue un contacto directo con la belleza esencial, que en sus últimos elementos coincide con la vida.

El *Zen* trajo también este modo de pensar y obrar, en busca de un ideal que trasciende las realidades visibles, y donde el espíritu puede descansar.

Se trata de un despojo de todo, para alcanzar esa gran belleza interior y que va a quitar los estorbos que impiden la unidad con la naturaleza universal (...).

Cuando se logra expresar lo bello con la máxima economía de recursos materiales, parece que se deja el paso más libre a la belleza espiritual. La forma exterior es sólo un vehículo para transmitir esa belleza.

⁹ Ibid., p. 301.

Plano cultural.

Por ejemplo: una Casa de té, hecha con los materiales más humildes y con la máxima economía de líneas arquitectónicas, es una de las expresiones más puras del arte japonés.

La misma situación de la Casa de té es una expresión de *Wabi*: nunca está en un paisaje despejado, sino escondido entre árboles, emergiendo entre rocas y arbustos, que le dan un aspecto místico.

Todo conduce a la expresión adecuada de la belleza esencial¹⁰.

AWARE

Aware surge cuando el momento evoca una tristeza más intensa, nostálgica, relacionada con el otoño y el desvanecimiento del mundo.

Aware es el eco de lo que ha pasado y de lo que se ha amado, con una especial resonancia que ennoblece ese recuerdo. No es mera pena ni mera nostalgia (...).

El Budismo reforzó este sentimiento, pero el contenido emocional del *aware* conserva el sentido interjeccional del “¡Ah!”, al contacto simultáneo con la belleza y la tristeza del mundo.

¹⁰ Fernando García Gutiérrez, *Japón y Occidente*. pp. 17-18.

Así el *kireji* final tan frecuente en el *haiku* “*kana*” (かな、哉) es una expresión de “*aware*”.

La conciencia de lo efímero unida al gozo estético se encuentra, escena tras escena, en toda “La leyenda de Genji”¹¹ de Murasaki Shikibu (紫式部、794-1192).

No se trata de la emoción romántica ni de la melancolía desbordada. Es más bien una forma de sensibilidad refrenada y elegante, un tranquilo sentimiento de resignación.

Todo el *haiku* participa en algo del “*mono no aware*”¹².

Hay quien ha llegado a pensar que este es un sentimiento exclusivo japonés. En mi opinión creo que se trata de un sentimiento universal, puesto que el alma humana no está ligada ni a países ni a culturas, y esto es lo que permite que una obra literaria sea entendida y apreciada en cualquier época y lugar.

Por ejemplo, “Don Quijote de la Mancha” es una obra muy apreciada en Japón. Ya hemos mencionado anteriormente que se ha traducido ciento diecisiete veces en los últimos cien años, y estamos hablando de una obra que puede llevar entre cinco, diez años o más su traducción. Incluso se ha dado el caso de que algunos traductores han fallecido sin acabar su proyecto. Llama la atención el hecho de que los traductores, aun sabiendo que había ya numerosas versiones, decidieron hacer una más, la suya propia.

Aquí, en su universalidad, creo que reside precisamente la grandeza de la literatura y de la traducción.

¹¹ 紫式部『源氏物語』、岩波文庫、黄 15, 1-6.

Murasaki Shikibu, *Romance de Genji*, trad. parcial de Fernando Gutiérrez, ed. Juventud, Barcelona, 1941, ed. Lunas, Palma de Mallorca, 1992.

¹² Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 219.

Y la mejor prueba que tenemos de que el “*mono no aware*” se trata de un sentimiento universal, o por lo menos de que en Occidente tiene su equivalente, es que Antonio Machado llamó a este sentimiento “La emoción de las cosas”, y ya en la antigüedad, Virgilio lo denominó “*Lacrimae rerum*”.

En la literatura española, léase, por ejemplo, un poema de Juan Ramón Jiménez titulado “La carbonerilla quemada¹³”, que no puede estar más impregnado de esta profunda sensibilidad. También su obra “Platero y yo” rezuma asimismo esta profunda ternura.

Veamos a continuación algunos ejemplos de *haiku*, en los que aparece el “*mono no aware*”:

*Este mundo de rocío
mundo, como es, de rocío
y, con todo...*¹⁴

Kobayashi Issa (小林一茶、1763-1827)

Este es uno de los más conocidos *haiku* de Issa, y está lleno de trasfondo filosófico.

Revela la inestabilidad del mundo, la provisionalidad de la vida; sugiere al mismo tiempo nuestro inconfesable amor por ella.

¹³ Juan Ramón Jiménez, *Segunda Antología poética (1898-1918)*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, Octava edición 1992, p. 198.

¹⁴ Ibid., p. 334.

