

Para quienes nos hemos educado en la cultura occidental, sin prejuicio pero con la innegable curiosidad que propicia el exotismo que determinan las distancias geográfica e histórica, Japón podría resumirse en una palabra: *sincretismo*. De manera amplia y en todas sus acepciones.

Este término, sincretismo, a menudo se concreta en su referencia a la religión: sintoísmo y budismo coexistiendo, enredándose y sustituyéndose, pero es ostensible, y en particular tras la lectura que me honro introducir, que esa calidad religiosa se extienda y colonice otros nichos. Donald Keene, nacido con ese nombre, cambiado por convicción a キーン ドナルド y nacionalizado japonés al final de su trayecto vital e intelectual –¡qué mejor definición para sincretismo!–, nos lo explica y lo demuestra en su texto *La literatura japonesa en el mundo*.

La conferencia, programada como acto destacado en la celebración del tercer aniversario de la fundación del Centro Cultural Hispano Japonés, fue impartida el 15 de marzo del 2002 en el Aula Salinas del Edificio Histórico de la Universidad de Salamanca a instancias del entonces presidente de la Asociación Universidad de Salamanca en Japón Eikichi Hayashiya, acompañado del rector Ignacio Berdugo, del embajador Katsuyuki Tanaka y del director del Centro Cultural Hispano Japonés Antonio López, personalidades cuyas gestiones posibilitaron atraer a quien entonces era considerado el más prestigioso *japonista*, en aquel momento profesor emérito de la Universidad de Columbia.

No tuve el privilegio de asistir, pero mis confidentes, amigos que estuvieron presentes, me la han descrito. Escrita originalmente en inglés, el Profesor Keene leyó espléndidamente en español, idioma que también dominaba, la versión que tradujera tan acertadamente el profesor Santiago Martín, objeto de esta publicación.

La erudición sutil de Keene nos adentra en la Literatura, en su sentido y universalidad, arraigada en el recorrido cultural del que no puede desprenderse. Las vicisitudes de las *literaturas* de Occidente y japonesa, nos ilustra Keene, han definido una evolución similar, con ritmo e historias heterogéneas, pero convergentes. Para los no iniciados, o con conocimientos limitados, el texto del profesor es esclarecedor, aludiendo a los procesos de traducción y sus dificultades, deteniéndose en personajes cuanto menos curiosos, como es el caso de Lafcadio Hearn, que al parecer influyó de manera determinante en el transcurso de este intercambio de información entre Occidente y Japón, y que de alguna manera ilustra un pensamiento generalizado, en buena medida aún hoy vigente, con apreciaciones como “*Las ideas de esta gente no son nuestras ideas; sus sentimientos no son nuestros sentimientos; su vida ética representa para nosotros una región de pensamientos y emociones aún inexploradas, o quizá olvidadas desde hace mucho tiempo. Ninguna de sus frases ordinarias, traducida a lenguas occidentales, tiene el menor de los sentidos*”. Nada más lejos de la realidad: así lo aclara Keene. El correcto estudio desde las fuentes originales y la inmersión de quienes a partir de finales del siglo XIX desencadenaron el estudio de la lengua japonesa en Occidente, así como las traducciones de obras al japonés, han acercado lo que en esencia, aunque sin tener clara constancia de ello, era coincidente. Y Keene lo resume magistralmente: “*Con todo, los placeres del exotismo se agotan con rapidez, y al final sólo sobreviven las obras de genuino valor*”; una apreciación darwiniana, pura “selección natural” trasferida a historias y poemas que se han visto tamizadas, filtradas, en todas las culturas hasta asentar su corpus. Oriente y Occidente comparten hoy en día *Literatura*.

La señora Murasaki y el príncipe Genji, Defoe y su Viernes, Cervantes y Sancho, son universales, personalidades e invenciones geniales que transmiten ideas y mensajes que sobrepasan naciones, o quizás, como en el caso de esta recordada entrañable iniciativa que prologo del profesor Keene, las une.

José-Abel Flores

Director del Centro Cultural Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca

La literatura japonesa en el mundo

Por Donald Keene 

La mayor parte de la gente que ha tratado sobre el lugar de la literatura japonesa en el mundo ha puesto su atención en las obras de esta literatura que han sido traducidas a idiomas europeos. Ciertamente que éste es un punto importante, no obstante, una mera lista de traducciones no ofrece por sí misma un gran interés. Más aún, hoy en día se puede decir que los escritores japoneses “forman parte del mundo”, incluso si ninguna de sus obras ha sido traducida, y esto es porque ellos mismos están al tanto de que algunos elementos de su producción tienen su origen en el exterior y de que comparten muchas percepciones de la realidad con los autores extranjeros que han leído.

El punto de partida a la hora de abordar traducciones de obras de literatura japonesa lo constituye el hecho de que reconozcamos la universalidad de la experiencia humana, incluso en escritos carentes de conexión en el tiempo o en el espacio. En ciertos momentos los japoneses se han preguntado si la popularidad de que gozaba su literatura en países extranjeros –del mismo modo, sus artes– no tendría mucho que ver a un atractivo superficial motivado por una cierta idea de exotismo. Sin ninguna duda algunas traducciones se han visto inspiradas por esta idea, y del mismo modo algunos de los peores ejemplos de arte nativo, lo que los japoneses llaman “de gusto extranjero” (*gaijin-gonomi*) encuentran buenos clientes en el exterior. Con todo, los placeres del exotismo se agotan con rapidez, y al final sólo sobreviven las obras de genuino valor.

