

PROYECCIÓN DE BORGES EN JAPÓN: SUS HAIKUS (A MODO DE ENSAYO)

NORIO SHIMIZU

Waseda University (Japón)

Resumen: En este artículo se reflexiona sobre la tradición japonesa del haiku y su transmisión en la literatura hispanoamericana, más concretamente en la poesía del argentino Jorge Luis Borges. A partir de los haikus de Basho, uno de los maestros de la estrofa en la literatura japonesa del siglo XVII, se examinan los haikus escritos por Borges, que a su vez fueron traducidos por el autor de este artículo a modo de ensayo.

Palabras clave: Haiku, traducción poética, Borges, Basho, literatura comparada

Abstract: This article reflects on Japanese haiku tradition and its transmission in American literature, specifically poetry of Argentine Jorge Luis Borges. From the haiku of Basho, one of the masters of the stanza in Japanese literature of the seventeenth century, haikus written by Borges that also were translated by the author of this article on a trial are discussed.

Keywords: Haiku, poetry translation, Borges, Basho, comparative literature



Voy a hacer algunas reflexiones sobre los haikus de Borges a la luz de la tradición japonesa, con las debidas puntualizaciones sobre mi intento, no de la traducción propiamente dicha, como veremos después, sino de la recreación estricta del haiku tradicional de Japón.

Después de dos viajes consecutivos a Japón, Borges publicó en 1981 un nuevo libro de poesía *La cifra* en que se incluían 17 haikus. Este número “17” coincide curiosamente con el número de las sílabas que componen cada haiku japonés. No sé si esto fue intencionado o si se trata de pura coincidencia. De todas formas, es sintomático el título *La cifra* cuando recordamos este número 17. No tuve la osadía de preguntárselo al propio autor cuando nos vimos en Tokio.

A pesar de que Borges había declarado en 1927 que el verso libre era menos extravagante y “más virtualmente clásico que los estafalarios rigores del soneto”, más de medio siglo después, es decir, en su madurez, volvió al verso regular más estricto del haiku.

Es conveniente detenerme un poco a repasar de manera muy somera lo que son los haikus, sobre todo en relación con el mundo hispánico. Todo el mundo conoce el carácter extremadamente condensado de la poesía japonesa del haiku. Se trata de versos de 5-7-5 sílabas, que hacen un total de 17 sílabas. Se considera que el origen del haiku es el “renga” (*término que no aparece hasta el año 1127*) de la Edad Media.

El “renga” consiste en lo siguiente: un primer poeta compone versos de encabezamiento (5-7-5 sílabas) y después el siguiente poeta compone versos intermedios de 7 y 7 sílabas; a continuación, el siguiente compone otra vez versos de 5-7-5 sílabas y así sucesivamente, encadenándose versos de 17 y 14 sílabas, en principio, hasta llegar al centenar. El haiku nació de esta elaboración. Esto nos recuerda, en cierto sentido, el paso del cantar de gesta a los romances independientes.

Quizá les suene bien a los hispanohablantes la forma de haiku por la tradición antiquísima de la “seguidilla”. Esta seguidilla, que se puede remontar hasta la Edad Media, consta de siete versos. Además conocemos la existencia antigua de la seguidilla “simple”; esto es, 7-5-7-5, que nos recuerda también la medida 5-7-5 del haiku.

La mayoría de los poetas hispanohablantes han optado por el haiku y no por la seguidilla simple. La seguidilla es de carácter popular y su finalidad es ser cantada y hasta bailada, mientras que el haiku pone más énfasis en el aspecto estático de la mente humana, aunque esta peculiaridad no

evita que haya muchos haikus un tanto jocosos.

El genial escritor Ramón Gómez de la Serna define la greguería como “haikai (sinónimo de “haiku”) en prosa. (...) El haikai es sólo rocío de greguería (...) Los *hai-kais* son telegramas poéticos.” Por muy bien hechas que estén, sería arriesgado relacionar directamente las greguerías con el haiku, teniendo en cuenta que para Ramón Gómez de la Serna, la greguería es “metáfora más humor”, lejos de la poética de haiku que iremos viendo.