Veamos a continuación uno de los *haiku* más emotivos de la literatura japonesa:

*Sin niño que me rompa
las paredes de papel,
son tan frías...!*¹⁵

Chiyo (千代、1701-1775)

Los poemas emotivos como éste dependen especialmente del conocimiento de las costumbres para su recta interpretación, y no se pueden entender en una lengua extranjera a menos que se añada una explicación; ahora bien: la explicación es totalmente apoética; el *haiku* no se ha escrito para ser comentado.

El comentario, sin embargo, resulta imprescindible para que el lector occidental capte en lo posible todas las implicaciones del *haiku*. Este hecho nos demuestra lo pobre que es cualquier traducción.

En Japón las paredes de las casas son con mucha frecuencia de un papel fuerte que recubre armazones de madera¹⁶. Las puertas y ventanas correderas también son así y precisamente por esto son ligeras. A veces las travesuras infantiles consisten en romper el papel. Al morir el niño, nadie rompe ya esos papeles. Pero la pared, sin desgarrones resulta, paradójicamente, más fría.

¹⁵ Ibid., p. 440.

¹⁶ Este tipo de paredes correderas, llamadas *shōji* (障子), se usan para separar habitaciones en las casas tradicionales japonesas. Su papel es más fino que el de las *fusuma* (襖), por lo cual deja pasar la luz.

Una famosa obra literaria en la que aparece también este sentimiento “*mono no aware*” es la novela corta de Arishima Takeo (有島武郎, 1878-1923) “A mis pequeños” (*Chiisaki mono e*, 小さき者へ¹⁷).

Veamos a continuación algunos fragmentos de esta obra:

Cuando vosotros lleguéis a ser mayores, no sé si yo, vuestro padre, viviré todavía o no, pero, si dejo algo escrito, algún día tendréis ocasión de leerlo. Y entonces, aparecerá ante vuestros ojos este pequeño manuscrito mío. El tiempo va pasando poco a poco. Y yo, que soy vuestro padre, no puedo ni imaginar qué concepto tendréis de mí en el futuro. Quizá, tal como yo me reí compadeciendo a la generación anterior, vosotros también miréis del mismo modo benevolente mi antigua manera de pensar. Rezo para que seáis así.

Pienso que es natural que me utilicéis como apoyo sin ningún reparo para llegar en esta vida lo más alto y lejos posible, sobrepasándome.

De no pensar así sería una equivocación.

Sin embargo, creo importante que seáis siempre conscientes de cuán profundamente os ama u os ha amado alguien en este mundo. Cuando leáis estas palabras mías, mientras os reís de mi manera de pensar, inmadura y testaruda, nuestro amor os cobijará, os alentará y así, os hará comprender todas las posibilidades que hay en la vida. Por eso os dedico a vosotros este manuscrito.

El año pasado perdisteis para siempre a vuestra madre, la única madre que tenemos. Al poco de nacer, os fue robado el apoyo más importante que tenemos en esta vida. Entonces, vuestra vida se volvió triste.

¹⁷ 有島武郎『小さき者へ、生まれ出づる悩み』、新潮文庫、あ 24.

El niño lanzó una mirada furtiva hacia la pupila marrón de la mamá del potrillo y, de repente, se abrazó a su padre y se echó a llorar. Entonces, Suriya, en lugar de reprenderle, cobijó la cabeza del pequeño bajo la ancha manga de su kimono para consolarle. Tras alejarse de aquel mercado, fueron a sentarse en la orilla de un río sobre la verde hierba.

Suriya le ofreció unos albaricoques y, con gran dulzura, le preguntó: “¿Por qué has llorado antes?”, a lo que el niño respondió: “¡Porque querían llevarse el potrillo a la fuerza, papá!”. “Tratándose de caballos es normal. Como ya se ha hecho mayor, debe trabajar solo”, explicó el padre. “¡Pero todavía estaba mamando!” replicó el niño. “Si se queda siempre junto a su madre, no aprenderá a defenderse solo”, añadió Suriya, a lo que el pequeño replicó de nuevo: “Pero, papá, tanto a la mamá como a su potrillo les harán transportar pesadas cargas y les llevarán a peligrosas montañas. Después, cuando a sus dueños les falten alimentos, se los comerán”.

“*Mono no aware*” revela la inestabilidad del mundo, la provisionalidad de la vida, la profunda o dolorosa emoción que nos producen las cosas.

YUUGEN

Cuando la visión del poeta es la percepción súbita de algo misterioso y extraño, que apunta a lo arcano y desconocido, está allí presente el *yuugen*.

Yuugen es un sentimiento de misterio, de larga tradición, pues ya se usaba en poesía china y escritos del *Zen* para significar lo arcano religioso.

Con frecuencia en Laotzé y Chuangtzé tiene un sentido enteramente filosófico. De esencia misteriosa de las cosas.

En el teatro Noh es muy importante que el actor sepa incorporarse este sentido de *yuugen*, que sepa caminar por el escenario con un aire intemporal y alocal, aunque esté presente allí y entonces.