Los japoneses han sido a menudo objeto de la acusación de ser una raza de imitadores. La imitación de la literatura extranjera es, sin ninguna duda, una forma de que un escritor “esté en el mundo”, pero no es la única. El rechazo de la literatura extranjera en favor de las tradiciones nativas revela un no menos significativo conocimiento de las tradiciones literarias de otros países. Los poetas japoneses, mil años después de que el idioma chino comenzara a enriquecer el vocabulario japonés (del mismo modo que el francés normando enriqueció el del inglés), rehusaron admitir una sola palabra que no fuera de origen nativo en sus poemas. Estos poetas no eran ignorantes de los préstamos del chino, pero parece que sintieron que estos préstamos eran inadecuados para expresar las emociones que deseaban plasmar en sus poemas.

Durante más de mil años la literatura japonesa estuvo marcada por dos tendencias de aproximadamente igual importancia: la aceptación entusiasta de la influencia literaria china y el rechazo terminante de esta misma influencia. La aceptación tiene su ejemplo más claro en la poesía compuesta directamente en chino, (del mismo modo que ciertos poetas españoles escribieron poesía en latín) poesía que describe montañas y ríos que el escritor nunca ha visto, o que refiere a sucesos de la historia china sin una conexión orgánica con el pasado propio. Incluso algunos poetas japoneses, cuando escriben de su propia sociedad, a menudo aluden a ejemplos chinos. Esta manera de obrar tiene como fin el infundir una mayor importancia a los sucesos que aparecen en sus obras, mostrando la afinidad con los asuntos históricos chinos, y, de este modo, sugerir que aquéllos poseen significancia universal. En la primera página de *La historia del príncipe Genji*, por ejemplo, tras de una breve relación de cómo había levantado críticas en la corte el amor del Emperador por Kiritsubo, una dama de rango no demasiado elevado, Murasaki Shikibu (la autora) escribe: “En China, una pasión tan irracional como ésta fue la causa de la perdición de un emperador y extendió la revuelta por el país. Mientras crecía el resentimiento, el ejemplo de Yang Kuei-fei era el que más se citaba en contra de esa dama”. En realidad no es tan claro el paralelismo entre el caso del emperador japonés que aparece en *La historia del príncipe Genji* y el del antiguo emperador chino, al cual su pasión por Yang Kuei-fei llevó al desastre. La pasión del emperador japonés por Kiritsubo no arrojó al país a una guerra civil, y esta triste y apartada Kiritsubo no semeja en ningún modo a la seductora Yang Kuei-fei; pero la existencia de un ejemplo extranjero de un emperador que desafió la oposición causada en la corte por el hecho de que él considerara digna de su favor a una dama de baja cuna realza la importancia del relato japonés. Murasaki Shikibu sin ninguna duda que era consciente de que su escritura se desarrollaba dentro de un marco que incluía, además de las formas nativas, la poesía y la prosa chinas. En la narración histórica *Taiheiki*, por ejemplo, tal narración se ve interrumpida una y otra vez por citas de sucesos similares procedentes de obras chinas de historia, presumiblemente con el fin de transmitir adicional grandeza a los sucesos que se van describiendo, acontecidos en el Japón del siglo XIV.

No hay casi necesidad de decir que los chinos, cuando escribían obras de literatura o historia, no sintieron la necesidad de citar paralelos japoneses. Hasta donde yo sé, no ha habido prácticamente ninguna traducción de la literatura japonesa al chino hasta el siglo XIX. Para los japoneses era importante que se les reconociera que ocupaban una posición honorable en el mundo de la civilización china y, por tanto, continuaron durante siglos emulando a los chinos, pero éstos no vieron necesidad de imitar a otros países; estaban bien seguros de que su civilización estaba ya completa.

Muchos japoneses a lo largo de los siglos aceptaron en los mismos términos que los chinos la supremacía de la civilización de éstos. Durante el siglo IX la preferencia en la corte japonesa por la poesía y prosa china dio origen a un abandono tal de la poesía nativa que en la historia de la literatura se conoce muy a menudo ese período como la “época oscura” de la poesía japonesa. Se pueden citar otras circunstancias en las que ha aparecido una tendencia entre los japoneses a descuidar o incluso a despreciar la literatura de su propio país. El gran erudito del siglo XVII, Ogyu Sorai insistía en que el chino era un idioma superior al japonés, porque era la lengua del país que había visto nacer a Confucio y a otros sabios filósofos. Manifestaba también que el chino mostraba mayor energía y belleza, por su estructura monosilábica y por no requerir de partículas gramaticales del tipo que se usan en japonés. Sorai adoptó un nombre chino y se refería a sí mismo como un “bárbaro oriental”. Es posible encontrar paralelos en Europa a la preferencia de Sorai por un idioma clásico en detrimento de la lengua hablada de su propio país.

