

La tipología lingüística como factor determinante en la traducción poética. Análisis lingüístico y estilístico de diversas traducciones de un haiku japonés a lenguas de grupos tipológicamente dispares

Linguistic typology as a determining factor in poetic translation. Linguistic and stylistic analysis of different translations of a Japanese haiku into languages of typologically different groups

MARÍA AMPARO MONTANER MONTAVA
maria.a.montaner@uv.es
Universidad de Valencia

Fecha de recepción: 01/05/2021

Fecha de aceptación: 05/07/2022

Resumen: Este artículo se centra en demostrar cómo la traducción poética depende estrechamente de la tipología lingüística. La traducción poética se caracteriza por centrarse en la función estética del lenguaje, por lo que la forma es especialmente relevante. Precisamente por ello, en este artículo se va a trabajar sobre el haiku japonés, una forma poética caracterizada por su brevedad y su conceptismo, de manera que la mínima expresión debe transmitir el máximo contenido.

Concretamente se va a analizar un famoso haiku de Bashō, considerado el paradigma de los haikus de la escuela de este autor, para demostrar cómo la tipología lingüística de la lengua japonesa facilita la expresión del sentido estético que transmite el poema. Es cierto que este famosísimo haiku ha sido analizado en innumerables ocasiones, pero lo que se propone en este trabajo es un análisis desde la tipología lingüística, una demostración de cómo las características tipológicas del japonés se adecuan íntimamente a la estética del haiku de Bashō, y una demostración también de cómo esta adecuación entre lengua origen y sentido del poema constituye un escollo para la traducción, cuyas soluciones se valorarán en dos lenguas tipológicamente distintas, el inglés y el español.

El trabajo se divide en las siguientes partes: En primer lugar, se exponen las características tipológicas del japonés frente a las de lenguas de otros tipos lingüísticos. Seguidamente se explicita cuál es el sentido abstracto que transmiten los poemas de la escuela de Bashō, lo que permitirá establecer las características de su estética. Seguidamente se mostrará la adecuación entre la tipología lingüística del japonés y la esencia de contenido que pretende transmitir el poema. Finalmente se analizarán varias traducciones

del poema a dos lenguas de grupos tipológicos diferentes, inglés y español, y se juzgará hasta qué punto resulta posible lograr la traducción en cada caso.

Palabras clave: Traducción, Tipología lingüística, Haiku, Bashō

Abstract: This article focuses on demonstrating how poetic translation is closely dependent on linguistic typology. Poetic translation is characterized by its focus on the aesthetic function of language, which is the reason that the form is especially relevant. It is precisely for this reason that this article is about Japanese haiku, a poetic form characterized by its brevity and its conceptualism, so that the minimum expression must convey the maximum content.

Specifically, a famous haiku by Bashō is going to be analysed, considered the paradigm of the haikus of this author's school, to demonstrate how the linguistic typology of the Japanese language facilitates the expression of the aesthetic sense that the poem transmits. It is true that this famous haiku has been analyzed on countless occasions, but what is proposed in this work is an analysis from the linguistic typology, a demonstration of how the typological characteristics of Japanese are intimately related to the aesthetics of Bashō's haiku, and a demonstration also of how this adaptation between the source language and the meaning of the poem constitutes a real problem for the translation, the solutions of which will be evaluated in two typologically different languages, English and Spanish.

The work is divided into the following parts: First, the typological characteristics of Japanese are exposed compared to those of languages of other linguistic types. Next, the abstract meaning transmitted by the poems of the Bashō school is made explicit, which will allow us to establish the characteristics of their aesthetics. Next, the adequacy between the linguistic typology of Japanese and the essence of the content that the poem intends to convey will be shown. Finally, several translations of the poem into two languages of different typological groups, English and Spanish, will be analysed, and it will be judged to what extent it is possible to achieve the translation in each language.

Keywords: Translation, Linguistic typology, Haiku, Bashō

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XX fueron frecuentes las discusiones que pretendían establecer hasta qué punto la Lingüística tenía relevancia en los Estudios de Traductología. Superado ya ese enfrentamiento, resulta innegable que una traducción implica la transmisión de un texto escrito en una lengua origen a un texto escrito en una lengua meta. Entre los varios factores que intervienen,

una traducción implica también una actividad entre textos y un trasvase entre lenguas¹.

Pues bien, si la lengua en que están escritos los textos es un factor relevante en la traducción en general, debería serlo más en el caso de la traducción poética, tipo de traducción en que los textos encuentran su sentido en la función estética del lenguaje, y la belleza formal se convierte en un objetivo en sí misma, por lo que forma y contenido se unen y se necesitan mutuamente para producir la obra de arte².

¿Hasta qué tipo influye la tipología lingüística de las lenguas en la posibilidad de traducción poética? Pensamos que se puede responder a esta pregunta mediante el análisis del haiku japonés y de sus traducciones al inglés y al español, como ejemplos de lenguas tipológicamente dispares. Precisamente la brevedad y concisión del haiku y su capacidad evocadora requieren una gran precisión en la forma. ¿Hasta qué punto es posible traducir un haiku japonés a las lenguas que se proponen?

1. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

A partir de esta pregunta inicial, en este trabajo se va a tomar el famoso haiku de la rana de Bashō, considerado el paradigma de los haikus de la escuela de este autor³, para demostrar cómo la tipología lingüística de la lengua japonesa facilita la expresión del sentido estético que transmite el poema. Es cierto que este famosísimo haiku, el más famoso de la lengua

¹ Los estudios lingüísticos sobre la traducción tienen una larga tradición y han seguido diversas orientaciones. Así, algunos autores han trabajado en la traducción desde estudios lingüísticos basados en la descripción y comparación de las lenguas, como Vinay y Darbelnet, Vázquez Ayora, Larson, etc. Otros autores han aplicado enfoques textuales en el estudio de la traducción, por ejemplo, Seleskovich, Reiss, Neubert, Baker, etc. Autores como Hatim y Mason, House o Nord han incidido en aspectos del contexto. Para una buena revisión global de los enfoques que han trabajado la traducción desde los estudios lingüísticos pueden consultarse Hurtado Albir (1996, pp.154-155), El Madkouri (2003) y parcialmente la obra de Pym (2016 [2010]).

² La consideración de la importancia de las lenguas en la traducción no implica desatender otros aspectos. En este trabajo se acepta la importancia de diversos factores en la traducción. Respecto a la faceta del lenguaje, consideramos importante el carácter textual de la traducción señalado por autores como Seleskovitch, de hecho, trabajamos con textos. Al mismo tiempo, consideramos relevante atender también a aspectos técnicos de las lenguas que se trabajan, especialmente en textos artísticos, en los que la forma significa. Esta unión ha sido enfatizada en el caso del haiku por autores como Yasuda (1957, p. 21) y de manera más general por críticos como Bradley y Croce, para quien no hay separación entre forma y contenido porque solo en su identidad es posible el arte (Croce, 1921, p. 39).

³ Este haiku fue considerado el modelo de su escuela no solo por el propio Bashō, sino también por la crítica posterior. «Bashō, wrote Furu-ike ya, the model verse of the Basho School, in 1686. The school came to an end with the death of Hajin, the teacher of Buson, in 1742». (Blyth, 1967, vol. 1, p. 105)

japonesa, ha sido analizado en innumerables ocasiones, pero lo que en esta ocasión se propone es un análisis desde la tipología lingüística, una demostración de cómo las características tipológicas del japonés se adecuan íntimamente a la estética del haiku de Bashō, y una demostración también de cómo esta adecuación entre lengua origen y sentido del poema constituye un escollo para la traducción, cuyas soluciones se valorarán en dos lenguas tipológicamente distintas, el inglés y el español.

Para tal demostración, en primer lugar, se presentarán las características tipológicas del japonés frente a las de lenguas de otros tipos lingüísticos.

Seguidamente se va a explicitar cuál es el sentido abstracto que transmiten los poemas de la escuela de Bashō en general y este poema en particular, lo que permitirá establecer las características de la estética de Bashō.

En tercer lugar, se analizará en el poema escogido cómo el sentido que transmite encuentra un paralelo formal idóneo en la tipología lingüística de la lengua japonesa. Es importante demostrar la adecuación entre la tipología lingüística del japonés y la esencia de contenido que pretende transmitir el poema, por lo que este análisis es especialmente relevante.

Una vez demostrado este punto nos preguntaremos qué sucede cuando se va a traducir este poema a lenguas tipológicamente dispares a la japonesa. Como lenguas meta se han seleccionado el español y el inglés, que resultan interesantes porque se clasifican en grupos tipológicos distintos entre sí y distintos al de la lengua origen. De esta manera, el japonés es una lengua aglutinante y de orden SOV, mientras que el español es flexiva y de orden SVO. El inglés es una lengua en gran medida aislante, aunque conserva algunas características flexivas. Su orden es básicamente SVO, aunque antepone el adjetivo al sustantivo, a diferencia del español, sin embargo, su naturaleza aislante conlleva una mayor rigidez en el orden de palabras.

