

EL PABELLÓN DE ORO Y CONFESIONES DE UNA MÁSCARA DE YUKIO MISHIMA

EN ESPAÑOL: LA VISIBILIDAD DE SUS TRADUCTORES

LAURA LONDOÑO ALZATE

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

FACULTAD DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2021

EL PABELLÓN DE ORO Y CONFESIONES DE UNA MÁSCARA DE YUKIO MISHIMA

EN ESPAÑOL: LA VISIBILIDAD DE SUS TRADUCTORES

LAURA LONDOÑO ALZATE

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios literarios

Asesora

LUZ ADRIANA SÁNCHEZ SEGURA

Doctora en Estudios de Traducción

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

FACULTAD DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2021

26-03-2021

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 92 Régimen Discente de Formación Avanza

Firma

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and a horizontal line at the bottom.

*A mi familia, Nana, An y mi asesora Adriana por creer en este trabajo y acompañarme
siempre.*

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo principal analizar las formas de visibilidad de los traductores de las novelas de Yukio Mishima, en particular de *El Pabellón de Oro* y *Confesiones de una Máscara*, en la perspectiva de comprender cómo se ha construido la imagen del autor y su obra en el universo hispanohablante. A partir de la reconstrucción del panorama histórico de la traducción de las novelas de Mishima, la consideración de las particularidades de la traducción del japonés al español, la caracterización de sus traducciones y traductores y la reflexión sobre abordajes teóricos alrededor del trabajo del traductor y su visibilidad –Berman, Venuti y Lu Xun–, se propone un ejercicio de análisis de algunos de los elementos paratextuales de las traducciones y de algunos fragmentos específicos de las traducciones de *El Pabellón de oro* realizadas por Juan Marsé (1963) y Carlos Rubio (2017), dirigido a la reflexión sobre las formas de la visibilidad del traductor; las tendencias y dinámicas frecuentes de la traducción la literatura japonesa al español; y, las transformaciones de las dinámicas de su circulación.

Palabras clave: visibilidad, traductor, literatura japonesa, traducción literaria, Yukio Mishima.

ÍNDICE

Dedicatoria	4
Resumen	5
Lista de tablas	7
Lista de figuras	8
Introducción	9
Capítulo I: UNIVERSO MISHIMA	11
1.1. EL AUTOR Y SUS NOVELAS	11
1.2. TRADUCIR DEL JAPONÉS AL ESPAÑOL	21
1.3. TRADUCTORES DE LAS NOVELAS DE MISHIMA	29
Capítulo II: VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR DE MISHIMA	38
2.1. REFLEXIONES DE ANTOINE BERMAN Y EL COMPRENDER LA TRADUCCIÓN	38
2.2. ELEMENTOS PARATEXTUALES DE LAS NOVELAS TRADUCIDAS DE MISHIMA	50
2.3. TENER UN ESPACIO PROPIO: EL TRADUCTOR DE MISHIMA	66
Conclusiones	89
Obras citadas	9

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Información editorial sobre la publicación de las novelas traducidas al español de Yukio Mishima	13-16
Tabla 2. Versiones al español del haiku de Basho	43
Tabla 3. Traducción de una palabra en un diálogo de los personajes de <i>Confesiones de una máscara</i>	70
Tabla 4. Traducción de palabras y uso de cursiva en <i>El Pabellón de Oro</i>	78
Tabla 5. Traducción del nombre de un pabellón en <i>El Pabellón de Oro</i>	80
Tabla 6. Traducción del nombre de un templo en <i>El Pabellón de Oro</i>	82
Tabla 7. Traducción de los cantos budistas en <i>El Pabellón de Oro</i>	83
Tabla 8. Traducción de la expresión “ <i>Thank you</i> ” en <i>El Pabellón de Oro</i>	85
Tabla 9. Traducción de la frase “ <i>Too cold, Too, cold</i> ” en <i>El Pabellón de Oro</i>	86

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cubiertas de <i>El Rumor del Oleaje</i>	52
Figura 2. Cubierta versión al inglés	53
Figura 3. Cubiertas de <i>Música</i>	54
Figura 4. Cubiertas sin conexión cultural específica	55
Figura 5. Cubiertas de <i>Confesiones de una máscara</i>	56
Figura 6. Cubierta <i>El Pabellón de Oro</i> (Mishima 1986)	57
Figura 7. Cambio de tipografía en la cubierta	58
Figura 8. Fragmento ficha técnica (Mishima 2020)	60
Figura 9. Fragmento solapa (Mishima 2017)	61
Figura 10. Solapas (Mishima 2017)	62
Figura 11. Portada y créditos (Mishima 1985)	63
Figura 12. Nota introductoria Carlos Rubio (Mishima 2017)	64
Figura 13. Créditos (Mishima 2002)	65
Figura 14. Cubierta y contracubierta (Mishima 2002)	65
Figura 15. Glosario (Mishima 2017)	73

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge del interés por enriquecer la fortuna crítica sobre la obra de Yukio Mishima, a partir del análisis de las particularidades de las traducciones de sus novelas al español. Se justifica en la intención de tomar distancia de la tendencia biográfica que caracteriza su recepción crítica en el ámbito hispanohablante y en el deseo de indagar sobre los mecanismos a través de los que se construyen las imágenes de literaturas provenientes de contextos culturales como el japonés.

Con el objetivo de indagar cómo se ha construido una imagen de Mishima y su obra en el universo hispanohablante recurriremos a la reconstrucción del panorama histórico de su traducción, así como al análisis de ciertos aspectos de sus traducciones y sus traductores.

Este trabajo se estructura en dos capítulos. El primero, titulado “Universo Mishima”, subdividido en tres momentos, se propone: 1. el levantamiento y la consolidación de informaciones sobre las traducciones al español de las novelas de Mishima; 2. el análisis de las particularidades del proceso de traducción del japonés al español, derivadas de las dificultades que suponen las diferencias lingüísticas y culturales; 3. la caracterización de las traducciones y sus traductores.