Como todos ustedes saben, los modernistas, capitaneados por Rubén Darío o Amado Nervo, se ocuparon intensamente de los temas orientales. Y al comienzo del siglo pasado, en Francia sobre todo, fueron apareciendo no pocas traducciones y antologías de poesía tradicional japonesa - haikus-. Igualmente, hubo poetas de lengua castellana que escribieron poemas marcadamente influidos por estos haikus: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca, Enrique Gómez Carrillo, y sobre todo el gran poeta mexicano José Juan Tablada, que sabiamente introdujo el haiku en Hispanoamérica. Entre otros ejemplos posteriores, cabe citar a Xavier Villaurrutia, Leopoldo Lugones, Octavio Paz, etc.

Se sabe que María Cay, una mestiza cubano-japonesa o “la cubana japonesa”, como la llamaría Rubén Darío en un poema, inspiró a los poetas modernistas. Al unísono, en 1891, José Martí y Julián del Casal inician el japonismo en las letras de Hispanoamérica. Mientras en Martí era una simple referencia, en Julián del Casal el japonismo alcanzó rango temático.

El gran Rubén Darío, en 1894, escribirá su poema “Divagación”, donde se lee:

Ámame japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales:

Mario Benedetti, en *Rincón de haikus* (1999), cosecha poética de su última etapa, nos dice con todo acierto: “Es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imágenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a los tópicos japoneses sino a mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía”. Y así, siguiendo su poética inspirada por el haiku, compuso más de 200 haikus. ¿Seguiría nuestro sin par Borges esta corriente? Ya lo veremos.

Quizá se me pregunte: ¿Cómo se escribe un haiku? Escuchemos al

gran maestro Basho, autor del famoso *Sendas de Oku*, traducido por O. Paz: “Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa”. Se podrían hacer estudios teóricos del haiku. Hay, por supuesto, muchísimos y excelentes. Pero los haikus como tal no son la suma o la consumación de esas preceptivas teóricas, sencillamente, porque la poesía es, como diría el agudísimo argentino Saúl Yurkievich, una “emanación de la naturaleza” y la naturaleza suele ser, como sabemos, algo muy espontáneo, caprichoso, e incluso peligroso.

En los haikus tradicionales destacan dos temas fundamentales: la fugacidad del tiempo y la naturaleza. A los haikus borgianos no les faltan estos dos elementos, pero los ortodoxos conservadores de Japón podrían objetar que los de Borges son formalmente forzados y que se le ha olvidado introducir alguna palabra (“kigo”) que evocara una de las cuatro estaciones del año, como era obligatorio en los haikus tradicionales. Es decir, además de deber constar de tan solo 17 sílabas (5-7-5), se añadía otra restricción.

¿A dónde nos llevan estas severas restricciones formales? El resultado es que ocurre una liberación triunfal; es decir, una paradoja perfecta: liberación creadora, aprovechándose al máximo de las restricciones, a pesar de lo que dijo José Manuel Caballero Bonald, “la desobediencia es importante: no someterte a ningún rigor especial. La gran literatura está hecha por grandes desobedientes.”

Yo, debo confesarlo, estaba totalmente convencido de que eso de imitar en español formalmente, es decir en 5-7-5 sílabas, era tan imposible como absurdo. De hecho, prácticamente casi todos los poetas del mundo hispánico han venido componiendo sus poemas extremadamente breves con el nombre de “haiku” sin serlo desde el punto de vista formal. Sin embargo, para mi gran sorpresa, el caso de Borges fue totalmente distinto. La restricción formal de 5-7-5 sílabas en japonés no le supuso un obstáculo en español, sino un camino más para seguir avanzando en su creación polifacética. La mimesis aristotélica no le ha traicionado a Borges.