Seguidamente se presentarán diversas traducciones a estas dos lenguas del haiku estudiado y se analizará discursivamente cómo los traductores afrontan la pérdida estética que supone traducir el original a lenguas que, debido a ciertos aspectos formales derivados de su tipología, resultan en principio menos idóneas formalmente para transmitir el efecto estético deseado, el cual resultaba perfectamente transmitido en el original. En ocasiones los traductores optarán por compensaciones mediante otros medios, pero el mismo hecho de tener que compensar, implica que en el original existía un valor que en la lengua meta no es posible conservar formalmente de la misma manera.

2. CONCEPTOS DE LA TIPOLOGÍA LINGÜÍSTICA RELEVANTES PARA EL ANÁLISIS COMPARADO DEL HAIKU ORIGINAL Y SUS TRADUCCIONES

En este apartado se introducirán varios conceptos básicos de la tipología lingüística que consideramos que ayudan a entender la organización formal de las lenguas y nos permiten demostrar la especial adecuación del japonés al tipo de poema analizado. Dichos conceptos también nos van a permitir valorar los posibles problemas en las traducciones a otras lenguas.

2.1. Principales caracterizaciones tipológicas

La disciplina de la Tipología Lingüística ha experimentado un gran auge desde el siglo XX, partir de las publicaciones de autores como Greenberg (1963), quien estableció varias leyes tipológicas universales relativas al orden de palabras. El enfoque tipológico tiene en cuenta al mismo tiempo el estudio de los universales lingüísticos, es decir, los aspectos comunes a todas las lenguas, y el de las diferencias entre tipos de lenguas, pero no cualquier tipo de diferencias (por factores geográficos, genéticos, etc), sino las diferencias debidas específicamente a la pertenencia de diversas lenguas a un tipo común.

En ese sentido, la tipología lingüística permite clasificar las lenguas en tipos de acuerdo con alguna propiedad lingüística particular (Song, 2018, p. 3). Existen diversas clasificaciones tipológicas de las lenguas, pero destacan especialmente las clasificaciones morfológicas y por el orden de palabras. De acuerdo con Comrie:

[...] aunque a lo largo de la historia de los estudios tipológicos se han sugerido distintas bases para tipologías holistas, hay dos que son especialmente importantes, al menos desde un punto de vista histórico. La primera, la de la tipología morfológica» [...], la segunda, la tipología del orden de palabras. (Comrie, 1989, pp. 70 - 71).

En nuestro caso, consideramos que los aspectos derivados de ambas clasificaciones son relevantes en el tipo de traducción que nos ocupa, por lo que se procede a explicar ambas clasificaciones y su aplicación tanto al japonés como a las lenguas de traducción. Asimismo, se introducirán otros conceptos de la tipología lingüística de índole semántica, que consideramos relevantes para juzgar comparativamente el original y las traducciones del haiku objeto de estudio.

2.2. Clasificación morfológica de las lenguas

Este tipo de clasificación se remonta al siglo XX. Como señala en su explicación Comrie:

Generalmente, la tipología morfológica admite tres tipos canónicos de lenguas: aislante, aglutinante y flexiva, a las que a veces se añade un cuarto tipo: polisintética o incorporante.

Una lengua aislante no tiene morfología, es decir, [...]no hay correspondencia entre palabras y morfemas.

En una lengua aglutinante, una palabra puede constar de más de un morfema, pero los límites entre los morfemas están siempre claramente delimitados en la palabra.

En las lenguas fusionantes (o flexivas), los límites entre los morfemas no están tan claros; lo característico de una lengua fusionante es que la expresión de las distintas categorías dentro de la misma palabra se fusionan, dando un morfema único, insegmentable.

El cuarto tipo morfológico es el polisintético e incorporante. La incorporación hace referencia a la posibilidad de tomar cierto número de morfemas léxicos y combinarlos en una sola palabra. Esto puede hacerse en inglés, aunque limitadamente, con determinados tipos de composición. (Comrie, *op. cit.*, pp. 71 - 74).

Como ejemplos de los tipos anteriores el autor menciona respectivamente el vietnamita, turco, ruso y esquimal.

De acuerdo con esta clasificación, el japonés es una lengua aglutinante, pues los sufijos se unen a la raíz de manera independiente y no hay flexión, tal y como se conoce en las lenguas fusionantes. En el siguiente ejemplo se puede comprobar el carácter aglutinante del japonés.

Ejemplo: tabe-masen-deshita-ka.

Raíz + sufijo negativo + sufijo de pasado + sufijo de pregunta.

En ese sentido, se comparará este aspecto de la lengua original con las traducciones a una lengua claramente flexiva (español) y a una lengua aislante y flexiva en algunos aspectos (el inglés). En los siguientes ejemplos se puede comprobar el carácter flexivo del español y el carácter altamente aislante, pero también flexivo del inglés.

Ejemplo: Am-o.

En este ejemplo el morfema o indica a la vez tiempo presente, modo indicativo, aspecto imperfectivo, primera persona singular.

Ejemplo: She sings and you will sing.

En este ejemplo se puede comprobar cómo el inglés presenta características flexivas, pues la s de *sings* significa tercera persona singular

del presente, pero, por otro lado, en los dos verbos se debe indicar la persona y en el segundo también el tiempo mediante elementos independientes, como se hace en las lenguas aislantes.

2.3. Clasificación de las lenguas según el orden de palabras

La segunda gran clasificación tipológica de las lenguas es la que atiende al orden de palabras. De entre las veinticuatro lenguas teóricamente posibles para Greenberg (1963), los cuatro tipos más importantes son los siguientes: Lenguas con orden VSO PR NG NA⁴, lenguas con orden SVO PR NG NA, lenguas con orden SOV PO GN AN y lenguas con orden SOV PO GN NA. Estos cuatro tipos se pueden reducir a dos tipos, porque los dos primeros tipos coinciden en el orden verbo objeto, y los dos segundos tipos coinciden en el orden objeto verbo (si no se considera el parámetro NA).

De acuerdo con Lehmann (1973), el que una lengua presente el orden no marcado objeto-verbo (OV) o bien el orden verbo-objeto (VO) se relaciona con que la lengua se atenga al orden regido + rector o bien rector + regido, lo que acarrea consecuencias en el orden de los elementos de la oración.

Así, el japonés es una lengua con orden regido + rector, al contrario que el español, y por ello su orden de palabras básico es SOV y se caracteriza también por comportamientos como los siguientes: complemento del nombre/ adjetivo + sustantivo, sustantivo regido + posposición + sustantivo rector, etc.

Ejemplo: Yuki san no tomodachi wa chiisai hon o yomimashita.

Traducción palabra por palabra: Yuki-honorífico-partícula de genitivo-amigo-partícula de tópico- de-pequeño-libro-partícula de acusativo-leía.

Traducción: El amigo de Yuki leía el libro pequeño.

La clasificación presentada anteriormente indica cuál es el orden básico no marcado en las lenguas del mundo, pues las lenguas organizan su morfosintaxis siguiendo el modelo de estado, de proceso o de acción como modelo básico a partir del cual estructurar aspectos importantes de su morfología y su sintaxis.

Sin embargo, estas clasificaciones básicas no son suficientes para entender por qué a veces se producen cambios en dicho orden marcado. Por ejemplo, aunque el orden básico del español es SVO, es relativamente frecuente que el sujeto siga al verbo. Para entender por qué se producen estos cambios en el orden básico es necesario tener en cuenta al mismo

⁴ Los significados de estas iniciales se indican a continuación.: S: sujeto, V: verbo, O: objeto, PR: preposición, N: Nombre, A; adjetivo, GN: genitivo.

tiempo otros factores, entre ellos, parámetros tipológicos de corte semántico, que pueden modular los parámetros sintácticos básicos.

En ese sentido, el orden se puede ver afectado por consideraciones semánticas. Por eso, en español el orden SVO (que destaca con el primer lugar la agentividad del sujeto) es el habitual en acciones (*Juan come manzanas*), mientras que el orden habitual en los procesos suele ser el opuesto (*Se ha enfriado la sopa*).

2.4. La noción de evento⁵ en las lenguas

El evento es otra noción de gran interés para la lingüística (Vendler, 1967) y que relaciona lengua y percepción del mundo permitiendo comparar las lenguas desde una perspectiva semántica. A continuación, se presentará la estructura interna del evento desde una perspectiva tipológica general.

Un esquema eventivo es una estructura semántica a través de la cual se puede caracterizar un tipo de suceso que sirve para estructurar los mensajes lingüísticos. En las lenguas podemos encontrar tres tipos de esquemas eventivos o sucesos, los estados, procesos y acciones. «De acuerdo con Moreno Cabrera, «la semántica de todas las lenguas puede describirse usando esos tres conceptos» (Moreno Cabrera, 1997, p. 164).