El segundo capítulo titulado “Visibilidad del traductor de Mishima”, también subdividido en tres momentos, propone: 1. una reflexión sobre los abordajes teóricos de Antoine Berman, Lawrence Venuti y Lu Xun, alrededor de la visibilidad del traductor y su labor; 2. el análisis de algunos elementos paratextuales que permiten rastrear las formas de visibilidad del traductor, para identificar ciertas tendencias predominantes en la creación de

la imagen de ese Otro denominado literatura japonesa, así como para indagar sobre la transformación de las dinámicas de difusión de este tipo de literaturas en el entorno hispanohablante; 3. el análisis puntual de algunos fragmentos de las traducciones de *El Pabellón de Oro* realizadas por Juan Marsé y Carlos Rubio, en la perspectiva de la visibilidad del traductor.

CAPÍTULO 1

UNIVERSO MISHIMA

1.1. EL AUTOR Y SUS NOVELAS

El escritor japonés Kimitake Hiraoka nacido en el año 1925, generalmente conocido por su seudónimo Yukio Mishima, es considerado uno de los escritores más importantes del siglo XX en la literatura japonesa. En el año 1949 publicó en su idioma natal *Confesiones de una máscara* (*Kamen no Kokuhaku*), novela que lo llevó a ser reconocido como escritor tanto a nivel nacional como internacional. Su carrera literaria fue creciendo con nuevas publicaciones, principalmente de obras dentro del género novelesco, pese a que también escribió cuentos, ensayos, obras de teatro y participó como actor y director en proyectos cinematográficos como fue el caso del cortometraje *Patriotismo* en el año 1966.

La cronología de sus obras revela una frecuencia en la publicación que oscila en lapsos de tiempo regulares de 3 a 4 años entre cada novela, lo cual nos permitiría inferir algunos trazos sobre la disciplina escritural del autor. Tales lapsos de tiempo pueden observarse en la tabla que se incluirá más adelante, la cual recopila las informaciones sobre la publicación y la traducción al español de sus novelas, en orden cronológico. Cabe destacar que, tanto en Japón como en el entorno hispanohablante, las novelas *Confesiones de una máscara* y *El pabellón de oro* (1956) serán las obras más notables del autor.

Mishima fallece en noviembre del año 1970 al llevar a cabo el tradicional *seppuku*, conocido popularmente como *harakiri*¹. Esta forma de autopracarse la muerte, controversial desde el punto de vista de Occidente, tendrá un impacto significativo en la recepción y difusión de su obra en entornos fuera de Japón, como es el caso de Hispanoamérica. A diferencia del pensamiento sobre el suicidio y la muerte en Occidente, Japón dentro de su contexto histórico-cultural no otorga una carga moral negativa a la acción de un individuo de causarse su propia muerte, esta concepción proviene de unos fundamentos propios de los códigos de honor en el *Bushidō*; el código ético de los *samurái*, los cuales han estado presentes en la vida y obra de Mishima, entendidos como un acto de honor, valentía y respeto a la nación: es preferible morir en manos propias que en las del enemigo.

Su muerte suscita un fuerte interés por su obra entre públicos extranjeros, que puede rastrearse en diversas publicaciones periodísticas, biográficas y críticas. Tales abordajes contribuyen a la creación de un manto temático en torno a la supuesta fascinación de Mishima por la muerte, el cuerpo y los rituales tradicionales de la cultura japonesa presente en toda su obra. Es problemático el predominio de ese manto temático en los acercamientos críticos a la obra de este autor, pues la romantización de su muerte ha causado prejuicios y limitaciones que subordinan otras posibilidades de análisis de sus obras. El presente trabajo busca trascender ese manto, tomando distancia de la muerte como núcleo y concentrándose en el análisis de ciertos aspectos de sus novelas, en particular *El Pabellón de Oro*, a la luz de las

¹ De la palabra 腹切り (*harakiri*) donde 腹 (*hara*) significa ‘vientre’ y 切り (*Kiri*) del verbo en japonés ‘cortar’.

formas de la presencia de ciertos personajes, a veces pasados por alto en el mundo literario, llamados por algunos como los mediadores del lenguaje: los traductores literarios.

Con la intención de tener a mano la información sobre el orden cronológico de publicación de las novelas, así como las fechas de sus respectivas traducciones al español, recopilé, a partir de una búsqueda de datos bibliográficos de las novelas en sus diferentes ediciones, las fechas de publicación, los nombres de los traductores, las editoriales en las que fueron publicadas y ciertos detalles asociados a las formas de la traducción –si se trata de traducciones directas o derivadas de traducciones previas al inglés–, así como los nombres de las editoriales que actualmente poseen los derechos de publicación de estas novelas.

Tabla 1

Información editorial sobre la publicación de las novelas traducidas al español de Yukio
Mishima

Título novela	Publicación original	Versión al español	Traductor y Editorial
Confesiones de una máscara	1949	1978	- Traducido del inglés por Elvio E. Gandolfo, Ediciones Librerías Fausto.
		1985-2002- 2003-2007	- Trad. del inglés por Andrés Bosch, Seix Barral- Espasa Editorial Planeta.
		2010-2012- 2015-2020	- Trad. del japonés por Rumi Sato, Carlos Rubio, Alianza editorial.
Sed de amor	1950	1984	- Trad. del inglés por Ricardo Domingo, Luis de Caralt Editor.

		2007-2013-2020(ed. 4).	- Trad. del inglés por Ricardo Domingo, Alianza editorial.
Los años verdes	1950	2009 2011	- Editado por Carlos Rubio, Cátedra ediciones. - Traducción del japonés por Rumi Sato, Carlos Rubio, Alianza editorial.
El color prohibido	1951-1953	2009 2011-2013-2020 (ed. 3)	- Traducido por Jordi Fibla, Keiko Takahashi, Alianza editorial. - Traducido por Keiko Takahashi, Jordi Fibla, Alianza editorial.
El rumor del oleaje	1954	2003 2004-2006-2007-2011-2016 (ed. Especial)	- Traducido por Keiko Takahashi, Jordi Fibla, Alianza editorial. - Traducido por Keiko Takahashi, Jordi Fibla, Alianza editorial.
El pabellón de oro	1956	1963-1985-1986-1994-2010 1997* 2017-2020	- Traducido por Juan Marsé, editorial Seix Barral. - Editorial Planeta (traductor desconocido). - Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial.
Después del banquete	1960	1985-1986 2008-2010-2017	- Traducido por Guillermo Solana, Luis de Caralt Editor. - Traducido por Guillermo Solana Alonso
La escuela de la carne	1963	2012-2014-2016	- Traducido por Carlos Rubio, Alianza editorial
El marino que perdió la gracia del mar	1963	1980-1986(ed. 3).	- Traducido por Jesús Zulaika Goicoechea, Editorial Bruguera.