Llámesese o no haiku, lo que se puede hacer por parte de quien escribe en lengua española, o en cualquier lengua extranjera, es profundizar en el mundo poético oriental expresado en forma extremadamente breve y tratar de adquirir su densidad lírica, y así ampliar sus posibilidades expresivas. Con unas pocas palabras e imágenes, un haiku traza el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que completar el lector. Nunca mejor, dijo Ortega: “La obra se completa completando su lectura.”

Borges escribió poemas que no están incluidos en los “Diecisiete haikus”, pero que tienen todo el derecho a pertenecer a esa serie. Por ejem-

plo:

Ya casi no soy nadie,
soy tan sólo un deseo
que se pierde en la tarde.

Guillermo Sucre, precisa sobre Borges: “La poesía borgiana no es más que la tentativa de un sucesivo y total despojamiento. (...) La sencillez del lenguaje, la reiterada presencia de los elementos, la recurrencia de metáforas ya enunciadas, son algunos de sus más claros indicios”. Evidentemente, la sencillez no es lo mismo que la simpleza o la simplicidad, y de manera particular en el caso de Borges.

Ahora bien, la sensación o la impresión que nos dan los haikus de Borges ¿son idénticas o similares a las que recibimos los japoneses de los haikus tradicionales? Algunas veces sí y otras, no. Veamos unos ejemplos:

La ociosa espada
sueña con sus batallas.
Otro es mi sueño.

Este haiku borgiano podría ser perfectamente acorde con la sensibilidad del haiku japonés.

Borges hace referencia en uno de sus haikus a un insecto, “luciérnaga”, que es uno de los mejores ejemplos vivos para expresar la fugacidad del tiempo. Menciona también un pájaro: el “ruiseñor”. Detengámonos un instante en este “ruiseñor”, puesto que, al anteriormente citado maestro Basho, le gusta mucho hablar de los pájaros y de manera particular, precisamente, del ruiseñor. En un haiku suyo, es decir de Basho, dice,

Un ruiseñor
que se posa en una rama,
la voz del pino.

Aquí, la voz del ruiseñor se convierte en la voz del pino, diríamos, como el viento puede tener el color verde lorquiano. Un discípulo de Basho afirma,

El haiku o te sale o lo haces tú. Ir profundizando en el corazón de las cosas,

ya es el haiku. Cuanto más profundices en el interior de las cosas, el color de ese corazón se convierte en haiku. Y si no profundizas constantemente, no te queda otro camino que inventarlo.

Esta sentencia coincide perfectamente con la máxima famosa del romántico alemán, Novalis: “El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga.”

Aparte, en los 17 haikus de Borges, abundan elementos recurrentes en los haikus tradicionales de Japón: menciona de alguna manera la naturaleza o los fenómenos naturales en sus 7 haikus: “la tarde de la montaña”, “la vasta noche”, “el desierto”, “Bajo la luna”, etc. En 6 hace referencia, directa o indirectamente, a la memoria o al paso del tiempo: “Son tu recuerdo”, “Desde aquel día”, “para el olvido”, etc.. En 4 al sentido o sentimiento de manera explícita: “lo que yo siento”, “Hoy me alegran”, “te consuela”, etc. Y en 2 al “sueño”.

Por supuesto que Borges hace mención a los cuatro sentidos humanos. La más destacada es la referencia a la vista: en total ocho haikus hacen referencia, de alguna manera, a la vista: “espejo”, “sombra”, “luz”, etc. Luego, a mucha distancia, se refiere al sentido del tacto y al oído, dos haikus para cada sentido, y solo en un haiku menciona el olfato: “fragancia”.

Veamos ahora unos ejemplos que no encajan con el haiku japonés. El primero:

Oscuramente

libros, láminas, llaves

siguen mi suerte.

No encaja, sencillamente, porque la cultura tradicional de Japón es ajena a las llaves, como tampoco nos es familiar el desierto del que Borges habla en otro haiku: “En el desierto / acontece la aurora. / Alguien lo sabe.”