Durante la Edad Media el latín era, además de la lengua de la Iglesia, la de la educación en Europa. Eruditos de muchos países estudiaban en la Sorbona y en otras universidades donde las clases se impartían en latín. Muchos escritores preferían el latín a su propio idioma, a causa de la riqueza de referencias clásicas de aquél. En el poema “Philip Sparrow” de John Skelton, un poeta inglés del siglo XV, una joven explica por qué prefiere escribir en latín a hacerlo en inglés. Dice que “nuestra lengua natural es tosca” y difícil de hacerla brillar. Declara:

“That if I would apply
To write ornately
I know not where to find
Terms to serve my mind”

(Traducción literal)

“Que si me quisiera aplicar
a escribir de forma ornada,
no sé dónde encontrar
términos que sirvan a mi mente”)

Un japonés que escribiera *kanshi* (poemas en chino clásico) sentía que se elevaba sobre los asuntos ramplones y triviales de su vida diaria y que se asociaba con una gran tradición que se remontaba milenios atrás. Era, por tanto, un ser cosmopolita, aseguraba un lugar a los escritos de los japoneses en el mundo de la civilización china y, por tanto, implícitamente estaba rechazando el insularismo de otros compatriotas suyos que insistían en mantener la pureza de la lengua y la integridad de la religión nacional.

Incluso los chinos, con todo su desinterés por la cultura de los bárbaros de cualquiera de los cuatro puntos cardinales, algunas veces se habían puesto en relación con un mundo más amplio que el de su propia cultura, especialmente cuando importaron el canon budista de India y tradujeron las escrituras más importantes del sánscrito al chino. El budismo floreció intermitentemente en China, algunas veces favorecido por la corte, mientras que otras veces era objeto de prohibición. No obstante durante el período en que floreció se llevó a cabo una asombrosa cantidad de traducciones, la única vez en toda la historia, hasta el siglo XX, en que los chinos se dedicaron con gran energía a la actividad supranacional de la traducción. Los indios —he leído— nunca tradujeron nada en absoluto hasta el siglo XVIII, y los griegos no tradujeron la literatura latina incluso en la cúspide del poder de Roma. China, India y Grecia estaban en posesión de grandes culturas y quizá tuvieran justificación cuando asumían que tenían poco que aprender de los escritos extranjeros; pero la influencia exterior podría haber enriquecido mucho más su literatura, especialmente durante períodos de estancamiento.

Los chinos, en general, fueron remisos a tomar prestados elementos culturales de otros países. Por otra parte, parece que carecían en absoluto de espíritu misionero. No sentían ninguna presión por enseñar el confucianismo a los bárbaros con los que entraban en contacto. Estaban seguros de que cuando estos bárbaros se civilizaran aprenderían chino, la lengua de la gente civilizada, y que estudiarían el confucianismo por propia voluntad. En efecto no estaban muy equivocados en sus suposiciones.

Los europeos que llegaron por primera vez a Japón a mitad del siglo XVII no podían asumir las mismas suposiciones. Entre ellos se encontraban sacerdotes que sentían su obligación el salvar las almas de los japoneses propagando las doctrinas de la Cristiandad. Inicialmente sus intérpretes eran pescadores japoneses que habían adquirido un mínimo conocimiento de portugués después de naufragar en la costa de China y de haber sido conducidos por sus salvadores a la colonia lusa de Macao. Estos pescadores analfabetos no eran capaces de ningún modo de explicar la doctrina cristiana, por tanto los sacerdotes portugueses no tenían otra opción sino aprender japonés. No hace falta decir que no había ningún manual para ayudar a los europeos que quisieran aprender el idioma, y que el nivel de éxito posiblemente fue modesto.

La situación cambió completamente cuando João Rodrigues, un chico portugués de catorce años, llegó a Japón. Fue capaz de aprender japonés más rápidamente que los adultos y su gran nivel atrajo la atención de los altos cargos japoneses. Finalmente acabaría siendo empleado como intérprete de Toyotomi Hideyoshi, el gobernante “de facto” de Japón. Después de que Rodrigues fuera ordenado como sacerdote en 1596 tomó un papel prominente en las actividades de los misioneros, pero también sirvió, desde 1601, como agente comercial, en Nagasaki, del nuevo *shogun*, Tokugawa Ieyasu.

En 1608 Rodrigues publicó una gramática de japonés de 480 páginas, titulada *Arte da Lingoa da Iapam*, la primera nunca escrita de la lengua japonesa. A lo largo de esta obra citó, como ejemplos de elementos gramaticales, obras clásicas chinas y japonesas como *Heike Monogatari* (“La historia de los Heike”) alrededor de dieciocho veces, y las *Analectas* de Confucio 48 veces. Considerando las relaciones normalmente hostiles entre cristianos y budistas durante este tiempo, es extraño que Rodrigues citara *El despertar de la fe*, una obra de inspiración budista. Evidentemente eligió citar obras no sólo que fueran estimadas como clásicas, sino que además proporcionaran conocimientos de historia y religión japonesas. Incluso si se sentía odio por el budismo había que entenderlo, si se quería que los sacerdotes fueran efectivos tratando con los japoneses. *La historia de los Heike y la obra histórica Taiheiki* se imprimieron en letras latinas para ser usadas como libros de texto de lengua japonesa, seguramente porque se esperaba que el contenido histórico ayudara a los europeos a entender el pasado del país.