		1993*(ed. de lujo) 2003-2008-2012-2020	- Traducción del inglés por Jesús Zulaika Goicoechea, Editorial Debate. - Traducido por Jesús Zulaika Goikoetxea, Alianza editorial.
Música	1965	1993-1996 2010-2012	- Traducido del japonés por Sanako Isisu, editorial Seix Barral. - Traducido por Sanako Isisu, Alianza editorial.
Vestidos de noche	1967	2014-2015-2018	- Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial.
El mar de la Fertilidad. Tetralogía final:	1964-1970*	2008	- Compilación publicada por Noguel y Caralt Editores.
Nieve de primavera	1969	1984-1998 1996-2000-2007-2010	- Traducido por Domingo Manfredi, Luis de Caralt Editor. - Traducido por Domingo Manfredi, Alianza editorial.
Caballos desbocados	1969	1986-2002 2007-2012	- Traducido por Pablo Mañé Garzón, Luis de Caralt Editor. - Traducido por Pablo Mañé Garzón, Alianza editorial.
El templo del alba	1970	1990-1985-1999-2000 2012	- Traducido por Guillermo Solana, Luis de Caralt Editor. - Traducido por Guillermo Solana, Alianza editorial.
La corrupción de un ángel	1971	1985-1990	- Traducción del inglés por Guillermo Solana, Luis de Caralt editor y Noguer editorial.

		2006-2012	- Traducido por Guillermo Solana, Alianza editorial.
--	--	-----------	--

Fuente: Elaboración propia.

Sobre la distancia temporal que hay entre la publicación original de las novelas de Mishima y las primeras traducciones publicadas en español, hay ciertos elementos importantes a destacar en el caso de las dos novelas más reconocidas de la obra de Mishima: *Confesiones de una máscara* y *El pabellón de oro*. La primera se presenta al público en el año 1949 en Japón y su primera traducción al español sale a la luz 29 años después, en 1978. Esa gran distancia de tiempo nos permite suponer la dificultad existente en el ejercicio de traducir directamente un idioma tan distante del español. Con lo anterior, cabe resaltar que la primera traducción al español de *Confesiones de una máscara* fue realizada a partir de su traducción al inglés: los traductores Elvio E. Gandolfo y Andrés Bosch asumieron su labor como mediadores lingüísticos de la novela a través del ejercicio de una traducción indirecta; y solo hasta el año 2010 –como puede evidenciarse en la fila “Edición y revisión” de la Tabla 1–, la novela ganó una traducción directa publicada por la editorial Alianza –la cual no era poseedora de los derechos de las ediciones anteriores de la obra– realizada por Rumi Sato y Carlos Rubio.

Frente a la primera traducción al español de *El pabellón de oro*, la distancia temporal entre su publicación original y la publicación de su traducción es de 7 años, más corta en comparación con la de *Confesiones de una máscara*. Importante anotar que esta puede considerarse la primera traducción al español de todas las novelas de Mishima, que proviene también de una traducción anterior al inglés y fue realizada por el escritor español Juan Marsé,

cuya traducción fue publicada por Seix Barral. Asimismo, es curioso notar que pasarán más de cincuenta años para que salga a la luz la traducción directa del japonés, se trata de la realizada por Carlos Rubio, publicada en 2017 por Alianza editorial², la cual es hoy la única que se encuentra a la venta en el mercado.

Las informaciones recopiladas en la Tabla 1 nos permiten observar cómo la traducción al inglés fue en varias ocasiones la base para la traducción de las obras de Mishima tal como en el caso de: *Sed de Amor*, *El Marino que Perdió la Gracia del Mar* y *La Corrupción de un ángel*. Aunque no es conveniente apuntar una respuesta exacta sobre el fenómeno de acercamiento de las obras del japonés al inglés primariamente, hay varias posibles hipótesis:

- a. El acercamiento temprano cultural a Japón en naciones de habla inglesa como Estados Unidos e Inglaterra a partir de las migraciones y colonias establecidas en sus territorios, después de la posguerra.
- b. Mayor facilidad y acceso a desplazamientos –viajes, expediciones– e interacciones con el territorio nipón durante la época de industrialización en los países potencia.
- c. Vínculos predominantes entre Japón y el entorno académico e intelectual de habla inglesa, que facilitan estudios e intercambios culturales.

² La información recopilada en la Tabla 1 permite ver la trayectoria de las políticas de derechos de publicación sobre las novelas de Yukio Mishima, observamos, por ejemplo, que Alianza editorial posee actualmente casi todos los derechos de edición y publicación de las novelas del autor, de hecho, en la página web de la editorial hay un apartado titulado “Colección de autor” para presentar las obras de Yukio Mishima y otros.

Personajes influyentes dentro de la historia como Basil Hall Chamberlain, Lafcadio Hearn, Isabella Bird, William Gowland, Josiah Conder, entre otros, son un claro ejemplo de las cercanías primarias del país nipón con territorios de habla inglesa como el Reino Unido. Cabe destacar también la posibilidad de acercamientos tempranos con idiomas y naciones como Francia, mas este territorio no entra dentro del foco de atención del presente trabajo, pues gran parte de las traducciones realizadas de obras de Yukio Mishima al español han sido traducciones derivadas del inglés, adicionalmente, los estudios más influyentes en este tipo de temas y territorios geográficos son escritos en dicha lengua, debido, por una parte, a su presencia dominante en entornos académicos y, por otra, a la creciente oleada de especializaciones e intereses de investigación sobre países como Japón en contextos angloparlantes. Un autor destacado en este aspecto es Donald Keene, reconocido por el gobierno japonés en el año 1993 con la importante condecoración Orden del Sol Naciente, en honor a su dedicación en la traducción de obras japonesas al inglés, además de su trabajo en la difusión del conocimiento de la literatura nipona en la academia occidental. Recientemente sus obras académicas de investigación sobre literatura japonesa han sido traducidas al español, incrementando la difusión y el interés por el estudio y guía de la literatura japonesa en el entorno hispanohablante.