Así, y de acuerdo con este autor, los estados son situaciones estáticas en que una entidad tiene determinada propiedad. Se caracterizan por su estaticidad, estabilidad y permanencia. Los estados pueden ser locativos o atributivos. Además, para obtener estados podemos utilizar propiedades o localizaciones simples o complejas. Estas últimas se derivan de la relación entre la entidad que tiene la propiedad y la otra entidad.

Los procesos son sucesos en los que una entidad sufre un movimiento o un cambio. Se caracterizan por su carácter dinámico, provisional y por la falta de control sobre la transformación que se produce.

En las acciones una entidad provoca un cambio sobre otra entidad o sobre sí misma. Se caracterizan por el dinamismo y el control consciente.

Al mismo tiempo, desde una perspectiva tipológica y cognitiva, son de interés los conceptos introducidos por Talmy (2000), para quien el evento se crea mediante dos operaciones cognitivas, la partición conceptual y la adscripción de entidad. La partición conceptual se refiere a la posibilidad de

⁵ Para una historia de la noción de evento puede consultarse el clásico trabajo de Tenny y Pustekovsky (2000). Para una fundamentación general de las clasificaciones expuestas, véase, por ejemplo, Vendler (1967) o Pustejovsky (1991) y para una fundamentación de las subclasificaciones más específicas que se presentan en este trabajo, véase Moreno Cabrera (1997).

poner límites a una porción de contenido que forma parte de un continuo. La adscripción de entidad consiste en atribuir la condición de entidad a dicho contenido limitado.

2.5. Modalidades tética y atética

Por otro lado, y por su aplicabilidad a nuestro estudio se comentará la existencia de dos modalidades de sucesos fundamentales de acuerdo con su definición o no definición: la tética o definida y la atética o indefinida (Garey, 1957). El contraste tético/atético se puede aplicar tanto a estados (*El libro está aquí vs Hay libros aquí*) como a procesos (*Se venden los pisos/ Se venden pisos*) y a acciones (*Juan se bebe la leche/ Juan bebe leche*).

2.6. Participantes en los esquemas eventivos

Tras esta introducción a la noción de evento y a su estructura y características, se desarrollará la cuestión de los participantes que se pueden encontrar en los esquemas eventivos, de acuerdo con la exposición de Moreno Cabrera (1997). En ese sentido, los estados y procesos afectan a un participante, y en las acciones típicamente intervienen dos participantes. En ocasiones, no hay referencia a participantes. Así, decimos que un esquema eventivo está libre cuando no va provista la expresión que lo denota de las palabras que refieren sus participantes. Por ejemplo, un verbo sin flexión personal denota un esquema eventivo libre.

Por otro lado, los participantes de los tipos eventivos pueden ser esenciales o accidentales. Son esenciales el participante interno de estados y procesos y el participante externo de las acciones. Los participantes accidentales ponen en contacto los tipos eventivos con entidades que no son participantes esenciales en ese tipo eventivo.

2.7. Eventos, relaciones y coherencia intereventiva

También resulta importante destacar que los tipos eventivos pueden situarse espacial y temporalmente, con ello obtenemos eventos, que constituyen realizaciones concretas de tipos eventivos. Un tipo eventivo se suele expresar mediante una expresión oracional atemporal. Por ejemplo, una expresión en español con el verbo en infinitivo, como *Abrir Juan la puerta con llave* no sería una oración, porque no indica ningún evento que suceda efectivamente, sino un tipo de evento que puede realizarse mediante una infinidad de eventos concretos pues sería necesario situar temporalmente la expresión para hacer referencia al evento indicado.

Otra característica relevante de las lenguas es que permiten explicar la relación temporal que se da entre varios eventos mediante las relaciones eventivas de simultaneidad, anterioridad y posterioridad.

Finalmente, cabe destacar que la coherencia intereventiva consiste en que uno o más esquemas eventivos, tipos eventivos o eventos comparten un participante directo o indirecto. La incoherencia se produce cuando no se da este extremo. Como se ve en el siguiente ejemplo, la coherencia se consigue porque en los dos eventos el tópico oracional japonés *watashi wa (yo)* coincide.

Ejemplo: *Watashi wa niku ga suki desu. Sakana mo suki desu.*

Traducción palabra por palabra. Yo – partícula de tópico – carne – partícula de sujeto - gustar – pescado - también - gustar.

Traducción: A mí me gusta la carne. El pescado también.

En todas las lenguas la coherencia/incoherencia intereventiva puede ser esquemática, típica o locativa. En la esquemática dos o más esquemas eventivos comparten algún participante directo (coherencia) o no comparten ninguno (incoherencia). El ejemplo anterior pertenecería a este grupo.

En la coherencia/incoherencia típica dos o más esquemas eventivos comparten algún participante indirecto (coherencia) o no comparten ninguno (incoherencia).

En la locativa dos o más eventos comparten la localización espacio-temporal (coherencia) o no la comparten (incoherencia). En el siguiente ejemplo la coherencia se logra porque se comparte un espacio común (la habitación).

Ejemplo: *Heya ni terebi ga arimasen. Beddo ga imasu.*

Traducción palabra por palabra: Habitación - en -televisión - partícula de sujeto- no hay. - Cama-partícula de sujeto - hay

Traducción: En la habitación no hay televisión. Hay cama.

3. CARACTERIZACIÓN TIPOLOGICA DE LA LENGUA ORIGEN (JAPONÉS) Y DE LAS LENGUAS META (ESPAÑOL E INGLÉS)

Tras la caracterización de los conceptos tipológicamente relevantes es necesario justificar la selección de lenguas y caracterizar tipológicamente la lengua origen y las lenguas de traducción escogidas, el japonés y el inglés, caracterizadas por ser tipológicamente dispares y por tener un corpus de traducciones del poema seleccionado lo suficientemente representativo.

3.1. Caracterización tipológica de la lengua origen, el japonés

En primer lugar, se procederá a describir brevemente y a caracterizar tipológicamente la lengua japonesa (lengua origen) en sus aspectos básicos,

a fin de observar luego la adecuación de estas características formales al esquema cognitivo general del tipo de poema que se está tratando.

El japonés es una de las mayores lenguas del mundo, pero, de acuerdo con Shibatani (1996, p. 102 y ss.) se desmarca de estas en varias cuestiones, como su origen desconocido, su aislamiento, pues se habla en un país isleño, y la incertidumbre sobre su filiación genética. El japonés se caracteriza también por estar estandarizado y contar al mismo tiempo con varios dialectos, debido a su orografía montañosa. Léxicamente, el sesenta por ciento de su vocabulario procede del chino y cuenta con numerosos préstamos de otras lenguas, como el inglés. Además, destacan las palabras miméticas. Fónicamente, cuenta con sílabas y moras y con acento tonal.

Uno de los aspectos tipológicamente más importantes del japonés es su caracterización como lengua aglutinante, por lo que morfológicamente emplea la sufijación. Aunque el verbo no conoce flexión de persona y número (Moreno Cabrera, 2003, p. 1181), tanto verbos como adjetivos presentan sufijación temporal mediante diferentes sufijos.

Desde el punto de vista de su tipología sintáctica, el japonés es una lengua con un orden de palabras modificador-núcleo, constituyendo un ejemplo paradigmático de lengua sujeto-objeto-verbo (Shibatani, 1990; Cambell, 1991; Goddard, 2005, etc.).

De acuerdo con Shibatani (1990, p. 256 y ss.) «Japanese is an ideal SOV (Subject-Object-Verb) language in the sense that the word order of dependent-head is consistently maintained with regard to all types of constituents. Thus: a) nominal relations are expressed by particles; b) the demonstrative, numeral (plus classifier) and descriptive adjective precede the head noun in that order; c) the genitive noun precedes the possessed head noun; d) the relative clause precedes the modified noun, e) the proper noun precedes the common noun; f) the adverb precedes the modified verb; g) auxiliaries follow the main verb; and h), the comparative expression takes the order standard-marker of the comparison-adjective».

El japonés distingue gramaticalmente mediante partículas las construcciones con tópico. Mientras que los sintagmas con la partícula *wa* se refieren más bien a aquello de que se habla, las expresiones con *ga* se relacionan con el agente de la acción (Shibatani, 2006, p. 104).

Otra característica relevante del japonés es que permite la omisión de pronombres siempre que se puedan recuperar por contexto, para lo que ayudan ciertas características gramaticales como los honoríficos o las partículas que finalizan la oración, pues algunas pueden relacionarse con el género del hablante (Shibatani, 2006, p. 104 y ss.).

3.2. Caracterización tipológica de las lenguas meta, el español y el inglés

El español es una lengua altamente flexiva (en género, número, tiempos verbales de presente, pasado y futuro). Su orden habitual es SVO, aunque hay flexibilidad en el mismo. Dicho orden es el básico en las acciones, pero no tanto en los procesos. También puede ser alterado por cuestiones discursivas.