El *Arte* de Rodrigues incluye una sección de poesía. Aquí, otra vez. El propósito no era sencillamente enseñar gramática, sino proporcionar un bagaje de cultura japonesa. Cita veintisiete poemas que van desde obras incluídas en colecciones imperiales hasta cancioncillas de marineros. Michael Cooper, que estudió los poemas que sirven como citas, apuntó que a menudo son aquéllos que aparecen en la primera página de colecciones famosas, lo que viene a sugerir que Rodrigues tomó el primer ejemplo que pudo encontrar para ilustrar sus ideas de gramática.

El estudio que escribió Rodrigues sobre poesía japonesa se abre así: “No es mi intención describir aquí la poesía de Japón y sus variadas reglas y convenciones, porque este tema requiere más estudio y conocimiento. Sólo haré, por tanto, algunas anotaciones generales sobre sus variados metros, de modo que la gente de Europa adquiera alguna idea de su poesía. Ya que la poesía es altamente considerada en Japón, especialmente entre los nobles y las altas dignidades y príncipes, quienes la practican más que ningunos otros.”

Rodrigues entonces abordó en sucesión cinco tipos diferentes de poesía. Creo que ésta fue la primera descripción en una lengua europea de cualquier literatura del este de Asia, y, a pesar de la modestia mostrada en la introducción, revela una sorprendente familiaridad con las variedades de poesía compuestas en Japón.

La introducción de Rodrigues a la poesía japonesa permanecería más o menos 275 años como la más detallada en ninguna lengua europea. Podría haber otorgado a esta poesía un lugar entre las literaturas del mundo de no haber sido prohibido el cristianismo en Japón por una serie de decretos que culminarían con la absoluta interdicción de 1636. Cualquier obra escrita por un cristiano era prohibida y posteriormente destruida si era descubierta por las autoridades y, puesto que también se prohibió que los europeos visitaran Japón, pocos de éstos pusieron sus ojos en el libro de Rodrigues con los mismos propósitos misionales que le inspiraron a él.

Antes de la prohibición del cristianismo los jesuitas habían traducido al japonés varias obras europeas, incluidas las *Fábulas de Esopo*, las cuales aparecieron en 1593. Las obras que contenían referencias explícitas al cristianismo fueron evidentemente prohibidas, pero se consideró que estas *Fábulas de Esopo* eran inofensivas y la traducción, considerablemente revisada en el siglo XVII, fue el único escrito literario europeo hasta la mitad del siglo XIX. Shiba Kokan descubrió una copia en 1770, y él mismo tradujo algunas de estas fábulas del japonés al chino, y además compuso algunas más en el estilo de Esopo. Las traducciones de Esopo hechas por sacerdotes portugueses y sus ayudantes nativos sustituían animales y objetos mencionados en el original por otros familiares a los japoneses. Por ejemplo, una oveja en una fábula se convierte en un jabalí, porque en ese tiempo no había ovejas en Japón.

Más o menos por la misma época en que Shiba Kokan hizo su versión de las *Fábulas de Esopo*, un japonés que visitó Nagasaki en 1774 escuchó (como la experiencia personal de un particular europeo) la sección de la *Odisea* que narra la aventura de Ulises con los ciclopes. Sólo podemos especular sobre el cómo el poema de Homero pudo llegar hasta Nagasaki. Quizá se lo contó a un intérprete japonés uno de los holandeses residentes en el puesto comercial de la isla de Deshima en la bahía de Nagasaki, pero es difícil de imaginar en qué ocasión un comerciante holandés se podría haber sentido inspirado a confiar este trozo de la *Odisea* a un japonés. Quizá, de otro modo, podría haber llegado a Japón atravesando todo el ancho de Asia. Una versión diferente del mismo fragmento de la *Odisea* era conocida en China en época tan temprana como el siglo X. Pero ¿por qué sólo este fragmento? Además ¿por qué la versión japonesa aparece más cercana al texto original que la china? Estas preguntas esperan aún un estudio más profundo.

La primera traducción de una novela europea, *Robinson Crusoe*, fue realizada en 1850, tomando como base no el original inglés sino una versión holandesa. Este idioma era el único que conocían los japoneses en este tiempo. La dicha traducción no fue publicada hasta después de la Restauración Meiji de 1868, pero en el ínterin apareció otra en 1857. Es extraño que se hicieran dos traducciones del mismo libro en un momento en que no había ninguna otra obra de la literatura europea en versión japonesa. Tal vez el tema de *Robinson Crusoe* fuera especialmente cercano a los japoneses, quienes estaban a punto de descubrir todo un nuevo mundo después de doscientos años de aislamiento.

La primera traducción europea de una obra de ficción parece haber sido la de la obra de Ryutei Tanehiko, *Ukiyogata Rokumai Byobu* (1821), traducida al alemán como *Sechs Wandshirme in Gestalten der Vergänglichlichen Welt* por el estudioso alemán August Pfitzmaier en 1847. Incluso antes de esto, en 1834, el orientalista alemán Heinrich Julius Klaproth ya había publicado una traducción de *Sangoku Tsuran Zusetsu* (“Relación ilustrada de tres países”). Klaproth, en aquellos tiempos el mayor experto europeo en lenguas de Asia, había adquirido conocimiento del japonés por medio de algunos náufragos que habían sido enviados por los rusos a San Petersburgo. Pfitzmaier continuó la obra de Klaproth, pero estaba más interesado en la literatura.