Por otra parte, una hipótesis adicional sobre los primeros acercamientos entre Japón y lo que hoy conocemos como España datan del año 1549, cuando la Misión Jesuita de Evangelización, liderada por San Francisco Javier, difundió las primeras traducciones del español al japonés de obras religiosas con el fin de expandir el cristianismo en Japón. Existen numerosos estudios académicos alrededor de este evento y de los efectos que generó en

ambas naciones, uno de ellos es el artículo “Traducir, editar, evangelizar: el discurso jesuita del ‘siglo cristiano en Japón’ desde la perspectiva de la modernidad-colonialidad (siglo XVI)” (2017), escrito por Paula Hoyos Hattori y Pablo Gavirati Miyashiro, del cual quiero destacar la concepción que se tenía sobre la traducción en un primer momento como “gramática productiva del discurso jesuita de evangelización en Japón” (13); la traducción entra como una herramienta en pro de “la evangelización de las sociedades paganas de ultramar, entre ellas, Japón” (14).³

Resulta interesante que, durante este primer acercamiento comenzara a darse el uso de la traducción desde una finalidad diferente; una finalidad más social a partir de las necesidades particulares del proceso de evangelización de una sociedad poseedora de una lengua y una cultura distante de la española, que le suponía a los encargados de tal labor la reinterpretación y la reinvención de palabras y conceptos de la religión cristiana para ser entendidos en el idioma y la cultura japonesa.

Para cerrar esta conexión hipotética sobre los primeros acercamientos de la lengua española con la japonesa, citaré un ejemplo presentado de manera breve en el artículo “El arte poético de traducir: reflexiones de un traductor japonés” (2006), escrito por uno de los traductores de Octavio Paz y Jorge Luis Borges al japonés: Shimizu Norio:

Otro caso llamativo es la traducción japonesa de la *Guía de pecadores*, también de Fray Luis de Granada, publicada en el sur del Japón en 1599. El título de la traducción

³ Para quien esté interesado en leer más a fondo sobre este eje temático, puede encontrar y acceder al artículo completo en el sitio web de *Revistas Uniandes*: www.repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/29100

repite exactamente el título original, incapaz de ser comprendido así por los lectores japoneses. El concepto del “pecado” o del “pecador” en el sentido occidental-cristiano fue, otra vez, tan novedoso, o sea tan peligroso, que no se encontraba palabra japonesa equivalente. (21)

Esta cita nos permite reflexionar sobre varios elementos –de los que se hablará más a fondo en apartados posteriores de este trabajo–, principalmente sobre lo que puede entreverse de esa figura del traductor. Inicialmente se trata de misioneros cuya labor principal no era necesariamente traducir textos y cuyo objetivo se centraba en mediar los significados de palabras ajenas a la cultura japonesa de la época, tal como el caso de la palabra *pecador*. Vemos así que estos traductores, para cumplir con su objetivo, deben crear estrategias para que su nuevo público lector comprenda su mensaje y, por tanto, logren abrirle un espacio propio dentro de ese idioma de llegada que es el japonés a los elementos fundamentales de la religión cristiana del español.

Por último, es de relevancia tener presente una de las reflexiones de Norio sobre aquellas traducciones de palabras, por ejemplo, tomadas por “correctas” pero que pueden llevar a una interpretación “distorsionada e incluso a un malentendido” (22), dando paso al siguiente apartado en el que se hablará un poco más sobre estas y otras dificultades que pueden aparecer en el campo de la traducción del japonés al español, específicamente, en la traducción literaria, como en las novelas de Yukio Mishima.

1.2. TRADUCIR DEL JAPONÉS AL ESPAÑOL

A diferencia de traducir lenguas que comparten ciertas similitudes en orígenes etimológicos y culturales como el caso del inglés y el español, la dificultad de esta tarea aumenta cuando existe una brecha entre los sistemas culturales de ambas lenguas. Esto no desmerita las traducciones hechas entre estas lenguas mencionadas, al contrario “la traducción del inglés u otra lengua indoeuropea al castellano no deja de presentar grandes dificultades” (Perelló 1), porque siempre se encaran dificultades y obstáculos en el proceso de traducción, a pesar de las aparentes cercanías.

Varios autores que estudian la traducción del japonés al español coinciden en argumentar que la tarea de traducir se basa en “transmitir fielmente” el mensaje de la obra en su original; así vemos cómo sobre esta tarea se empieza a construir un “ideal de lo que debe ser la traducción”. Juan Luis Perelló, por ejemplo, hace hincapié en las exigencias particulares de esta lengua; él, además de ser traductor del japonés al español y al inglés de textos de diversa índole –no centra su labor en la traducción literaria–, ha publicado varios de artículos sobre lo que implica traducir desde este idioma, entre los que se destaca “Las dificultades de la traducción del japonés al castellano” (2008). Algunas de las dificultades mencionadas en este artículo son:

- a. La cantidad de tiempo y esfuerzo que toma aprender debidamente el idioma japonés (lectura, escritura, pronunciación).
- b. La función y orden gramatical del japonés en comparación con el español.
- c. Falta de bibliografía específica del idioma japonés en español.

- d. Dificultades asociadas a las referencias culturales específicas en los textos, ya sean costumbres, ritos, creencias populares, entre otros.
- e. Diferencias ecológicas como nombres de especies animales y vegetales endémicas del territorio japonés.
- f. Estructura textual del japonés
- g. Diferencias en los mecanismos de cohesión.
- h. Niveles de cortesía sin equivalencia en el idioma español.

Las dificultades destacadas por Perelló no restringen la existencia de otras. Estas nos permiten concluir que la singularidad gramatical y sintáctica de la lengua –relacionada con el tiempo y el esfuerzo que implica su aprendizaje, comprensión y dominio– implica, sin duda, mayores esfuerzos por parte del traductor en su labor en comparación con los de otras lenguas.