De acuerdo con la caracterización de las lenguas de Greenberg (1963), el inglés tiene cierto grado de flexión. Flexiona para el número, aunque no para el género y flexiona el pasado, aunque no el futuro. Sin embargo, el inglés es aislante en un alto porcentaje (orden de palabras fijo, presencia de morfemas fácilmente analizables, falta de morfología flexiva y especificación mediante palabras independientes de nociones básicas, como el tiempo futuro, etcétera⁶). En cuanto al orden de palabras es una lengua con un orden SVO, como el español, pero que antepone el adjetivo al sustantivo (*yellow car*) y puede anteponer también el complemento del nombre al sustantivo (*Peter's car*). En la anteposición del sujeto al verbo es estricto, precisamente porque no flexiona la persona verbal.

En su análisis comparativo de las tipologías del chino y del inglés, Juřicová (2015) señala que, aunque el carácter aislante del chino es mayor que el del inglés y aunque esta lengua conserva restos de morfología flexiva, ambas lenguas se comportan como aislantes.

4. CARACTERIZACIÓN DEL HAIKU JAPONÉS

En este apartado se procederá a caracterizar el haiku japonés en general, y el de la escuela de Matsuo Bashō en particular, a fin de poder relacionar las características tipológicas de las lenguas con el trasfondo estilístico del poema analizado.

4.1. Caracterización del haiku

No hay duda de que el haiku ha sido muy estudiado académicamente. A continuación, procuraremos resumir sus características más destacadas, de acuerdo con la ingente bibliografía que trata el género (Yasuda, 1957; Ueda, 1963; Blyth, 1967; Keene, 1969; Rodríguez-Izquierdo, 1972; Reasoner, 1990; Ross 2002; Saito, 2007; Rubio, 2007; Hernández Esquivel, 2012; Rascón, 2019; Shirane, 2019, etc.)

⁶ El carácter predominantemente aislante y por tanto sintético del inglés (a diferencia del español) es comúnmente admitido (Jiménez, 2017; Juřicová, 2015). Esta autora compara el chino con el inglés y, aunque reconoce que el inglés conserva algunas huellas de morfología flexiva, considera que no es una lengua de este tipo.

Desde una perspectiva literaria, un subgénero importante en la poesía japonesa es el del haiku, breve poema de diecisiete moras⁷, divididas en tres versos⁸, de cinco, siete y cinco moras respectivamente. Dentro de la poesía japonesa, el haiku surgió en el siglo XVII, al desgajarse los primeros tres versos de formas poéticas más amplias, dando lugar a esta forma breve y sencilla, con el potencial de recuperar la frescura y el tono de sinceridad que la complicada poesía de la corte había perdido⁹.

Desde una perspectiva estética, existen varios aspectos que pueden ayudar a comprender más profundamente el haiku. En primer lugar cabe destacar la presencia de valores propios de la estética japonesa, que se recogen en el haiku, alcanzando su culmen en el de Bashō. También son relevantes aspectos como las palabras clave, la importancia de la imagen, la necesidad de la colaboración del lector para la comprensión de la obra, y el empleo de ciertos recursos retóricos. Todos estos aspectos se tratarán a continuación.

En primer lugar, el haiku reúne muchos de los valores propios de la estética y de la literatura japonesa. Así, autores como D. Keene (1969, p. 234) se refirieron a valores básicos esenciales de la literatura japonesa como los de sugestión, irregularidad, caducidad o simplicidad. De acuerdo con Saito (2007) algunos conceptos de la estética japonesa, como *wabi*, *sabi*, *yuugen*, *iki* o *mono no aware* se han hecho más conocidos en occidente a partir de publicaciones de principios del siglo XX, que popularizaron diversos medios artísticos tradicionales japoneses entre los que se cita expresamente el haiku, especialmente el de Bashō.

Se ha destacado también (Reasoner, 1990) la importancia de la religión en la tradición estética japonesa y en ese mismo sentido autores como Saito (2007) se han referido a la importancia de la dimensión moral de la estética japonesa, destacando la sensibilidad y aprecio por la esencia del objeto. En palabras de M. Ueda, (1963, p.158) «the poet task is not to express his emotions, but to detach himself from them and to enter into the object of nature». Esta característica está muy presente en el haiku, cuyo carácter sagrado patente en la definición de Blyth (1939, p. 30) para quien el haiku es

⁷ Aunque se suele hablar de sílabas, la unidad métrica japonesa en poesía es la mora, que se caracteriza por ligeras peculiaridades.

⁸ Es habitual en la poesía japonesa escribir el haiku en una sola línea, mientras que en inglés y español se separa la composición en tres versos.

⁹ Tradicionalmente, el haiku o *hokku* constituía el verso de apertura de un haikai encadenado. Era seguido por un verso de catorce sílabas (*tsukeku*), que creaba una nueva escena, y que normalmente componía otro poeta. Este, a su vez, era seguido por otro verso de 5-7-5 sílabas, que, teniendo en cuenta lo anterior, creaba una nueva escena. De esta forma llegaban a crearse composiciones muy extensas, frecuentemente entre varios poetas.

«una especie de *satori* o iluminación por la que penetramos en la vida de las cosas»:

Desde una perspectiva más concreta, una de las principales características del haiku clásico es la presencia de dos palabras clave, la palabra estacional (*kigo*) y la palabra cortante (*kireji*). Siguiendo a Shirane (2019, p. 461), el haiku se apoya tradicionalmente en una palabra estacional con dos funciones, anclar el poema en un momento histórico y social, pero también anclar el verso en una tradición poética establecida, creándose así asociaciones compartidas culturalmente. Así, el haiku es una forma breve, pero conectada con un cuerpo grande y altamente codificado (Shirane, *op. cit.*, p. 463).

La otra palabra clave del haiku es la llamada *palabra cortante* (*kireji*), que divide el poema en dos y permite a las dos partes reverberar, (Shirane, 2019, p. 461), además de llamar al lector a actuar como intérprete y completar la obra (Shirane, *op. cit.*, p. 463).

La importancia de la palabra cortante conecta con otra característica importante del haiku, su apoyo en la yuxtaposición, en cortar y unir, lo que constituye una forma de superposición de imágenes con conexiones implícitas (Shirane, *op. cit.*, pp.463 - 464).

La importancia de la imagen constituye otra característica estética relevante del haiku. De acuerdo con Yasuda (1957, p. 3 y ss.), se podría establecer una equivalencia entre el haiku japonés y la pintura, en el sentido de que en esta poesía es suficiente la representación del objeto, sin necesidad de comentarios o figuras. Para este autor, la poética del haiku se basa en la imagen, no en la idea, por lo que es importante encontrar una imagen expresiva. Al igual que ocurre con la pintura, la percepción del haiku no depende de la razón, sino que consiste en una intuición inmediata.

En consonancia con esa relevancia de la imagen, la mera representación del objeto constituye una experiencia estética, que eventualmente despertará sentimientos en el receptor. Por ello, la colaboración activa del lector forma parte de la experiencia estética. De esta manera se evita la presentación de sentimientos crudos, que se consideran excesivos. Autores como Hernández Esquivel han señalado la capacidad de esta breve composición para conectar con lo trascendente.

Los artistas japoneses que escribieron haiku a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX crearon imágenes con las cuales pudieron expresar lo inexpresable, mediante pequeños textos con los que se deleitaron o se sorprendieron de las cosas cotidianas, pensamientos profundos que les permitieron mirarse y reconocerse a sí mismos, ideas que les posibilitaron tener momentos de despertar,

iluminación o autoconocimiento (*kenshō* 見性), y sobre todo, espacios para la meditación que les permitieron acceder a la nada: el principio de la fuerza vital que emerge y lo llena todo. Ésa es la finalidad última del haiku: trascender la naturaleza humana (Aitken, 1978, citado en Hernández Esquivel, 2012, p. 78)

Para terminar, cabe señalar que el haiku presenta algunas características retóricas relevantes, que tratan de conseguir un efecto estético. Así, es destacable la elipsis de elementos gramaticales (*shōryaku*), la terminación de la frase con un sustantivo (*taigendome*) o el hipérbaton (*tōchi*). Estas características pueden afectar a las normas de sintaxis o al orden de las palabras, por lo que es necesario comentarlas en esta introducción.

4.2. Caracterización estética de los haikus de la escuela de Bashō

Matsuo Bashō es, sin duda, el más reconocido escritor de haikus de todos los tiempos, hasta el punto de haber creado una escuela estética, cuyas características se expondrán en este apartado. Si bien la bibliografía sobre este autor es abrumadora, para un acercamiento sobre su vida puede consultarse Ueda (1982) y para una revisión crítica sobre su obra, Ueda (1992). Shirane (1998, 2019) resalta algunas de las características más importantes del haiku de este autor, que se comentarán posteriormente.

Se ha señalado en el apartado anterior la especial relevancia de los valores estéticos japoneses clásicos en el haiku de Bashō. Por ejemplo, de acuerdo con Rubio (2007, p. 211) «en las letras, quien eleva el esteticismo del *wabi-sabi* a plena categoría de literatura es Matsuo Bashō».