Tampoco se nos ocurriría temáticamente a ningún poeta japonés el siguiente haiku de Borges:

Hoy no me alegran

los almendros del huerto.

Son tu recuerdo.

No se nos ocurre porque en los haikus tradicionales de Japón, no tienen cabida los almendros, sino casi sistemáticamente los cerezos y en tal o cual ocasión, los ciruelos.

Evidentemente, no estamos señalando un posible defecto de Borges. Borges no compuso sus haikus para los japoneses, sino para los lectores hispanohablantes, y sobre todo para comprobar una faceta más de su gran capacidad creadora. Los lectores concienzudos se sienten incitados a recorrer las veredas abiertas por Borges, agudizando la sensibilidad imaginativa. Se trata de una ampliación o profundización de la poesía “en español”.

Antes de declarar que tal o cual obra es rara o mala, sería conveniente tratar de adentrarse con toda humildad en ese mundo marginal, ajeno al entorno acostumbrado del lector. Paradójicamente es justamente ese aspecto en el que se tiene que prestar más atención a la labor de la traducción y evaluación de la literatura ajena. Lo importante es añadir un nuevo continente irreal, como dijo Ortega en la *Deshumanización del arte*, al ya existente de los japoneses o de los españoles, y que ese nuevo continente sea asequible de alguna manera a los lectores mediante la convergencia artístico-cultural.

A propósito de esta postura, recordemos ahora un poema borgiano tantas veces citado. Se trata de *Elogio de la sombra* (1969). Dice en él:

Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.

Pues bien, ¿de dónde viene este título, *Elogio de la sombra*? Consideremos una posibilidad. La archiconocida revista argentina *Sur*, que ha tenido y tiene tanta importancia en el mundo literario hispánico, con decisivas aportaciones de Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña y Borges, entre otros, publicó en 1957 un número extraordinario dedicado monográficamente a la literatura moderna japonesa.

En este número de extraordinaria calidad, con sólidas aportaciones, por ejemplo de Octavio Paz, encontramos varias traducciones parciales inéditas por aquel entonces. Una de estas traducciones es del novelista Junichiro Tanizaki, titulada “En alabanza de las sombras - una elegía en prosa -”. En el original ensayo del año 1933, el autor japonés habla de la diferencia de la estética entre la época en que no existía la luz eléctrica y la época actual.

Según este autor japonés, mientras la cultura occidental procura

ofrecer o traer una luz abundante tratando de ahuyentar la sombra, la cultura japonesa reconoce positivamente la sombra, e incluso se aprovecha de esa sombra. Así se destaca el arte japonés precisamente en la oscuridad. Y esta es la característica -siempre según el autor Tanizaki- del arte japonés tradicional, aunque no creo que todos ustedes estén necesariamente de acuerdo con esta tesis.

Hace seis años publiqué en una revista de mi Facultad una cuasi o pseudo-traducción de los “Diecisiete haikus” de Borges incluidos en la citada obra *La cifra*. ¿Por qué digo pseudo- traducción? Sencillamente, porque hice lo siguiente: tras haber leído con sumo cuidado la obra original de Borges, intenté casi desesperadamente recomponerla en japonés según los cánones del haiku tradicional de Japón: 5-7-5 sílabas. La tarea fue tan dificultosa como fascinante.

Traducir del español al japonés no significa simplemente ordenar lo horizontalmente escrito en renglones verticales. La tarea, teóricamente hablando, consiste, más bien, en buscar lo equivalente o correspondiente en el eje o en la dimensión vertical lo expresado a nivel horizontal europeo. Esto es cierto, de manera particular, en el caso de las creaciones poéticas. Ya hablaba Juan Boscán, en su magnífica traducción de *Il Cortegiano* de Castiglione, de “vanidad baxa y de hombres de pocas letras andar romanizando libros.” Además, como dice acertadamente Luis Rosales, “un poema es un organismo vivo, un sistema total de relaciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo puede modificar en su totalidad.”