De otra parte, están las traducciones especializadas o técnicas –en las que Perelló se especializa– donde se presentan dificultades específicas como las apuntadas en los numerales c. y e. Es interesante notar, cómo en contraste con la traducción literaria, según el autor, la traducción técnica japonés-español supone una reflexión sobre el uso de textos de apoyo. En el caso de términos específicos implica, casi siempre, un paso obligado por recursos en inglés, para garantizar la precisión y, por ende, el efecto mediador del texto traducido (3). Esta dificultad puede presentarse también en el caso de la literatura, donde existe la probabilidad de la aparición de nombres de plantas o animales endémicos de la región y probablemente, su nombre en español no exista o no sea reconocido a menos de que se haga una interpretación del nombre o se deje en la traducción con el nombre científico. Un ejemplo

específico de esta situación lo podemos ver en un fragmento de la novela *El rumor del oleaje*, traducida por Keiko Takashi y Jordi Fibla en 2003:

El muchacho subió a la cima de la colina. Aquél era el lugar más elevado de Utajima, pero estaba tan cubierto de vegetación, de *sakaki*, la planta utilizada en las ceremonias shintoístas, eleagno y altas hierbas, que el panorama quedaba oculto.
(Mishima [énfasis agregado] 42)

Este ejemplo pretende ilustrar la forma en que ambos traductores explicaron brevemente, entre comas, dentro de la misma narración, la utilidad de la planta endémica *sakaki*⁴. Esta planta es conocida por su nombre científico *Cleyera japónica*; aunque desconozco los motivos editoriales y principalmente de los traductores en mantener la palabra original, esto se puede tomar como una de las formas en las que se hace presente la visibilidad del traductor –los traductores en este caso– en la obra.

Si bien hay unas dificultades identificadas en la traducción del japonés, no existe fórmula exacta para afrontar la singularidad de ciertos términos. Mantener o no las palabras japonesas en la traducción, explicar dentro del texto en notas del traductor o simplemente suprimir el término, dependerá de las decisiones que tome cada traductor al enfrentar el texto original en su momento. Imaginemos, el caso de una palabra recurrente en la obra de Mishima: *torii*, que hace referencia al arco rojo característico de los templos shintoístas, que demarca el ingreso a territorio sagrado. El traductor podría elegir entre: a) traducir la palabra por una equivalente como “arco”, b) mantener la palabra en japonés sin mediación, c)

⁴ De la palabra en japonés 柵 (*sakaki*), derivada del uso de la planta para delimitar un espacio sagrado de la tradición shinto; 境木 (*sakai-ki*) que significa literalmente zona delimitada por el árbol.

mantener la palabra original explicando su significado en la misma narración de la novela, o d) mantener la palabra original explicando su significado en una nota de traductor. Estas son apenas algunas de las estrategias que un traductor podría realizar en el caso de palabras como *torii*; la elección dependerá de la postura frente al texto original, al público al cual se dirige la traducción y al reconocimiento de su rol y a lo explícitas que quiera hacer sus decisiones, es decir, a su posición frente a su propia visibilidad.

Según la traductora Montse Watkins, citar toda palabra japonesa con nota de traductor puede resultar contraproducente para la fluidez de la lectura. La nota del traductor es una herramienta explicativa presente en las ediciones traducidas y tiene como objetivo principal explicar o contextualizar un poco más a fondo algún elemento de la obra que pueda ser de complejo entendimiento para los lectores. Bien lo argumenta Watkins en “Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano” (1999): “creo que hay que ser flexible al traducir: usar la palabra japonesa cuando sea necesario, traducirla cuando no sea precisa una explicación que estropee el ambiente o desvirtúe su sentido, y poner una nota de pie de página cuando haga falta.” (42).

Las dificultades entre los posibles choques culturales se evidencian en las estrategias utilizadas por los traductores en su ejercicio, casos de palabras como el mencionado previamente, muestran la intención de hacer de la traducción un nuevo espacio a esa obra extranjera en la nueva lengua, el cual va a posibilitar la lectura de la obra traducida. El traductor puede verse como ese agente encargado de crear y otorgarle un lugar a la obra original en el idioma de llegada.

Traducir implica un ejercicio interpretativo sobre la totalidad de la obra, sobre sus elementos semánticos, su estilo, su ritmo, entre otros; no es un ejercicio aislado palabra por palabra, frase a frase. A propósito de la cuestión del estilo, cabe retomar el término *transestilización* propuesto por Gérard Genette, el cual podemos leer aquí en relación directa con el trabajo que el traductor enfrenta; apunta que “toda transestilización que no se deja explicar ni como una pura reducción ni como un puro aumento ... procede inevitablemente por sustitución” (285). Es decir, para mantener los trazos del estilo original, el acto de sustituir o compensar es indispensable. Además, en el caso de las novelas de Mishima, notamos cómo las formas genéricas de la novela poseen rasgos propios vinculados con formas específicas de la tradición y la cultura japonesa, las cuales deben ser –idealmente– consideradas en su diferencia con formas de la tradición y la cultura hispanoamericana.

Reconocer la ubicación espaciotemporal de una obra japonesa es indispensable antes de traducirla, pues al igual que en el español, con el paso del tiempo ciertos usos idiomáticos van cambiando o, incluso, desaparecen y los usos de ciertas palabras cambian su significado o pronunciación. La observación de estos detalles es importante, sin embargo, es necesario caracterizar, analizar y comprender los estilos, las tipologías textuales y temáticas propias de cada obra para encarar esta labor.

Pongamos por caso las traducciones de las obras del escritor Kenji Miyazawa, ubicado entre finales de la era Taishō e inicios de la era Shōwa, las cuales se encuadran en la época moderna en Japón –desde 1868–. Este autor es reconocido por la gran dificultad que genera su lectura –incluso para los propios japoneses–, asociada a que creaba términos propios, nombres de objetos y lugares dentro de sus obras, lo cual implica que el traductor

tenga que analizar cuál término es una invención, un arcaísmo o alguna palabra del dialecto local.

Watkins menciona en su artículo el caso de Miyazawa, adicionando el nivel de dificultad de traducción de este tipo de autores con la mención de un “(...) diccionario especializado en su terminología, escrito por Shiro Hara y publicado por la editorial Tokyo Shoseki” (40), publicado en 1989. En contraste, las novelas del autor que nos ocupa resultan menos complejas de tratar, pues este tipo de situación no se ha presentado hasta el momento, y no ha sido necesaria la creación de un diccionario especializado en terminología de Yukio Mishima en español.