También es fundamental el sentido de misterio, de sugerir más que decir, en el *haiku*²¹.

Veamos a continuación un ejemplo de *haiku* en el que aparece el sentido de *yuugen*:

*Al oscurecerse el mar
las voces de los patos salvajes
son vagamente blancas*²².

Matsuo Bashoo (松尾芭蕉、1644-1694)

²¹ *El haiku japonés*, p. 220.

²² *Ibid.*, p. 282.

El *yuugen* tiene consecuencias inmediatas en el lenguaje, en la elegancia y dominio de la dicción.

Nos dice el profesor Sakai, a propósito del Noh:

“...la esencia del *yuugen* yace en el verdadero estado de la belleza y la delicadeza. En cuanto a la apariencia personal, el *yuugen* reside en la calma y en la elegancia.

De la misma manera, el *yuugen* del lenguaje radica en la gracia, en un dominio total del lenguaje cotidiano de la nobleza y de la clase alta, de manera tal que hasta la expresión más casual esté revestida de gracia²³”.

SHIBUMI

Otro concepto esencial de la estética japonesa es “*Shibui*” o “*Shibumi*”: tendencia a lo incompleto, a lo imperfecto.

“*Shibui*” significa áspero y, de un modo más general, rudo, inacabado, gusto astringente y ascético. Expresa una forma estética muy concreta, no situada en la lejanía de una belleza abstracta.

²³ Ibid.

“Creo que el concepto “*Shibui*” está realizado como en ninguna otra parte en la cerámica japonesa. Y ésta es precisamente una de las mejores aportaciones del Japón al arte universal.

En las tazas de té de la escuela Shino, por ejemplo, no puede adivinarse una forma cilíndrica perfecta, ni triangular, ni cuadrada: es algo intermedio, casi deforme, sin ninguna pretensión en absoluto de hacer belleza: los bordes desiguales, a medio acabar; el color es también a veces pardo, como la tierra simple de que está hecho el objeto.

Sin embargo, en todo esto resplandece una belleza íntima, inigualable: allí hay vida, verdadera expresión de la naturaleza viviente, que convierte a la taza en un trozo de nosotros mismos.

Es la belleza esencial que el arte japonés pretende expresar, y que tan magistralmente lo ha logrado por medio del estilo “*Shibui*”.

Una vez más la influencia del Budismo Zen está palpable en esta norma estética.

Por una parte, la falta de decoración exterior para evitar toda huida de la belleza interior, es un principio fundamental de la ideología del Zen, que propugna gran atención a lo interior.

Por otro lado, estas representaciones sencillas de la belleza, tan naturales, nos acercan más a la interioridad de la naturaleza y nos allanan al camino hacia una total identificación con ella, que es el fin que persigue el Zen.

Según las palabras de Bernard Leach:

“La esencia de la estética japonesa está contenida en los conceptos “*Shibui*”, “*Wabi*”, “*Sabi*”, que emergen todos de un fondo del Budismo Zen y

que, en general, denotan austeridad, nobleza, y una gran fidelidad a la naturaleza y a los materiales naturales...

Hablando en general, todo esto lleva consigo la asimetría, la irregularidad y la fidelidad a la naturaleza en el lejano oriente, que contrastan con la regularidad y el dominio de la naturaleza por parte del hombre en el occidente...".

El método tradicional japonés no ha sido el copiar la naturaleza como hacemos en occidente, sino tomar solamente los elementos esenciales de la belleza que se encuentran en la naturaleza, después de una larga y cuidadosa observación.

Estos elementos se reproducen de un modo abstracto y simplificado hasta llegar a representar los estados de ánimo de la naturaleza. Obviamente esto exige una técnica muy perfeccionada, pero también la relación constante con la naturaleza hace a los artistas japoneses capaces de expresarla como ningún otro²⁴.

Todo este código de valores estéticos de la cultura japonesa es ajeno a las categorías estéticas de la cultura occidental.

Por tanto, supone una considerable dificultad para el occidental no iniciado en la cultura japonesa captar este ambiente tan diferente de su tradición cultural, así como una barrera casi infranqueable para el traductor que, aun entendiendo la diferente estética japonesa, se encuentra ante un mar de dificultades debido a la escasez de un vocabulario que refleje y transmita con fidelidad estos valores y los haga comprensibles al lector.

²⁴ *Japón y Occidente*, p. 18.

... e a possibilidade de uma nova organização da sociedade, com a participação ativa da população.

... e a possibilidade de uma nova organização da sociedade, com a participação ativa da população.

... e a possibilidade de uma nova organização da sociedade, com a participação ativa da população.

... e a possibilidade de uma nova organização da sociedade, com a participação ativa da população.

... e a possibilidade de uma nova organização da sociedade, com a participação ativa da população.