Nos encontramos con el problema insoluble de la llamada “univocidad” de la poesía. Así estamos entre la espada y la pared: la clásica oposición de la infidelidad creadora y la mediocre fidelidad. Veamos lo que dice José Cadalso en sus *Cartas marruecas*:

(yo) procuraba tomar el sentido preciso; lo meditaba mucho en mi mente, y luego me preguntaba yo a mí mismo: si yo hubiese de poner en castellano la idea que me ha producido esta especie que he leído, ¿cómo lo haría?

Cadalso está entrando en un campo arriesgado de la interpretación personal o incluso arbitraria. Aun así, les debo confiar que al intentar traducir los haikus de Borges al menos, me vi obligado a seguir fundamentalmente la postura de Cadalso, sencillamente porque la forma estricta del haiku no me ha dejado seguir fielmente el camino “literal” señalado por la autoridad de un Menéndez Pelayo.

La cosa no termina aquí. Hay otro problema fundamental: no suele haber correspondencia poética entre los vocabularios japonés y los occi-

dentales. Por ejemplo, el japonés tiene enorme abundancia de palabras para designar los diferentes tipos de viento (muchas más que “brisa, vendaval, ventolina, ventolera, borrasca, aire”, etc.), lluvia (“llovizna, precipitación, chubasco, chaparrón y aguacero” no son suficientes); incluso pasa lo mismo con términos aparentemente tan neutros como “yo, persona, amigo”, etc., lo cual quiere decir que yo, a mi vez, tengo que seleccionar y buscar una palabra japonesa matizada que podría corresponder poéticamente y de alguna manera al “viento” del español en su contexto y así sucesivamente. Mientras yo iba traduciendo a Borges, yo me repetía a mí mismo a lo Juan Ramón Jiménez, “Inteligencia (*sic*), dame el nombre exacto de las cosas, o en mi caso, del texto”.

Hemos de reconocer al menos que la misma cosa designada por una palabra determinada puede diferir de una cultura a otra. Así, vamos a citar, como ejemplo clásico, un haiku famosísimo. En Japón es celebrada la rana por la belleza de su canto, que en nada se parece al croar que les es familiar a los occidentales. Los ejemplos pueden multiplicarse.

Me limito a citar el haiku más popular a lo largo de toda la historia de haiku japonés; primero leo en japonés: *Furuike ya kawazu tobikomu mizuno oto*.

Valle-Inclán lo tradujo casi esperpénticamente, “El espejo de la fontana, / al zambullirse de la rana / ¡hace chas!”. Veamos dos traducciones más:

O. Paz: “Un viejo estanque / salta una rana. ¡zas! / chapaleteo”:

Antonio Cabezas: “Un viejo estanque. / Se zambulle una rana: / ruido del agua.”

Aparte de que aquí la rana ni siquiera canta, tenemos que darnos cuenta de que en este haiku hay dos paradojas, o mejor, dos negaciones. En primer lugar, la palabra “kawazu”. En japonés tenemos dos palabras que corresponden a rana: “kawazu” y “kaeru”. Ustedes me dirán que el español también: rana y sapo. La cosa no va por ahí. Lo cierto es que cuando en japonés decimos “kawazu” curiosamente, no se nos viene a la mente la cara “atontada” si quieren, de una rana; es decir, la palabra “kawazu” afirma la existencia de una rana, pero niega la imagen real de una rana. Esta es la primera paradoja.

La segunda paradoja es el ruido del agua. Cuando se nos dice a los japoneses “mizunooto”, o sea, “ruido del agua”, no oímos nada de ese ruido, sino oímos, digamos, el eco del silencio que sugiere la armonía con las diminutas olas del agua del estanque. Así, el ruido del agua es la negación de

ese ruido y es la afirmación del silencio inmediatamente posterior. Esta es la segunda paradoja.