Sin embargo, hay en algunas de las novelas de Mishima, ambientaciones en zonas rurales que pueden implicar cierta dificultad para sus traductores, debido a que las condiciones culturales y ambientales son muy específicas y requieren –para su comprensión– su *transetilización* en el español. A propósito, Montse Watkins apunta la dificultad de entender por completo –incluso para los nativos japoneses– ese tipo de elementos culturales presentes en la ruralidad bien sea porque son demasiado específicos o porque ya no estén vigentes (37). En pocas palabras, existen obstáculos para la interpretación de las obras de autores más arcaicos a comparación de autores más contemporáneos, pese a que entre los mismos autores considerados contemporáneos persistan diferencias.

En último lugar, sobre el tema de la traducción literaria del japonés al español, quiero mencionar los tipos de traducciones que se han realizado de las novelas de Yukio Mishima. Como podemos observar en la tabla 1, expuesta en páginas anteriores, hay ediciones de varias novelas en las cuales aparece textualmente la información “traducido del inglés”, tal como

en el caso de la primera edición de *Confesiones de una máscara*. Conviene subrayar primero los tipos de traducción más frecuentes: la traducción directa y la traducción indirecta o mediada.

La traducción directa es aquella que traduce la obra desde su idioma original directamente al idioma deseado, por otro lado, la traducción indirecta o mediada es aquella realizada a partir de una traducción anterior de la obra original. Por ejemplo, *Confesiones de una máscara* fue escrita y publicada en japonés en 1949, luego fue traducida al español en 1978 y 1979, a partir de la traducción al inglés, por Elvio E. Gandolfo y Andrés Bosch, respectivamente. Esto nos indica la presencia, como ya se ha mencionado, de una traducción anterior al inglés, de la cual no se ofrece información alguna.

El proceso de traducción directa de obras japonesas al español es mucho más reciente en comparación con traducciones al idioma inglés, de hecho, es apenas en el año 1993 cuando la novela *Música* es traducida directamente del japonés por Sanako Isisu. Es probable que exista una traducción directa previa, sin embargo, los datos levantados no nos permiten afirmarlo.

La traducción indirecta no debe tomarse como una traducción ‘incorrecta’, el juicio de valor otorgado a una traducción está mediado por los pensamientos de las escuelas o teorías académicas aceptadas como ‘lo que debe ser la traducción’, hay que ir más allá de esa polarización generada por los juicios de valor, ya que no es solo cuestión de presencia de errores o ausencias en el resultado final, es también tener presente que este tipo de traducciones funcionaban en su contexto temporal como la herramienta para agilizar o avanzar en los procesos de traducción.

La reflexión sobre este tipo de circunstancias implica la consideración de otros aspectos no tan visibles, pero de gran peso en el resultado final de la edición: los aspectos del mercado editorial. Naturalmente esa institución –el mercado– tiene como objetivo principal el éxito comercial, regido por fines netamente económicos que determinan las decisiones sobre de las políticas de traducción de una obra literaria.

Las editoriales, en consecuencia con sus intereses económicos y culturales, en algunas ocasiones no están tan interesadas en tener en cuenta aspectos de la traducción como el determinar qué tipo de traducción es más conveniente –fuera de lo económico–, por ejemplo, una traducción directa del japonés al español puede tomar mucho más tiempo en ser realizada y, además, la búsqueda de un traductor especializado en idiomas como el japonés, puede implicar más trabajo y, por supuesto, el aumento del presupuesto. Esto, en síntesis, puede ser considerado como riesgo monetario: la obra traducida no puede generar las ventas suficientes para suplir este tipo de inversiones económicas y el valor de su producción puede ser elevado.

Inicialmente las editoriales parecían preferir traducciones indirectas del inglés, las cuales son menos costosas comparadas con una traducción directa del japonés. Esto puede implicar una disminución considerable del tiempo de realización y entrega, además de ser un idioma con mayor porcentaje de profesionales especializados, sin olvidar la existencia de una cercanía lingüística considerable entre el inglés y el español.

En resumen, podemos inferir que realizar traducciones directas del japonés toma mucho más tiempo y dinero que las derivadas del inglés, no obstante, los tiempos han venido cambiando y ahora hay una mayor atención y exigencia sobre las traducciones directas. Tal es el caso de las novelas publicadas de Yukio Mishima por la editorial Alianza en España, la

cual posee en su mayoría traducciones directas de las novelas del autor y son estas mismas las únicas disponibles a la venta en la actualidad. Por otra parte, se puede evidenciar en los datos de las ediciones más recientes de las novelas, una preocupación por incluir textualmente datos técnicos significativos como si la novela ha sido traducida del inglés o del japonés y quién es el autor de la traducción. Esto aporta una mayor claridad sobre el tipo de ejercicio del traductor en la obra, generando una mayor visibilidad del traductor.

1.3. TRADUCTORES DE LAS NOVELAS DE MISHIMA

En lo que se refiere al mundo de los traductores de Yukio Mishima, hay gran variedad de nombres y formatos en los que la traducción de sus novelas fue llevada a cabo. Como ya se ha mencionado, varias de estas obras, por no decir que la mayoría, fueron inicialmente traducidas a partir de su traducción al inglés y, por otra parte, algunas de estas ediciones publicadas en ciertas casas editoriales que ya no se encuentran en el mercado con facilidad. En orden de importancia, caracterizaré de forma breve algunos casos de traductores las novelas de Mishima.

Elvio Eduardo Gandolfo (1947) trae la primera novela de Mishima al contexto hispanohablante; además de ser escritor y periodista, tradujo (inglés-español) a autores como H.P. Lovecraft y Yukio Mishima, del cual solo realizó la traducción de *Confesiones de una máscara* (1978). De su traducción podemos anotar que fue publicada por Ediciones Librerías Fausto, que hay poca información sobre el traductor como tal y sus políticas, y, que no hubo resultado alguno –dentro de las búsquedas biográficas en bases de datos *online*– sobre trabajos de su autoría que revelarán su interés por temáticas asociadas a la literatura japonesa.