También la presencia de lo sagrado es muy destacada en el haiku de Bashō, para quien, la razón de ser de la poesía es captar la esencia de la naturaleza entrando e identificándose con ella. De ahí el famoso consejo del autor de aprender del pino desde el propio pino- En ese sentido se ha hablado del ideal de impersonalidad, de acuerdo con el cual, el ideal estético de construcción del haiku debería tener su centro en el objeto, no en el sujeto. (Saito 2007, p. 86). Para Shirane (1998), estas características se relacionan con dos elementos presentes en el haiku de Bashō, la importancia de la naturaleza (valor de origen sintoísta) y el fenómeno del auto-vaciado, que facilita el centrarse en el objeto.

Por otro lado, según Martins Janeira (1970), a diferencia de la literatura occidental, más centrada en aspectos como el pensamiento, la elocuencia, el discurso abstracto o la contemplación, el haiku de Bashō se centra en la emoción, se limita a la breve sugerencia, expresa una experiencia objetiva y se caracteriza por un fuerte sentido de la realidad y la disolución del yo en la

naturaleza. Sus obras llaman la atención por su poder de concentración y la riqueza de sugerencias.

De acuerdo con F. Rodríguez-Izquierdo (1972, pp.74-76), el estilo de haiku iniciado por Bashō en 1679 se basa en el llamado *principio de comparación interna*. Se introduce una descripción pictórica, con dos focos de atención constituidos por dos fenómenos reales que existen de manera independiente y cuya aparición conjunta posibilita que el lector los compare, pero no solo en sus similitudes, también en sus diferencias.

El haiku de la rana (*Furuikeya*), que es el que se analiza en este trabajo, fue compuesto en 1686. Bashō comenzó con él una actitud poética que posteriormente definiría su escuela¹⁰. Por ello se le considera la esencia del haiku.

Este haiku («Furuike ya/ kawazu tobikomu/mizu no oto») es traducido por Rodríguez-Izquierdo como «Un viejo estanque/ Al zambullirse una rana/ ruido del agua»¹¹. Según este autor (*op cit*, p. 96 y ss.), el poema contiene «un momento de tranquilidad (*un viejo estanque*) y el impacto de un instante fugaz que plástica y acústicamente rompe esa tranquilidad (*Al zambullirse una rana, ruido del agua*)».

Estos elementos a los que alude Rodríguez-Izquierdo, reflejan los dos principios fundamentales de la escuela de Bashō, el cambio y la permanencia. El viejo estanque (verso 1) representaría lo eterno y permanente y el salto de la rana (verso 2) representaría lo momentáneo y cambiante. El *ruido del agua*, (verso 3) podría considerarse la intersección entre estos dos mundos.

Al final del primer verso aparece la palabra de cesura *ya*, una típica palabra de corte en la poesía japonesa, que constituye una pausa, y que prepara estilísticamente y precede a la diferencia de potencial que supone la irrupción del segundo verso, el segundo polo energético. Entre ellos se produce la chispa de la intuición, la iluminación, la unión con lo sagrado, al lograrse la contemplación de un instante que nos funde con lo eterno.

En este poema, también el segundo verso termina con una palabra con un sentido de corte (*tobikomu*). Esta palabra precede al tercer verso, creándose también entre los versos segundo y tercero un contraste energético.

¹⁰ Según la tradición, el autor afirmó haber creado su propia escuela con este haiku., razón por la que ha sido considerado el más característico de su escuela (Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.* p. 77)

¹¹ La versión original japonesa comentada, así como diversas traducciones se presentarán en los apartados siguientes.

5. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y TIPOLOGICO DE UN HAIKU REPRESENTATIVO DE LA ESCUELA DE BASHŌ

A fin de proceder al análisis tipológico del haiku seleccionado, en primer lugar, se reproduce el haiku original, su transcripción del japonés al romaji y su traducción palabra por palabra:

古池や蛙飛びこむ水の音

FURUIKE YA

Viejo estanque (pausa)

KAWAZU TOBIKOMU

Rana zambullirse

MIZU NO OTO

Agua de sonido

5.1. Consideraciones estilísticas¹²

Seguidamente se procederá a un breve análisis estilístico del contenido del haiku para adentrarnos en su análisis lingüístico-tipológico y determinar qué características estilísticas encuentran un paralelo formal en la lengua japonesa.

De acuerdo con la caracterización de Rodríguez-Izquierdo de este haiku, presentada en el apartado cuatro, el primer verso, *furuike ya* (*viejo estanque*) haría referencia a lo eterno, a lo atemporal e inmutable.

¹² El estilo de este haiku se reconoce en otros haikus destacados del mismo autor. Como ejemplo se citarán dos famosísimos haikus de Bashō, *Shizukasa ya*, y *Kareeda ni*. La transcripción del primero es la siguiente: *Shizukasa ya/ Iwa ni shimiiru/ semi no koe*. La transcripción del segundo es esta: *Kareeda ni/ karasu no tomarikeri/aki no kure*.

El haiku *Shizukasaya* presenta el mismo esquema energético y formal que el haiku *Furuikeya*. El primer verso en ambos empieza con una palabra que implica quietud y permanencia y termina con la típica palabra cortante *ya*. En el segundo verso de ambos poemas se produce un cambio, que viene reflejado especialmente por la última palabra, formalmente equiparable, (*tobikomu* en el primer caso o *himiiru* en el segundo). El último verso es el resultado de la diferencia de potencial de los anteriores, y este sentido se refleja especialmente en la última palabra, que en ambos casos es auditiva.

En el haiku *Kaereda ni*, tiene especial importancia la acción del posarse del cuervo (*tomarikeri*), que recuerda formalmente y por el sentido a la acción *tobikomu* del haiku de la rana, y que también produce un efecto de corte. El tercer verso termina por otra palabra crucial, *kure*, que tiene de nuevo un efecto conclusivo, como pasaba con el haiku de la rana, terminado con la palabra *oto*.

Por su parte, el segundo verso, *kawazu tobikomu* introduce una imagen opuesta, la de la rana que se zambulle, lo que implica un contraste entre lo atemporal y eterno y el movimiento, captado en el instante del salto.

Finalmente, el tercer verso implica la fusión entre lo atemporal, lo eterno, por un lado, y el instante concreto, lo cambiante, por otro. Esa fusión queda reflejada en el tercer verso (*mizu no oto/sonido del agua*)

Es muy importante resaltar que en el texto original cada verso termina con una palabra climática¹³ que representa el sentido del verso, su carga energética, y que prepara el camino para el verso siguiente. Las palabras climáticas de cada verso son *furuike ya*, (la palabra compuesta *viejo estanque* seguida por el elemento de pausa *ya*), *tobikomu* (*zambullirse*) y *oto* (*sonido*). Respectivamente representan lo atemporal, la irrupción de lo concreto y el momento de iluminación, la intersección entre dos mundos a la que hacía referencia Rodríguez-Izquierdo.

5.2. Consideraciones tipológicas. Adecuación entre el sentido último del poema y los rasgos tipológicos de la lengua japonesa en contraste con las lenguas meta

Llegados este punto, es el momento de plantear de qué manera las características tipológicas del japonés ayudan a transmitir el sentido expresado. Para ello se van a repasar las siete características tipológicas anteriormente citadas y se verá de qué manera la versión original japonesa las cumple y cómo se adecuan al sentido del poema. Al mismo tiempo se comentarán comparativamente estos aspectos desde la perspectiva de las lenguas de traducción.

5.2.1. Adecuación de la esencialidad del poema a la falta de flexión y a la concisión de la lengua japonesa

En primer lugar, estamos ante un poema esencial o esquemático. A su carácter espiritual y simbólico le conviene especialmente una reducción de la forma a la mínima expresión. Esta esencialidad conceptual, o *conceptismo artístico*, tiene su reflejo en la lengua japonesa, que, al no ser flexiva, carece de conjugación verbal (usa la forma diccionario o forma no en pasado *tobikomu*) y de flexión nominal de género y número (*kawazu* puede referirse tanto a *rana* como a *ranas*.) A su vez, esta falta de flexión del japonés facilita la ambigüedad característica del haiku.

¹³ El término *palabra climática* se usa en un sentido estilístico para hacer referencia a que en ella se recoge especialmente el sentido último del verso.

Esta falta de flexión del japonés no tiene correlato en una lengua flexiva como el español ni en una lengua parcialmente flexiva, como el inglés.

Por otro lado, en la lengua japonesa es habitual la elipsis de elementos que se pueden recuperar pragmáticamente, así como la elisión de partículas y otros elementos en la conversación. Esas características hacen natural el efecto estilístico de la elisión de elementos gramaticales propia del haiku, que difícilmente se conservaría en las lenguas trabajadas.