En 1872 Pfitzmaier publicó una selección de unos doscientos poemas del *Man'yōshū*, tal vez la mejor colección de poesía japonesa. Desde este tiempo fueron apareciendo varias traducciones de poesía japonesa en los principales idiomas europeos. En 1880 Basil Hall Chamberlain, un estudioso británico, publicó *The Classical Poetry of Japanese* (“Poesía clásica de la lengua japonesa”), obra de una persona con un conocimiento notable del idioma, pero, desgraciadamente, sin talento literario. Su falta de comprensión del espíritu de la poesía japonesa (no obstante, entendía las palabras) viene ilustrado por el título del ensayo que publicó en 1910: “Basho and the Japanese Poetical Epigram” (“Basho y el epigrama poético japonés”). Seguramente nadie que se hubiera visto profundamente conmovido por un haiku de Basho lo habría descrito como un “epigrama”, un mero “flash” de ingenio.

La traducción de Chamberlain del *Kojiki* (Relación de asuntos antiguos), el libro japonés más antiguo (712 d.C.) y, además, el libro sagrado de la religión del shinto, fue una éxito increíble para una persona que sólo había empezado a aprender japonés diez años antes, cuando llegó al país. Coronó su éxito cuando fue nombrado, en 1886, primer profesor de filología japonesa de la Universidad imperial de Tokyo. La traducción de Chamberlain del *Kojiki* sufre de algún modo de recato victoriano, un recato que le hizo verter al latín ciertos pasajes sexualmente explícitos, por miedo a ofender a los lectores con rudas palabras anglosajonas. No obstante los errores son casi inexistentes en esta traducción. Merece gran reconocimiento por haber hecho accesible a los estudiosos de Occidente el relato de la más antigua historia de los japoneses. Su amigo, W.G. Aston, del mismo modo, tradujo el *Nihon Shoki* (Crónicas de Japón), en 1896.

Aston publicó en 1899 su *History of Japanese Literature* (“Historia de la literatura japonesa”), hasta hace poco la única historia en inglés. Considerado como un esfuerzo pionero, el libro de Aston merece alabanza, pero se resiente de las limitaciones del autor como estudioso de la literatura y de la aceptación sin resquicio de duda de las opiniones caducas ya entonces de los eruditos japoneses. La extravagante loa que hace Aston del novelista del siglo XIX Bakin, por ejemplo, es interesante como reflejo de los gustos vigentes entre los japoneses de su tiempo, pero su desprecio por el teatro *No*, con el argumento de que carecía de valor dramático o poético, y su negativa incluso a mencionar los títulos de las novelas de Saikaku, porque violaban sus patrones de decencia, son difíciles de aceptar hoy en día. La historia de Aston ha sobrevivido a su utilidad.

Chamberlain y Aston fueron ambos serios estudiosos, y el nivel de sus consecuciones fue extraordinario, pero sus escritos parecen haber tenido poco efecto en el público lector general fuera de Japón. Bien es verdad que Chamberlain tradujo, además de escritos clásicos, cuentos infantiles, pero parece que no tuvieron una gran repercusión en el extranjero. El principal intérprete de Japón en Occidente al final del siglo XIX y al principio del siglo XX fue, por supuesto, Lafcadio Hearn. La serie de libros que publicó entre 1890 y 1904 proporcionan un conocimiento básico –y equívocos– sobre Japón a generaciones de lectores.

Antes de hablar sobre Hearn, no obstante, me gustaría decir unas pocas palabras de un predecesor al que Hearn dedica un especial homenaje: Percival Lowell. Lowell, quien años más tarde habría de desarrollar una carrera muy brillante como astrónomo, pasó diez años en Corea y Japón (de 1883 a 1893). Entre los libros que publicó, fruto de su estancia en Asia, dos disfrutaron de especial renombre: *The Soul of the Far East* (“El alma del Extremo Oriente”) (1899) y *Occult Japan* (“Japón oculto”) (1895). Creo que estos libros, especialmente el segundo, fueron los primeros en mostrar a los lectores de Occidente la convicción de que Japón era incomprensible para los extraños y de que la cultura japonesa –incluida la literatura– no podría nunca ser realmente comprendida por los no japoneses. Lafcadio Hearn leyó *Occult Japan* y parece que sus opiniones sobre la cultura japonesa le influyeron grandemente. Por ejemplo, escribió en *Japan, an Attempt at an Interpretation* (1904): “El Sr. Percival Lowell ha observado muy correctamente que los japoneses hablan de adelante para atrás y de la misma manera leen y escriben”. Más tarde, en el mismo libro añade:

“Las ideas de esta gente no son nuestras ideas; sus sentimientos no son nuestros sentimientos; su vida ética representa para nosotros una región de pensamientos y emociones aún inexploradas, o quizá olvidadas desde hace mucho tiempo. Ninguna de sus frases ordinarias, traducida a lenguas occidentales, tiene el menor de los sentidos”.

Un occidental que retiene estas observaciones en mente bien puede considerar que la cultura japonesa no tiene ningún sentido. No puede existir una apreciación más desesperante para el estudiante de lo japonés.