Un importante poeta japonés de la plena Edad Media, había declarado lo siguiente en su *Colección de poemas japoneses antiguos y modernos*:

La poesía de Japón tiene su semilla en el corazón humano donde germina hasta crecer en las hojas de las innumerables palabras. Los que vivimos en el mundo nos hallamos afectados por muchas experiencias expresando con la exuberancia de la vegetación de las palabras lo que vemos y oímos. Por ejemplo, cuando oímos el trino del ruiseñor en la floresta o el croar de la rana en el agua, comprendemos que no hay ningún ser vivo sin canción.

Hemos hecho unas consideraciones sobre la problemática de la traducción basándome en mi propia experiencia con los haikus de Borges. Evidentemente, no seré yo el que juzgue la calidad de mi traducción o de la pseudo recreación de Borges. Solo me conformo con que a algunos lectores japoneses competentes, sin saber previamente que se trataba de una traducción y menos la mía, les hayan gustado algunos haikus de Borges.

Por cierto, hay veces en las que las obras traducidas nos descubren unos campos estéticos no intencionados ni por los propios creadores ni por los traductores.

Me explico: las obras literarias, o mejor dicho, artísticas, una vez acabadas, empiezan sus propias andanzas jamás esperadas. Después de la muerte de Don Quijote en la obra, la obra *Don Quijote* empieza su andadura literaria. Hay miles y miles de estudios cervantinos. Cervantes diría, “Pero, señores, por favor, yo jamás había pensado en esas cosas tan complicadas y profundas. Yo no soy tan erudito como ustedes se lo imaginan.” Por supuesto que Cervantes no está exagerando, pero tampoco les falta razón a esos cervantistas. El autor original, sin darse cuenta él mismo, nos invita a profundizar en aspectos sugeridos con su genialidad creadora (Véase lúcido “Preámbulo” de Guillermo Carnero para su libro muy reciente: *Una máscara veneciana*, Valencia, 2014, pág.9). En este sentido, la obra puede ir cobrando a lo largo del tiempo una dimensión más amplia y profunda de lo era en el momento de que vio la luz. La obra va creciendo junto con los lectores concienzudos y va viviendo su propia vida o vivencia.

Puede haber interpretaciones incluso contradictorias, pero perfectamente justificables a condición de que la obra original nos proporcione una flexibilidad interpretativa. Me atrevería afirmar incluso lo siguiente: un autor vivo, al leer un comentario desatinado sobre él, no tiene derecho a

criticar ese comentario, siempre que el crítico pueda aportar un argumento sólido, de acuerdo con el desarrollo de la obra. El crítico podrá decir, “Mire usted, mi respetado autor, lo he considerado así, porque usted dice tal cosa en tal contexto”. El autor tendrá que callarse si lo que el estudioso señala tiene coherencia persuasiva, porque si no, el mejor intérprete de una obra va a ser siempre el propio autor, y los demás han de permanecer callados. Recordemos aquella anécdota divertida de Roger Caillois que le dijo a Vargas Llosa sobre su *La ciudad y los perros*: “¡Usted no ha entendido la novela! ¡Reflexione!”

Decíamos antes que la obra suele llevarnos o incluso descubrirnos unos campos estéticos no intencionados por el traductor y menos por el autor. No intento justificar evidentemente mi traducción.

Estamos hartos de repetir y oír decir que la traducción de la poesía estropea todo y que la poesía tiene que ser leída en el texto original. Los que nos hemos dedicado de alguna manera a la traducción, somos mucho más conscientes de lo que los demás puedan pensar. No vamos a profundizar ahora en este tema por falta del tiempo, pero sí quisiera yo señalar dos cosas al menos, con respecto a este tipo de reproches:

- 1) ¿Cuántas de estas personas que critican la traducción han pensado en profundidad sobre lo que realmente se pierde en la traducción, con un sobrado conocimiento de la lengua extranjera?
- 2) Un Bécquer, por ejemplo, que no conocía el alemán, ¿hubiera sido Bécquer sin su atenta lectura de los románticos alemanes en la traducción española?

Podríamos ir más lejos, la literatura española ¿acaso no ha venido consolidando sus señas de identidad a través de su contacto con numerosísimas traducciones, buenas o malas, de la literatura extranjera?