5.2.2. El orden de palabras

Por otro lado, el orden de palabras SOV de la lengua original implica que el sujeto encabece la oración y que el objeto preceda al verbo, además de conllevar que adjetivos y complementos del nombre precedan a este. Este orden de palabras es muy importante en el haiku original, porque su belleza se basa en el contraste entre los versos, que simbolizan respectivamente, lo atemporal y eterno, el instante y la iluminación¹⁴. Pues bien, el orden de palabras del japonés permite que cada verso termine con la palabra que mejor refleja esta esencia¹⁵. El primer verso está formado por el sustantivo compuesto *furuike* (*furuike*), que termina con lo que formalmente podría considerarse su núcleo (*ike*), con lo que es este elemento el que cierra la imagen y da una impresión de unidad¹⁶. El segundo verso termina con el verbo en forma de diccionario *tobikomu* (*zambullirse*), que es la palabra que representa el instante cambiante, el movimiento. Este final lleva de modo natural al tercer y último verso, que termina con el sustantivo *oto* (*sonido*), siendo el sonido lo que refleja la intersección entre la imagen del estanque y la del salto de la rana.

Desgraciadamente, no es fácil mantener este orden sin cambios en las lenguas de llegada, lo que ocasionará problemas al traductor de difícil solución. En efecto, el orden del español es SVO. En consonancia con dicho orden de palabras el sustantivo precede al adjetivo y al complemento del nombre. El español permite que el adjetivo se anteponga al nombre, siendo un epíteto, pero no permite lo mismo con el complemento del nombre, con lo cual el verso *mizu no oto* (*sonido del agua*) difícilmente puede traducirse conservando al final la palabra *oto* (*sonido*), que es la palabra climática que representa la intersección entre lo atemporal y lo concreto. El inglés no tiene

¹⁴ Es una interpretación personal, pero basada en el análisis de Fernández Izquierdo presentado previamente.

¹⁵ Esta característica de la lengua japonesa se adecúa al recurso estilístico de finalización en sustantivo, típico del haiku.

¹⁶ La palabra *ya* constituye una pausa o corte entre versos, además de tener importantes efectos estéticos.

el mismo problema porque, aunque es una lengua de orden SVO, permite la anteposición del adjetivo al nombre (*water's sound*)

Por otro lado, el orden de palabras SOV del japonés hace que en el segundo verso el verbo *tobikomu* (*saltar*) vaya al final, lo que permite que el verso termine de forma natural precisamente con la palabra climática que expresa el movimiento y, por tanto, la irrupción de lo real, que es el sentido último del verso segundo. En inglés, con orden rígido SVO sucede lo mismo. Pero, aunque el orden prototípico del español es SVO, el orden normal en la expresión referida en este caso concreto no es *una rana salta*, sino *salta una rana*. Si se dice *una/la rana salta* se hace demasiado hincapié en el carácter agentivo de la rana. Al colocar el sujeto ante el verbo, se le señala especialmente. Al colocar el sujeto detrás del verbo, la expresión *salta una rana* suena más como un suceso que como una acción. Por ello, en una traducción natural, el verso español no termina con la palabra climática *saltar*.

Hay que destacar que este señalamiento de la agentividad del actante si se antepone al verbo no se da en el original porque en japonés tanto sujeto como objeto van delante del verbo. Estamos ante un problema de traducción que afecta al español.

5.2.3. Adecuación de la ambigüedad entre lo atemporal y lo real del original y su reflejo en la posibilidad de emplear categorías híbridas en la lengua japonesa

Si se realiza un análisis en términos eventivos, aparentemente estamos ante un poema constituido por un estado alcanzado (*viejo estanque*), una acción (*rana saltar*) y un estado resultante de una acción pasada (*sonido del agua*).

Sin embargo, en realidad, la existencia de un evento de acción no es clara porque en japonés existe la posibilidad de expresar el verbo sin sufijación alguna y, por supuesto, sin referencia a la persona (*tobikomu*). *Tobikomu* se puede entender como un infinitivo, que es un sustantivo verbal, o como presente. Esto significa que no es evidente el anclaje temporal de *kawazu tobikomu*, con lo cual su carácter de evento es ambiguo, porque no se ancla en un momento o lugar concreto. Esta ambigüedad formal ayuda a interpretar el verso al mismo tiempo como un evento concreto o como algo universal.

Aparentemente en español se podría hacer lo mismo mediante el uso del infinitivo *saltar*. Sin embargo, la forma japonesa *tobikomu* (*saltar*) puede usarse como infinitivo o como presente, con lo cual su uso resulta más natural que el del infinitivo español. En japonés la expresión *kawazu tobikomu* puede referirse tanto a la *rana salta* en presente como ser una expresión atemporal.

En español la expresión *rana saltar* no resulta natural y la traducción *salta una rana* pierde su resonancia eterna, porque solo puede interpretarse como un evento. Incluso traducciones en plural o con artículo determinado se interpretarían de manera natural como eventos. Una traducción como *el saltar de la rana*, sí sería interpretable como una referencia universal, pero perdería los efectos del orden de palabras original.

El inglés, al contar con cierta flexión, pues el verbo en tercera persona debe llevar el morfema *-s*, tampoco puede expresar la ambigüedad entre el suceso y lo atemporal presente en el original.

5.2.4. Sucesos télicos y atélicos

El japonés no cuenta con artículos para introducir a los nombres, lo que permite que las expresiones no manifiesten un carácter télico claramente definido. Esta no necesidad de concretar, además de facilitar la ambigüedad característica del haiku, redundante en beneficio de una poesía espiritual, en la que es importante el contraste entre lo atemporal y lo concreto. Así se habla de *furuike* (literalmente *viejo estanque*) y de *kawazu tobikomu* (literalmente *rana saltar*) y de *mizu no oto* (literalmente *sonido de agua*)

Desgraciadamente, en lenguas con artículo, no siempre es posible mantener esta falta de definición. Por ello, tanto en inglés como en español, estamos ante un problema de traducción.

5.2.5. Participantes en los esquemas eventivos

Los esquemas eventivos pueden tener o no tener participantes. Los estados y procesos requieren un participante y las acciones típicamente dos. En este poema aparecen dos estados (versos 1 y 3) y una acción (verso 2) (*tobikomu*), que no es una acción típica, porque solo contiene un actante, la rana. Hemos dicho también que se considera que un esquema eventivo está libre cuando no va provista la expresión que lo denota de las palabras que refieren sus participantes. Este es el caso con la expresión *tobikomu* del japonés, que no incluye referencia a ningún actante, y que por tanto es difícil de traducir a una lengua flexiva, creándose un nuevo problema de traducción.

5.2.6. Eventos y circunstancias espacio temporales

Se ha dicho anteriormente que un tipo eventivo se suele expresar mediante una expresión oracional atemporal. Sin embargo, los tipos eventivos pueden situarse espacial y temporalmente, obteniéndose eventos, que constituyen realizaciones concretas de tipos eventivos. Esta observación se relaciona con lo dicho en el apartado anterior. La expresión *kawazu tobikomu* carece de sufijación temporal, por lo que puede considerarse un tipo eventivo. Esta interpretación difícilmente puede conservarse en las

traducciones a una lengua flexiva como el español y a una lengua parcialmente flexiva, como el inglés, ocasionándose de nuevo un problema de traducción.

5.2.7. Relaciones eventivas

En todas las lenguas se pueden expresar las relaciones de simultaneidad, anterioridad y posterioridad. En este poema se puede entender que no existe indicación temporal alguna y que, por tanto, no hay relaciones eventivas. Es una de las interpretaciones posibles del poema y esa interpretación es muy importante, por su espiritualidad. En las lenguas meta es difícil que el verbo deje de aparecer en presente, con lo que es más fácil realizar asociaciones con respecto a la correlación de los tiempos. Sin embargo, la interpretación atemporal se pierde.

5.2.8. Coherencia intereventiva

A pesar de lo dicho anteriormente, hay una sugerencia de identidad entre los versos, porque el participante en el primer estado expresado, *furuike* (*el viejo estanque*), se correlaciona semánticamente con el estado final, *mizu no oto* (*sonido del agua*). También hay una sugerencia de correlación temporal, porque el sonido del agua parece el resultado de la acción anterior, *kawazu tobikomu* (*salto de la rana*).

5.2.9. Eventos y tipos eventivos

Según L. Talmy (2000) el evento se crea mediante dos operaciones cognitivas, la partición conceptual y la adscripción de entidad. La partición conceptual se refiere a la posibilidad de poner límites a una porción de contenido que forma parte de un continuo. La adscripción de entidad consiste en atribuir la condición de entidad a dicho contenido limitado

Llama la atención que una de las interpretaciones del haiku que nos ocupa consiste en deducir que se han puesto límites a elementos que juntos podrían constituir un único evento (la rana salta en el estanque produciendo un sonido en el agua, o el agua suena al saltar la rana en el viejo estanque).

Sin embargo, al mismo tiempo, también es posible entender el poema como la concatenación de tres momentos independientes, tres tipos eventivos, que no llegan a convertirse en eventos reales. (*Furuike, kawazu tobikomu, mizu no oto*).