Hearn nunca aprendió a leer japonés, y su conocimiento de la lengua hablada era limitado. Da la impresión de haber intentado dar forma literaria de modo consciente a los cuentos populares que él intentó con tanta energía mostrar a Occidente. Cuando escribía sus traducciones, en lugar de hacer que le leyeran los cuentos de un libro, prefería que su esposa, japonesa, se los relatara a su modo, de una forma no literaria. Su actitud hacia los japoneses fue, la mayor parte del tiempo, amistosa pero paternalista. Escribió en *Glimpses of Unfamiliar Japan* (“Vistas del Japón poco conocido”) (1894): “Nunca me he encontrado con rostros más agradables; reflejan las almas que hay detrás de ellos; nunca hasta ahora he oído dar voces a alguien con enfado, nunca he observado un acto desagradable”.

Más tarde o más temprano la desilusión tenía que hacer acto de presencia, quizá la primera vez que oyera a alguien dar voces enfadado. Para Hearn era esencial que los japoneses permanecieran como ángeles sonrientes y diminutos; por desgracia, los hombres japoneses no siempre viven al nivel de ese ideal, para gran desagrado de Hearn. Pero incluso cuando llegó a desilusionarse continuó escribiendo sobre los japoneses reales, la gente buena y simple que nunca se había visto contaminada por las ideas occidentales. Amaba sus creencias, inocentes e infantiles, en los dioses y en la noble religión del budismo. Escribió: “Lo que me ha impresionado más es la apariencia feliz de la fe popular. No hay nada seco, austero o auto-represivo. No he notado nunca nada que se aproxime a lo solemne”. La religión, como cualquier otra cosa en Japón era pequeña y amable: “A la derecha del templo hay un pequeño santuario que llena el aire con fragancia de incienso que arde. He mirado a través del humo azul que asciende en espirales desde media docena de mínimas varitas plantadas en un brasero lleno de ceniza...” Nada es grande, nada se ha de tomar en serio.

Por contra con lo que sucedía con Peter Pan, que nunca quiso hacerse mayor, a Hearn no le importaba hacerse mayor, pero quería que los japoneses permanecieran niños para siempre. Sus “dioses, raros, sin arte, un poquito ajados, que habían tranquilizado a tantos espíritus afligidos, que habían alegrado a tantos corazones simples, que habían oído a tantos oradores inocentes” los comparaba con las modernas ideas de progreso adoptadas por el nuevo gobierno, y declaraba que preferiría prolongar las vidas de estos dioses antes que obligar a los japoneses a bajar la cabeza frente a los nuevos ídolos. Deploraba especialmente la educación de estilo occidental.

“Un chico que, con reverencia inocente, hace su visita de cortesía al maestro extranjero, llevándole un ramillete de flores de iris o una ramita de capullos de flores de ciruelo, un muchacho que hace todo aquello que se le diga, y encanta con su espíritu serio y su aire de digno de nuestra confianza, una cualidad rara en los muchachos que en Occidente tienen la misma edad”, podía verse transformado por esa educación occidental de un chico inocente en un estudiante universitario que están tan lejos de la candidez de la primera juventud de tal modo que “El pacífico es menos extenso y profundo que el golfo invisible que se extiende ahora entre la mente del extraño y la mente del estudiante”.

He dado importancia a Hearn porque, posiblemente ha influido en los lectores del extranjero más que ningún otro autor que escribiera sobre Japón durante unos cincuenta años y quizá más. La elección de obras para traducir muy a menudo reflejaba la imagen de Japón creada por Hearn, y la decepción que algunos críticos han expresado en las obras japonesas de literatura que muestran los mismos conceptos que la escrita en cualquier otro lugar del mundo también tiene mucho que ver con la idea del Japón que Hearn buscaba: simple, inocente, pequeño y no intelectual, ni airado o apasionado.

La literatura japonesa, por lo menos hasta la llegada del gran traductor Arthur Waley, tendía a ser vista por los lectores occidentales en términos de exquisitez y falta de intelectualidad. Amy Lowell, la hija pequeña de Percival, poeta de cierta importancia en su época, fue una de las principales figuras del movimiento “Imagist”. Escribió poemas en forma de haiku, algo bastante bonito, pero tan difuso y etéreo que contribuía a la impresión general de la poesía japonesa carecía de sustancia y que de ningún modo tenía capacidad para tratar temas más complicados que libélulas o cerezos en flor.

La creencia de que la literatura japonesa era una manifestación artística de rango menor prevaleció hasta que en los años veinte del siglo pasado Waley publicó sus traducciones de las dos obras maestras de las letras de Japón: *La historia del príncipe Genji* y *El libro de la almohada* de Sei Shonagon. Es cierto que el diplomático japonés Suematsu Kencho había publicado una traducción parcial de *La historia del príncipe Genji* en época tan temprana como 1882, pero el estilo era ramplón y parece que no ha tenido ninguna influencia en los lectores occidentales. Murasaki Shikibu, la autora, se vio despreciada por un erudito francés como “cette ennuyeuse Scudéry japonaise”.