Respecto a la traducción, “desviada o incluso deformada” del original, podríamos destacar el siguiente hecho fundamental: el texto A se convierte mediante la traducción en A' y esta A' no nace así por las buenas, no la inventa el traductor. La A' presupone evidentemente una A y el traductor jamás hubiera realizado su A' (*prima*) sin la existencia creadora del texto original A. En este sentido, el autor está clamando constantemente su existencia a voces, pero sin pronunciar una palabra. El traductor, o traidor como se viene reprochando tantas veces, no es un imitador arbitrario ni caprichoso, sino un siervo libre del texto original, si parafraseamos a Juan Rodríguez del Padrón. El traductor, o “el malentendido creador”, según Paul Valéry, “actúa y se convierte en un engendrador ilimitado de valores imprevistos.”

Ahora bien, aquí nos encontramos con un problema importante: ¿Qué es el objeto real al que intentamos acercarnos con nuestra lectura? Es una obra ficticia. El citado poeta francés, Valéry, dio una conferencia importante en París en 1938. Se titula *Discurso a los cirujanos*. Dice en él, “Lo que la mano toca es *real*. *Lo real* no tiene, ni puede tener, otra definición.” Don Quijote también dice lo mismo, más o menos, “es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño.” (*Quijote*, II-11) Esta definición no es adecuada a la luz de la ciencia contemporánea. Una célula no es real en el sentido de que no la podemos tocar de manera palpable. Pero no vayamos por ese camino.

El mismísimo Don Quijote, ante la exigencia de presentar a Dulcinea en persona, contesta, “La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; (...)” (*Quijote*, I-4) Cervantes se habría acordado de lo que se nos dice en el *Evangelio de San Juan*: “bien aventurados los que no vieron, y creyeron” (20-29). En nuestro caso, una obra no es un objeto que se toca, aunque el libro sí. El lector es conducido siguiendo la batuta del autor, se adentra y no pocas veces se hipnotiza o se pierde en el laberinto literario. Quiero decir que en el caso de la literatura o del arte en general, el objeto real del que hablábamos antes, es mucho más delicado que el objeto material: tenemos que acercarnos, intentar tocarlo no con la mano sino con nuestra mente, sensibilidad, inteligencia e imaginación, porque sabemos y conocemos que el contenido de esa obra es de tal “realidad” que se nos presenta como algo real.

Precisamente por eso es más complicado y más fecundo. Ahora vamos a dar un paso más, un paso muy delicado cuando se habla de la literatura traducida. No sé hasta dónde podemos profundizar ahora en este problema, por falta de tiempo. No se trata del problema lingüístico sino que va más allá. Voy a procurar limitarme a plantearles a ustedes un problema fascinante para que lo piensen y estudien: se trata de la diferencia de la sensibilidad con un trasfondo cultural diferente. Veamos dos ejemplos interesantes.

En 1933, en Barcelona, se publicó una traducción española curiosa para aquellos tiempos: su título, *Leyendas y cuentos del Japón*. El traductor fue un misionero dominico burgalés, José María Álvarez (tocayo de nuestro poeta de esta región). Vivió muchos años en Japón y adquirió un nivel muy alto de la lengua japonesa. Recopiló 25 cuentos o leyendas tradicionales conocidos prácticamente por todos los japoneses e iba añadiendo un breve comentario explicativo a cada uno de esos cuentos. Me limito a uno y lo resumo muy brevemente.

En casa de un *shogún*, es decir el samurái más importante, un feudal

de categoría, hiere a otro feudal después de una discusión, a pesar de la prohibición de desenfundar armas en el palacio. El que atacó se vio obligado a hacerse el famoso “harakiri”, es decir, el suicidio ritual. Por haber sido un delito grave, toda su familia fue expulsada de sus tierras. Entre esos expulsados hubo numerosos samuráis que se convirtieron en “guerreros sin señor”. Estos guerreros se sentían obligados, a su vez, a vengar a su señor. Después de mucho tiempo y sobre todo de paciencia, lograron por fin vengarse matando al feudal con el que se había enfrentado su señor. La misión cumplida, todos, 47 samuráis, muy satisfechos, se hicieron el harakiri como estaba previsto.