Dentro de la búsqueda general bibliográfica de los traductores de Mishima a partir del inglés, los primeros parecían poseer conocimientos solamente de este idioma y la lengua japonesa. La siguiente edición de *Confesiones de una máscara* es de 1985, también una traducción derivada de la inglesa, esta vez realizada por el escritor y también traductor español Andrés Bosch Vilalta (1926-1984), quien más adelante tendrá un papel de colega e influyente en la vida profesional del otro traductor de Mishima: Jordi Fibla. Bosch además de haber traducido una de las obras más importantes del autor japonés, fue también traductor al español de *Las Olas* de Virginia Woolf. Todo esto evidencia que los traductores de la primera novela de Mishima, aunque no eran especialistas del idioma original de la obra, tenían un recorrido importante en la traducción de autores célebres del contexto anglosajón, sin olvidar su conocimiento y herramientas en cuanto a lo literario desde su ejercicio como escritores.

En el mismo año, 1963, se publicó la traducción de la novela *El Pabellón de Oro*, donde no hay explicación textual sobre si es una traducción del inglés o del japonés. El autor de esta traducción fue el novelista Juan Marsé (1933-2020), un referente de “La Generación del 50” de la que fue representante junto Juan Goytisolo, quien realizó la presentación de uno de los textos más importantes para los estudios orientales: *Orientalismo* de Edward Said. Dentro de los datos biográficos del novelista y traductor español, no hay especificación concreta del autor, no aparecen acercamientos directos con el idioma y la cultura japonesa y, por ende, se concluye que su traducción ha sido un ejercicio de traducción indirecta del inglés, bastante común para la época.

Durante el año 1985 parece suceder un *boom* de publicaciones de las traducciones de Mishima, además de la presencia de *El pabellón de oro* (1956) publicada de nuevo en ese año, se suman las publicaciones de las últimas dos novelas pertenecientes a la tetralogía del autor “El mar de la fertilidad”: *El templo del alba* (1970) y *La corrupción de un ángel* (1971), ambas traducidas al español por Guillermo Solana. Las ediciones actuales de estas obras conservan la traducción de Solana, recientemente publicadas en 2006 y 2012 por Alianza editorial; las otras dos novelas de la tetralogía fueron traducidas y publicadas en años anteriores: *Nieve de primavera* en 1974 y *Caballos desbocados* dos años después, estas fechas al parecer son de publicaciones realizadas en España y las situamos a partir del siguiente apartado sobre la situación de publicaciones de Yukio Mishima en España, escrito por Julio César Abad:

Posteriormente, aparecerán las traducciones de *Sed de amor* (en 1974) y de las dos primeras partes de la tetralogía de Mishima, *El mar de la Fertilidad*. Nos referimos a *Nieve de primavera* (1974) y a *Caballos desbocados* (en 1976). Tras la publicación de ésta, la edición de la tetralogía quedaría interrumpida hasta, nada menos, que 1985.

(Abad Vidal)

Del trabajo de Abad Vidal “Situación de Yukio Mishima en las letras de España” (2015) publicado en su página web, tomo algunas informaciones que complementan la recopilación de los datos (ver tabla 1). Aunque su trabajo se centra en publicaciones de las obras en general de Mishima en el territorio español, la información y las reflexiones de su autoría permiten concluir que gran parte de la obra del autor japonés ha sido publicada principalmente por editoriales de ese país.

Solo hasta el año 1993 es cuando aparece, como lo menciona Abad Vidal, una “traducción íntegra de una obra de Mishima” realizada por Sanako Isisu, de la cual no se encuentra información suficiente en español ni detalles sobre su biografía y profesión. La siguiente traducción directa al español fue realizada en 2003 por Keiko Takahashi y Jordi Fibla, se trata de la novela *El rumor del oleaje* publicada originalmente en 1954, esto significa una brecha de tiempo bastante amplia, de 49 años aproximadamente, entre su publicación y su primera edición en español.

Es a partir de la primera década del 2000 que las novelas del autor comienzan a ser publicadas en español por nuevos traductores como Carlos Rubio, Rumi Sato, Jordi Fibla y Keiko Takahashi. Sobre Carlos Rubio, se puede evidenciar (ver tabla 1), una gran participación en las ediciones actuales de las novelas, algunas traducciones realizadas en conjunto con Rumi Sato como las de *Confesiones de una máscara* en 2010 y *Los años verdes* en 2011, *El pabellón de oro* en 2017, *La escuela de la carne* en 2012 y *Vestidos de noche* en 2014. Estas dos últimas obras publicadas por primera vez en español.

Carlos Rubio López de la Llave (1951) se destaca en la labor de la traducción de autores japoneses reconocidos; él además de haber realizado las traducciones de varias novelas de Yukio Mishima, ha realizado traducciones en solitario y en conjunto de otros autores japoneses destacados como Natsume Soseki; ha realizado ediciones bilingües de poesía como la antología poética *El pájaro y la flor* publicada en 2011 por Alianza; y, traducciones de obras sobre el territorio nipón como *Japón inexplorado* de Isabella Bird e *Historia contemporánea de Japón* escrito por William G. Beasley. Igualmente, ha realizado labores de cotraducción y ha participado en ediciones de obras notables de la literatura

japonesa como *Heike Monogatari* (Gredos, 2005) –junto a Rumi Tani– para la que elaboró la introducción y las notas, al igual que en el caso de *Historia de los hermanos Soga* (*Soga monogatari*) (Trotta, 2012).

Entre sus trabajos también se cuentan obras como *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción* (2007) y *El Japón de Murakami* (2012), entre otras⁵. Su blog no solo se destaca por tener consagrada información biográfica, sino también por tener toda la información bibliográfica y las entradas de sus artículos, reflexiones sobre temas alrededor de literatura y experiencias culturales de Japón. En sus escritos, comenta cómo el interés por la literatura japonesa comienza a partir de sus lecturas primarias en la Universidad de California, donde realizó su doctorado en Lingüística aplicada a literaturas hispánicas entre 1976 y 1979, y con su paso por instituciones extranjeras. Luego fue profesor visitante en la Universidad de Tokio (1986-1991) y es allí donde vive inmerso por completo en el aprendizaje y vivencia de la cultura japonesa.

Sus inicios como profesional constaron de colaboraciones en libros didácticos sobre la enseñanza del español para japoneses, puede decirse que su perfil como traductor y editor de obras de Japón comenzó a desarrollarse dentro de su larga estadía en el país del sol naciente. En tiempos recientes, Rubio ha realizado labores académicas del tipo enseñanza del español para extranjeros y también la impartición de clases y cursos de literatura japonesa en instituciones del territorio español como Casa Asia y Fundación Japón. Carlos Rubio recibió en el año 2014 la Orden del Sol Naciente de la Casa Imperial Japonesa por su dedicación y

⁵ Mayor información en la página web: <https://carlosrubiolopezdelallave.wordpress.com/>.

desempeño en promover y difundir la literatura japonesa, al igual que el mencionado Donald Keene, quien recibió la Orden en 1993.