No hay duda de que hubo algunos lectores europeos de las traducciones de literatura japonesa que aparecieron entre 1868, el año de la restauración Meiji, y 1920, pero la única obra cuya influencia he sido capaz de constatar es la traducción de *Chushingura* –“El tesoro de los siervos leales”– hecha en 1880. Inspiró la obra *The Faithful* de John Masefield, quien posteriormente se convertiría en “Poet laureate of England” (Poeta oficialmente designado por la Casa Real de Gran Bretaña a fin de escribir poemas para ceremonias de estado), y además influyó tan poderosamente en el presidente Theodore Roosevelt que éste se convirtió en pro-japonés, una realidad de significación internacional durante las negociaciones al final de la guerra ruso-japonesa en 1905. La venganza llevada a cabo por los cuarenta y siete siervos leales encontró tal admiración en Occidente que mereció el honor de una entrada exclusiva en la Enciclopedia Británica en un momento en que ningún escritor japonés recibía tal atención.

Por contraste con la insignificancia de la literatura japonesa en el mundo al principio del siglo XX uno no puede sino sentirse impresionado por la velocidad y la cantidad de las traducciones de literatura occidental llevadas a cabo en Japón. Tal vez durante los quince años después del primer contacto de los japoneses con la literatura occidental en los años setenta del siglo XIX las obras traducidas se elegían más o menos al azar. Tal vez eran libros que los japoneses que vivían en el exterior usaban como manuales para aprender lenguas extranjeras. Pero alrededor de 1885 ya se estaba leyendo y traduciendo sistemáticamente la literatura europea. Más importante aún: las versiones que aparecieron recibían una buena acogida por parte del público, lo que llevaba a la producción de otras versiones. Hoy en día es difícil pensar en un autor europeo importante que nunca haya sido traducido al japonés, al margen de la lengua en que escribiera. Es incluso más difícil pensar en un escritor japonés que no se haya visto en absoluto afectado por lecturas de literatura extranjera.

Las letras japonesas hoy son una parte de las letras universales, algo que incluso los editores de Occidente han descubierto ya. Era posible, por ejemplo, publicar una antología con el ambicioso título de *Poesía del Mundo* que no incluyera un solo poema japonés, o tal vez, que incluyera no más de dos o tres haiku en traducciones incorrectas y pasadas de moda. Dudo que ningún editor en nuestros días pueda ser tan provinciano.

Como he mencionado, las traducciones de Arthur Waley cambiaron la percepción occidental de la literatura japonesa. Cuando apareció el primer volumen de su traducción de *La historia del príncipe Genji* en 1923, los críticos, estupefactos, buscaban comparaciones con la literatura europea. Algunos, como *La historia del príncipe Genji* es una narración cortesana, la compararon con las novelas francesas del siglo XVII. Otros, a causa de los variados lances amorosos descritos en la novela, buscaron semejanzas con Boccaccio. Unas comparaciones tan forzadas indicaban cuán difícil era aceptar la idea de que una gran obra de ficción había visto la luz en el siglo XI en Japón, un país cuya literatura (hasta el punto en que en aquel entonces era conocida) se consideraba que consistía en poemillas cada uno de los cuales era algo así como un *netsuke* exquisitamente tallado.

Las traducciones de Waley eran libres. Su temor principal consistía en que la excesiva fidelidad a la lengua del original pudiera convertir a la versión inglesa en algo poco natural o aburrido. Consiguió un brillante éxito haciendo que la versión inglesa de *La historia del príncipe Genji* fuera hermosa y perfectamente inteligible. Algunos estudiosos occidentales de las letras japonesas han criticado este éxito. Han señalado que Waley consiguió que su traducción se leyera de forma tan agradable porque había omitido algunas partes de la obra, especialmente aquéllas que describen ceremonias budistas. No obstante esos pasajes habrían resultado disonantes en el retrato de los miembros de una aristocracia cuyas vidas se asemejaban bastante a las de la clase alta de la Inglaterra de principios del siglo XX. Cuando uno lee la traducción de Waley es fácil olvidar que ésta es una historia que trata de un país remoto, escrita además hace mil años.

Una vez me contó cómo había hecho la traducción. Primero leía una frase en el original hasta que estaba seguro de que conocía el significado, después escribía la traducción sin volver a mirar el original. Por tanto su escritura estaba en un idioma natural, de ninguna manera en uno cuya rigidez mostrara que se trataba de una traducción. Este modo de proceder hizo que a veces la traducción acabe siendo más larga que el original, ya que Waley se servía de las expresiones

que le resultaban más naturales. Se propuso el reto de que sería capaz de persuadir a los lectores para que aceptasen como normal el que los japoneses hablaran como lo hacían los aristócratas británicos en el siglo XX. Esta traducción tuvo éxito en el círculo de la gente que él quería agradar: los lectores cultivados que estaban dispuestos a aventurarse dentro del extraño reino de la literatura japonesa, siempre y cuando la expresión fuera suficientemente grácil.

La traducción favorita del propio Waley era su versión parcial de *El libro de la almohada* de Sei Shonagon. La traducción completa de Ivan Morris, el sucesor de Waley por lo que hace a la belleza del inglés no pudo sino recibir una buena acogida, pero hay frases mágicas en la primera traducción que permanecen en la memoria y que no se ven desplazadas por otra versiones.