Este cuento por su dramatismo, basado en un hecho real, sigue siendo muy popular en Japón en películas, televisiones, etc. Ahora bien, el citado traductor español en su comentario dice que no comprende el valor ético que se elogia de este hecho entre los japoneses. Esto es algo ajeno al nivel de la traducción, sino va unido con la mentalidad o sensibilidad de otra cultura.

Lo cierto es que en Japón siempre ha existido algo así como “estética de devastación”, “estética de aniquilación”, “estética de descomposición” o “estética de destrucción” y un ejemplo elocuente de esta estética lo pueden encontrar en el *Pabellón de Oro* del autor contemporáneo: Yukio Mishima.

Otro ejemplo curioso son los dibujos animados. Japón es un país líder en este campo y se cree que en España siempre han tenido éxito prácticamente todos esos dibujos animados. Pues, no. La obra *El perro de Flandes*, a pesar de no ser obra representativa de la autora Marie Louise de la Ramée, prácticamente todos los japoneses conocen y admiran esta obra. La versión española que se emitió hace años en televisión no tuvo éxito.

El argumento es el siguiente. Un niño, huérfano que se dedicaba a vender leche, se encuentra con un perro, víctima del mal trato de su amo. El niño, ahora con el perro, iba enfrentándose con su hambre y descubre su pasión por la pintura y sueña con ser pintor. La Navidad se acerca, y el niño participa sin éxito en un concurso de dibujos. Después del fracaso, decide ver un cuadro de Rubens, obra de su sueño, que está en la catedral de Amberes. Un pintor famoso que había visto en el mencionado concurso un talento excepcional en el niño, viene a buscar al niño pero no llega a tiempo. Al día siguiente de la Navidad encontraron al niño muerto de frío frente al cuadro de Rubens en la catedral, abrazado a su mejor y único amigo, su perro.

Esta serie de dibujos animados no tuvo éxito ni en España ni en Bélgica. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que, aparte de la barrera lingüís-

tica o de la cultura en su sentido limitado, puede haber diferencia de una especie, digamos, de la sensibilidad receptora. Yo no quisiera generalizarlo o exagerar demasiado, pero sí quisiera que fuésemos conscientes del problema a la hora de leer una obra de alguna cultura ajena a la propia.

Hemos recorrido de manera inevitablemente apresurada el desarrollo del haiku japonés, contrastándolo atrevidamente con los haikus borgianos, y explicando, al mismo tiempo, algunas de las dificultades que me supuso la “traducción” de sus haikus.

En lo humano, la llamada “universalidad” no nos viene dada *a priori*, sino que es algo que debemos seguir buscando por nuestra parte con honradez, a pesar de la aparente diferencia entre la cultura occidental y la oriental. Quizá se trate de eso que Antonio Machado y Octavio Paz llaman la “búsqueda de nuestra otredad”.

Reconozco, con toda humildad y respeto a Borges, lo que había dicho Antonio de Porchia, argentino de origen italiano, en sus *Voces*, “Las alturas guían, pero en las alturas.” (...pausa...)

Si Borges tuviera generosidad o compasión de consolarme diciendo que se trata de una posible o probable convergencia o encuentro de dos sensibilidades poéticas, para mí sería, ciertamente, un honor inmerecido.

He pensado, he sufrido, he luchado muchísimo traduciendo o recreando tan solo 17 haikus de Borges, que ha sido en tiempo más de un mes trabajando absolutamente todos los días. No estoy seguro si mi trabajo agotador ha merecido la pena. Pero sean estas últimas palabras mías para expresar mi agradecimiento a Borges por haberme incitado a traducir sus versos al japonés, también por haberme enseñado que el gozo y el sacrificio son sinónimos.