Esta sensación que nace de superponer un evento a tres tipos eventivos (que no llegan a ser eventos porque no se actualizan en realidades) es clave para interpretar en el poema la fusión entre lo atemporal y eterno con el instante fugaz, que da lugar a la iluminación.

6. ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES DEL HAIKU AL ESPAÑOL Y AL INGLÉS

Teniendo en cuenta todo lo dicho previamente, se procede a valorar comparativamente varias traducciones del poema anterior al español y al inglés, en términos de los aspectos de la tipología lingüística estudiados. La bibliografía previa, que ha tratado extensamente las dificultades de la traducción del haiku, se ha hecho eco de algunas de las dificultades que estudiamos, como la dificultad de traducir la sencillez formal del japonés, la dificultad de selección del artículo, etcétera, (véase, por ejemplo, Rodríguez-Izquierdo, 1972; Arai, 2013; Kirby y Abdulla, 2016; Gohar y Khan 2018), aunque no desde la perspectiva tipológica contrastiva que se adopta en este artículo.

6.1. Traducciones al español

6.1.1. Selección de traducciones al español

A continuación, se presentan las traducciones más conocidas en español, algunas de ellas realizadas por escritores, lo que podría redundar positivamente en sus resultados.¹⁷

1. Traducción de Antonio Cabezas:

«Un viejo estanque

Se zambulle una rana

Ruido del agua»

2. Traducción de Ricardo de la Fuente y Yutaka Kawamoto:

«En el espejo antiguo del estanque

Se sumerge una rana,

Ruido del agua.»

3. Traducción de Fernando Rodríguez-Izquierdo:

«Un viejo estanque;

Al zambullirse una rana,

Ruido del agua»

4. Traducción de Octavio Paz:

«Un viejo estanque

¹⁷ Se puede encontrar una compilación más amplia de traducciones de este poema en la revista electrónica *El rincón del Haiku*, <https://nueva.elrincondelhaiku.org/>

Salta una rana ¡zas!

Chapalateo»

5. Traducción de Ramón María del Valle Inclán:

«El espejo de la fontana

Al zambullirse de la rana

Hace «¡chas!»

6. Traducción de Samuel Wolfín:

«El viejo estanque

Una rana salta:

Chapoteo»

6.1.2. Comentario de las traducciones al español

A continuación, se analizarán las soluciones dadas por los traductores a los problemas tipológicos señalados anteriormente.

1. Problema de la necesidad de flexión del español:

Los sustantivos en español deben indicar su género y número. La forma *kawazu* japonesa no indica número, con lo cual se puede referir a un evento concreto o aun evento atemporal que se repite cíclicamente. En español esta posibilidad se pierde irremisiblemente en todas las traducciones.

Por otro lado, en español no se puede dejar el verbo fácilmente en infinitivo, porque es una lengua flexiva, pero esta cuestión la trataremos en el cuarto punto de esta misma sección.

2. Problemas derivados de las diferencias en el orden de palabras:

Hemos comentado que en español, el orden de palabras natural de los versos 2 y 3 es contrario al del original. Lo natural en español es decir *se zambulle una rana/ sonido del agua*. Sin embargo, esta traducción impide que cada verso termine con la palabra climática y se pierde la progresión energética de cada verso. Cabe preguntarse qué soluciones han adoptado los traductores.

Las traducciones 1, 2 y 3 respetan el orden de palabras del español, resulta natural, aunque, precisamente por ello, los versos segundo y tercero no terminan con la palabra climática. La traducción 4, la de Octavio Paz, resuelve creativamente los problemas planteados por el orden de palabras. La traducción del segundo verso «salta una rana» termina con la palabra

climática *salta*, que de forma natural recoge la tensión del segundo verso. Octavio Paz añade la onomatopeya «zas». En el tercer verso, realiza una traducción libre, «chapaletéo», que mantiene la conclusión climática del original. La quinta traducción, la de Valle Inclán, emplea un recurso semejante en el tercer verso, que se traduce muy libremente como «Hace ¡chas!». La sexta traducción es la única en la que el segundo verso termina con la palabra climática *salta*, aunque perdiendo naturalidad, y se traduce creativamente el tercer verso con la palabra climática «chapoteo».

3. Sucesos télicos y atélicos:

La lengua japonesa carece de artículo, por lo que le es posible introducir sustantivos sin señalar si la referencia se hace a algo concreto o a algo inconcreto, atemporal. Pero los sintagmas en español se pueden traducir con artículo determinado, indeterminado, o sin artículo¹⁸. Los traductores han optado por concretar los eventos mediante el uso del artículo definido *el* o del indefinido *un*. Aparentemente, la solución «el viejo estanque» resulta menos individualizadora que «un viejo estanque» y parece encajar mejor con el original, pero es complejo tomar una decisión. De hecho, los traductores poetas han optado por ambas soluciones. Por otro lado, la solución «salta una rana» parece más casual que «la rana salta» y enfatiza menos la agentividad de la rana, por lo que el verso resulta más suave. Es la solución mayoritariamente escogida.

4. Problemas de la estructura interna del evento, de los participantes en el evento y las relaciones eventivas:

Como se ha comentado, la forma japonesa *tobikomu* puede considerarse presente o bien un simple infinitivo de carácter atemporal. La sensación de la falta de anclaje temporal se puede transmitir en español con un infinitivo, algo que solamente hacen dos traductores, Fernando Rodríguez-Izquierdo, quien dice «al zambullirse una rana» y Ramón María del Valle Inclán, quien traduce «Al zambullirse de la rana». El problema de estas traducciones es que conectan los eventos representados por el segundo y el tercer verso con una relación de simultaneidad, cuando este aspecto no aparece concretado en el original. Otra solución, que carecería de tal inconveniente, sería la sustantivación del infinitivo, característica tipológicamente muy relevante del español, «el saltar (zambullirse) de la rana», aunque no respeta el orden de palabras del original.

¹⁸ En principio sería posible traducir *el viejo estanque, un viejo estanque, viejo estanque*. También son admisibles *salta la rana, salta una rana, saltan ranas*, etc. o (el) *ruído/sonido de/del agua...*

Por otro lado, en español no se logra la superposición de evento y tipo eventivo que en japonés procede de la ambigüedad interpretativa de *tobikomu*, como verbo o como sustantivo verbal.

6.2. Traducciones al inglés

6.2.1. Selección de traducciones al inglés

A continuación, se presentan algunas de las traducciones más conocidas en inglés, de las cuales también varias han sido realizadas por escritores reconocidos¹⁹.

1. Traducción de Lafcadio Hearn:

Old pond -

Frogs jumped in-

Sound of water-

2. Traducción de D. T. Suzuki:

Into the ancient pond

A frog jumps

Water's sound!

3. Traducción de R. H. Blyth:

Old pond;

A frog jumps in-

The sound of the water

4. Traducción de Cid Corman:

Old pond

Frog leaping

Splash

5. Traducción de Alan Wats:

The old pond,

A frog jumps in:

Plop!

¹⁹ Estas y otras traducciones se pueden consultar en Sato (1995).

6. Traducción de James Kirk:

Pond

Frog

Plop!

6.2.2. Comentario de las traducciones al inglés

En esta sección se analizarán las soluciones a los problemas tipológicos señalados anteriormente en las traducciones al inglés.

1. Problema de la necesidad de flexión:

Los sustantivos en inglés deben indicar su número. Por lo tanto, la traducción de *kawazu* al inglés presenta idéntico problema que su traducción al español. La posibilidad de no indicar número se pierde también en esta lengua. La mayoría de los traductores optan por el plural, excepto Lafcadio Hearn. El problema de la traducción al plural es que la repetición del acto hace perder la sensación de instante.

Al igual que hicimos anteriormente, la cuestión del infinitivo la trataremos también en el cuarto punto de esta misma sección.

2. Problemas derivados de las diferencias en el orden de palabras:

El orden de palabras del inglés en el verso segundo es idéntico al japonés, por lo que no hay problema para que en esta lengua el verso segundo termine con la palabra climática *tobikomu*. De hecho, todos los traductores terminan el segundo verso con esta palabra, incluso algunos con el *phrasal verb* «jump in», que todavía resalta más el carácter climático del término.

Respecto al tercer verso, *mizu no oto*, el inglés hace posibles dos soluciones, que son «sound of water» o bien «water's sound». La primera solución implica una pérdida, pues la palabra climática no se coloca al final. Es la de Lafcadio Hearn y Blyth. Sin embargo, la segunda solución respeta el orden de palabras del original y termina en la palabra climática. Es la de Suzuki. Otros traductores optan por traducciones libres sustituyendo el verso por una palabra onomatopéyica, como «splash» y «plop». En el caso de la última traducción se ha sustituido cada verso por una única palabra, lo que implica llegar a lo que podríamos llamar la esencia de la esencia²⁰.