El volumen de Waley *The Noh Plays of Japan*, publicado en 1921, causó menos sensación que las otras traducciones, quizá porque ya se habían publicado versiones de otras obras de *No* en inglés. Las traducciones de Ezra Pound, que aparecieron en 1916, estaban basadas en las toscas versiones de Ernest Fenollosa, que había estudiado los cantos de los textos mientras vivía en Japón. La viuda de Fenollosa había enviado las traducciones a Pound.

Los que se quejan de la libertad de *La historia del príncipe Genji* de Waley deberían examinar lo que hizo Pound con el *No*. A veces las improvisaciones son brillantes, especialmente cuando no se ve constreñido por la obligación de ser fiel al original, pero los errores son asombrosos. Su decisión, posiblemente bajo la influencia de Yeats, de hacer que los personajes hablen en dialecto irlandés es bastante poco justificable. Las traducciones de Waley de las obras de *No*, por contraste, son modelos de investigación filológica. Tal vez este sea el motivo por el que no sentía tan gran afecto por ellas como por otras en las que el había puesto más de sí mismo. *Der Jasager* de Bertold Brecht, con música de Kurt Weill, es una adaptación muy fiel de la de traducción de Waley de *Taniko, Curlew River*, basada en una posterior traducción de la obra de *No Sumidagawa* presenta un uso más efectivo, incluso, de un drama japonés en una manifestación artística europea.

Durante los años treinta y cuarenta se realizaron versiones en varias lenguas europeas de obras clásicas y modernas. La existencia de traducciones, incluso de malas traducciones, quería decir que “estaba hecho”, y nadie consideraba el emprender una nueva e incluso mejor. Recuerdo que cuando (en 1948) pregunté a un distinguido estudioso occidental de estudios japoneses que me recomendara una obra que pudiera traducir, esta persona me indicó que todas las obras importantes estaban ya traducidas. En aquel momento no había ninguna versión inglesa de los autores principales del siglo XVII, aún más, tampoco de maestros de la novela moderna, tales como Mori Ogai, Tanizaki Jun'ichiro, Nagai Kafu o Kawabata Yasunari. Y, sobre todo, las traducciones existentes entonces de algunas obras, tales como los diarios de las damas de la corte, eran deplorables. En efecto, con excepción de las traducciones de Waley y la versión parcial del *Man'yōshū* hecha en 1940 por un comité de investigadores británicos y japoneses no hay ni una sola versión realizada antes de 1945 que se lea en la actualidad.

La gran diferencia entre el conocimiento de la literatura japonesa en el extranjero vino a raíz de la guerra del Pacífico. Varios miles de jóvenes americanos y británicos recibieron instrucción en el ejército como intérpretes y traductores de japonés. De todo este gran número tal vez diez decidieron después de la guerra convertirse en especialistas de literatura japonesa, a pesar del prejuicio general de que Japón no se volvería a recuperar económicamente por lo menos hasta cincuenta años después, y a pesar de la convicción académica de que todo, o casi todo, lo que componía la cultura japonesa derivaba de China. Estos más o menos diez jóvenes comenzaron a publicar en la década de los cincuenta, y desde ese tiempo para acá la posición de la literatura japonesa en el mundo ha conseguido mayor prominencia.

No tendría mucho sentido enumerar todas las obras literarias japonesas a las que se puede acceder en traducción en este momento, además de en las lenguas europeas, en chino y coreano. Mis estudiantes me piden algunas veces que les recomiende una obra que no haya sido traducida jamás, como yo hice en 1948. Entonces estoy tentado a darles la misma respuesta que aquel catedrático me dio a mí, pero sé que no es verdad. Una nueva generación de traductores, provistos de diferentes cualidades que las mías propias, es capaz de realizar nuevas y mejores traducciones y de traducir obras que estudiosos de mi generación consideraban intraducibles. Por ejemplo, hace veinte años yo habría dicho que no tenía mucho sentido el intentar una versión del *Kokinshū*, una antología de poesía compilada al principio del siglo X. Habría dicho que la belleza que los japoneses encuentran en esta poesía es evanescente, y que apela sólo a las personas cuya lengua materna es el japonés. Pues bien, no hace mucho han aparecido dos traducciones al inglés del *Kokinshū*, ambas excelentes, lo que demuestra que yo estaba equivocado en mi asunción.

Al leer la literatura japonesa de los últimos cien años es fácil detectar la influencia occidental. Por ejemplo, las obras de teatro de Tsubouchi Shoyo, aunque situadas en el Japón medieval, se inspiran en traducciones de Shakespeare. La mejor obra de teatro de Mishima Yukio, *Madame de Sade* se desarrolla en Francia y se encuadra en la tradición de Racine. Abe Kobo decía que la influencia más fuerte en sus obras le venía de Lewis Carroll. La lista de influencias o aparentes influencias podría continuar hasta que uno alcanzase la deprimente conclusión de que la historia de la literatura japonesa moderna no es más que la historia de las influencias ejercidas en ella por la literatura europea. Esto no es verdad, pero aun si lo fuera, significaría no más que los escritores japoneses han sido sensibles a los cambios que se producen en el mundo literario. Otra posible interpretación de este fenómeno es la siguiente: la aceptación de la literatura japonesa como parte integrante de la literatura universal ha sido lenta, pero ha sucedido y está sucediendo ante nuestros ojos para beneficio no sólo de Japón sino de todo el conjunto de la humanidad.