²⁰ En nuestra opinión, no es posible reducir más el original japonés sin perder información relevante para el sentido del poema, por lo que resulta destacable el proceso cognitivo realizado por el traductor, que consigue respetar formalmente los contrastes entre versos presentes en el

3. Sucesos télicos y atélicos:

Como se ha dicho anteriormente, la falta de artículo del japonés contrasta con el español y el inglés, que sí lo usan. Sin embargo, en las expresiones generales el inglés puede omitir el artículo. Por ello, la traducción del primer verso sin artículo se da en la mayoría de las traducciones, en el segundo verso se da en las traducciones 1, 4 y 6 y en el tercero solo se usa artículo en la tercera traducción. En este aspecto el inglés presenta más cercanía con el japonés que el español.

4. Problemas de la estructura interna del evento, de los participantes en el evento y las relaciones eventivas:

Como se ha comentado, la forma japonesa *tobikomu* puede interpretarse como presente o como infinitivo. La sensación de la falta de anclaje temporal que se transmitía con infinitivo en español en algunas de las traducciones se hace en inglés solamente con la número 4, mientras que en la 1, 2 3, y 5 se conjuga el verbo. La solución de la traducción número 4 es la que más se acerca a la superposición entre evento y tipo eventivo del original. La solución de la última traducción consiste en omitir la palabra, lo que implica una pérdida demasiado grave.

CONCLUSIONES

El análisis realizado demuestra sin lugar a duda la trascendencia de la tipología lingüística en el haiku japonés, subgénero en que la forma queda reducida a la mínima expresión y el contenido se construye a partir de la máxima sugerencia. Menos, es más. Es por ello por lo que en este género la importancia de lo formal es extrema y los aspectos de la tipología lingüística tienen una importancia crucial. Este hecho es todavía más acusado en el haiku de la escuela de Bashō, donde se produce una diferencia de potencial energética entre los versos que se construye a través de la forma.

A través de este análisis hemos establecido los aspectos tipológicos relevantes en la construcción estética del haiku de Bashō y nos hemos preguntado qué pasa al traducir el poema al inglés y al español, lenguas tipológicamente dispares. Con esta intención hemos revisado diversas traducciones de un mismo haiku a ambas lenguas.

En nuestra opinión la tipología del inglés se adapta con mayor facilidad a la de la lengua japonesa y permite soluciones más acordes al espíritu del original. El español es una lengua tipológicamente muy alejada del japonés y presenta una gran dificultad para traducir el haiku estudiado. Sin embargo,

original, de una manera casi minimalista, basándose en la sugerencia de los términos y en la participación del lector como intérprete.

las traducciones ofrecidas por literatos ofrecen soluciones creativas e ingeniosas que permiten respetar el sentido último del poema japonés. Desgraciadamente, estas traducciones, encomiables porque llegan en muchas ocasiones a lo máximo posible, se hacen a costa de pérdidas posiblemente inevitables, pero pérdidas, al fin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arai, K. (2013). How can We translate Invisible Constituents in Haiku? The Translation of Poetic Ellipsis. *Translation Ireland*, 19(1), 65-76. <https://www.translatorsassociation.ie/wpcontent/uploads/2017/03/Translation-Ireland-19.1-2.pdf>.
- Blyth, R. H. (1967). *A History of Haiku*, V. 1. The Haiku Foundation. <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/215>.
- _____. (1967). *A History of Haiku*, V. 2. The Haiku Foundation. <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/216>.
- Cabezas, A. (1983). *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión.
- Campbell, G. L. (1991). *Compendium of the world languages*, 2 vol. Londres. Routledge.
- Comrie, B. (1989). *Universales del lenguaje y tipología lingüística. Sintaxis y morfología*. Madrid: Gredos.
- Croce, B. (1921). *Essence of Aesthetic*. London: Heineman.
- De la Fuente, R., Kawamoto, Y. (1992). *Haikin. Antología del Haiku*. Madrid: Hiperión.
- Del Valle Inclán, R. M. (1920). *La Pluma*, 1(3), p. 111.
- El-Madkouri Maataoui, M. (2003). Lingüística y traducción: perspectivas de reconciliación, en R. Muñoz Martín (Ed.) *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada, España: AIETI. 1, (pp. 57-68) http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_MMM_Linguistica.pdf.
- Garey, H. (1957). Verbal Aspect in French. *Language*, 33(2), 91-110. <https://doi.org/10.2307/410722>.
- Greenberg, J. (1963). Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements. En J. H. Greenberg (Ed.), *Universals of Language*, Cambridge, MA: MIT Press, (pp. 40-70).
- Goddard, C. (2005). *The Linguistics of East and Southeast Asia*. Oxford. <https://es1lib.org/book/2059774/875766>.

- Hernández-Esquivel, C. E. (2017). Haiku: tradición poética de Japón. *La colmena*, 73, 75-79. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5650>
- Hurtado Albir, A. (2017 [1996]). La traductología: Lingüística y traductología. *TRANS. Revista de Traductología*, 1, 151-160. <https://doi.org/10.24310/TRANS.1996.v0i1.2286>.
- Jiménez Juliá (2017)). Rasgos del español como lengua analítica. *Studia Romaistica*, 17(19), 99 - 116. <https://gramatica.usc.es/att/tomas.jimenez/Jimenez2017a>.
- Juřicová, H. (2015). Analytic and isolating features of English and Chinese: a comparative study. (Tesis de maestría). M. T. Masaryk University, Brno. <https://is.muni.cz/th/hyz6z/>.
- Keene, D. (1969). Japanese Aesthetics. *Philosophy East and West*, 19(3), 293-306. <https://doi.org/10.2307/1397586>.
- Kirby, A. y A. Abdulla (2018). On the Difficulties of Translating Haiku into English. *Translation and Literature*, 25, 171-188. <http://dx.doi.org/10.3366/tal.2016.0245>.
- Lehman, W. (1973). A Structural Principle of Language and Its Implications. *Language* 49 (1), pp. 47- 66. <https://doi.org/10.2307/412102>
- Martins Janeira, A. (1970). *Japanese and Western Literature: A comparative Study*. Tokyo: Charles E. Tuttle.
- Moreno Cabrera, J. (1997). *Introducción a la Lingüística. Enfoque tipológico y universalista*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2003). *El universo de las lenguas. Clasificación, denominación, situación, tipología, historia y bibliografía de las lenguas*. Madrid. Castalia.
- Paz, O. (1971). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pustejovsky, J. (1991). The syntax of event structure. *Cognition*, 41(1-3), pp. 47-81. [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(91\)90032-Y](https://doi.org/10.1016/0010-0277(91)90032-Y).
- Pym, A. (2016 [2010]). *Exploring Translation Theories*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203869291>
- Rascón, C. (2019). Haiku: instrucciones de uso. Tema y variaciones de literatura, (53) 13-17. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/>.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (1972). *El haiku japonés. Historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*. Madrid:

- Guadarrama. <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/visor/fjm-pub/26/8/>.
- Reasoner, P. (1990). Sincerity and Japanese Values. *Philosophy East and West*, 40(4), 471-488. <https://doi.org/10.2307/1399352>.
- Rubio, C. (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.
- Saito, Y. (2002). The Moral Dimension of Japanese Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 85-97. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00240.x>.
- Sato, H. (1995). *One Hundred Frogs*. Boston: Weatherhill.
- Shibatani, M. (1990). *The Languages of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2006). Japanese. En Brown, K. (Ed.) *Encyclopaedia of Language and Linguistics*. Elsevier, (pp.102-105).
- Shirane, H. (1998). *Traces of Dreams: Landscape, cultural memory and the poetry of Basho*. Stanford: Stanford University Press.
- _____ (2019). Haiku. *New literary History*, 50(3), 461-465. <https://doi.org/10.1353/nlh.2019.0043>.
- Song, J. (2018). *Linguistic Typology*. Oxford: Oxford University Press.
- Talmy, L (2000). *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge: MIT.
- Tenny, C., y Pustejovsky, J. (2000). A history of events in linguistic theory. Events as grammatical objects, 32, 3-37. <http://www.linguist.org/History-of-Events.pdf>.
- Ueda. M. (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University.
- _____ (1963). Bashō and the Poetics of «Haiku». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(4), 423-431. <https://doi.org/10.2307/427098>.
- _____ (1982). *Matsuo Basho*. Tokyo: Kodansha.
- _____ (1992). *Bashō and his Interpreters. Selected Hokku with Commentary*. Stanford: Stanford University Press.
- Vendler, Z. (1967). Verbs and Times. In Z. Vendler (Ed.), *Linguistics in Philosophy*. New York: Cornell University Press. <https://semantics.uchicago.edu/scalarchange/vendler57.pdf>

Vinay J. y J. Darbelnet (1958). *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. París: Didier.

Wolpin, S. (1985). *El zen en la literatura y la pintura. Antología ilustrada del haiku y el relato*. Buenos Aires: Kier.

Yasuda, K (1957). *The Japanese Haiku*. Londres: Charles Tuttle Co.