Puede decirse que Carlos Rubio es un personaje significativo en la actualidad dentro de la divulgación y mediación de la cultura japonesa en el entorno hispano, su vida y obra dejan en evidencia una intensa preocupación por dar a conocer estudios sobre la literatura japonesa –evidentes en su obra académica publicada–, además de realizar una labor de traducciones directas –en conjunto y en solitario– de novelas y poesía, sin dejar atrás la notable dedicación por la enseñanza de este tipo de obras provenientes de Japón. Su figura como traductor dentro de las obras, como autor y profesor fuera de la traducción, será un punto de referencia para comprender y analizar las formas en que se ha hecho visible su labor en cuanto a la traducción de la novela *El Pabellón de Oro*, en el siguiente capítulo.

Otro caso que cabe referir es el de los traductores Jordi Fibla y Keiko Takahashi, más en específicamente el de Jordi Fibla (1946), quien fue entrevistado en julio 24 de 2020 por Celia Filipetto para la *Revista Vasos Comunicantes* –revista especializada en publicar sobre temas de traducción y traductores. Este traductor de origen español, al igual que Rubio, resulta bastante interesante por sus inicios en la traducción, su historial de traducir autores del inglés primariamente y su particular forma de traducir del japonés en conjunto con su esposa Keiko Takahashi.

Fibla estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona y en los años 60 surgió su interés por la traducción. En 1979 aparece publicada su primera traducción por encargo. En la actualidad no trabaja para empresa alguna de la industria, pero sí realiza traducciones y trabajos de manera independiente, creando proyectos más relacionados con iniciativas

personales. En su entrevista con Filipetto, se le pregunta sobre su decisión de dedicarse a la traducción y sus inicios en el medio, a lo que responde enunciando su vínculo con Andrés Bosch, quien también fue traductor de Mishima del inglés al español: “En la editorial Noguer me relacioné con Andrés Bosch, escritor un tanto conocido en el mundillo literario de entonces, pero se dedicaba más a la traducción del inglés que a la creación” (Fibla).

Esta referencia pone en evidencia la posibilidad de ingresar al mundo de la traducción por medio de las amistades entre colegas del medio editorial. Puede intuirse que Bosch haya recomendado o indicado a Fibla como un traductor capacitado para traducir también a Mishima, o que Fibla, a partir de sus inicios en la traducción al inglés incentivados por Bosch y atravesado por la experiencia de vivir una temporada en Japón, haya generado un interés por acercarse y, posteriormente, traducir novelas japonesas como *El rumor del oleaje* (2011).

El vínculo de Fibla con la traducción comienza desde sus estudios de inglés en Londres, pues antes de tornarse traductor de Mishima tradujo a autores destacados del entorno anglosajón como Susan Sontag y, su favorito, Philip Roth, específicamente de la novela *Lección de Anatomía* para la editorial Versal. Sobre los retos que se presentan al momento de traducir del inglés, Jordi menciona la diversidad de soluciones que los traductores proponen ante ciertos retos: “como se sabe, si diez traductores se enfrentan a un hueso duro de roer no habrá dos soluciones iguales” (Fibla). Además, menciona tres dificultades generales en la traducción del inglés al español:

1. Las diferencias culturales
2. Los diversos vocablos usados en ambos idiomas
3. Los juegos de palabras y las metáforas

Sobre su acercamiento al territorio nipón, el punto de partida consta del primer encuentro con su esposa en un curso de verano de enseñanza de inglés para extranjeros, la cual se regresó con Fibla y vivió con él una temporada en Barcelona, luego Fibla vivió en Japón una temporada al regreso de su esposa a tal país:

Pero mi mujer regresó a Japón, su país, y yo fui allá unos meses después, con la intención de establecerme. Corría 1976, vivía en Osaka, donde entonces las oportunidades para los extranjeros eran escasas, y diariamente leía de cabo a rabo *The Japan Times*. También acudía a la biblioteca municipal y leía obras japonesas traducidas al inglés. (Fibla)

Es en esta temporada en la que el traductor tuvo sus primeros acercamientos a la literatura japonesa, principalmente bajo la lectura de autores como Osamu Dazai, Yasunari Kawabata, Junichiro Tanizaki y otros más contemporáneos como Haruki Murakami y Kenzaburo Oe, su lectura se circunscribía a las ediciones en inglés que Fibla tuvo a su alcance. Además de comprender y estudiar el idioma y la cultura de manera autodidacta, Fibla explica en la misma entrevista que su nivel de conocimiento del japonés no es de nivel avanzado, pero maneja una comprensión de los dos silabarios kanas⁶, esto deriva en la curiosa pregunta de cómo traduce entonces del idioma japonés al español y donde la compañía de su esposa se torna fundamental. Cabe recordar que con esa metodología han realizado la traducción de tres novelas de Mishima. En razón de su nivel no tan avanzado en el idioma, su esposa entra como intermediaria y ayudante en el ejercicio:

⁶ El idioma japonés consta de tres formatos de escritura: *katakana* para extranjerismos y resaltado de palabras en general, *hiragana* para la fonética y escritura de los *kanji*, los cuales son la base principal para el uso y entendimiento íntegro del idioma.

Mi mujer tiene la paciencia de *leerme el original y yo, sentado frente a ella, anoto sus palabras a mano*. No nos gusta usar un magnetófono. La interrumpo, le pido que me repita algo que no acabo de ver claro, que me diga cuál es el original japonés de tal o cual expresión, y la escribo al margen. Con este material me pongo a trabajar sobre el texto japonés...

Ante una página de escritura japonesa no estoy perdido, sino que tengo numerosas referencias, aunque mi comprensión oscile entre alguna dificultad o un grado considerable de incompreensión, según la complejidad del texto. *La lectura que ha hecho mi mujer me permite llenar todas las lagunas de mi conocimiento insuficiente. Una vez he vertido el japonés al español, soy yo quien le lee a ella el resultado*. No suele haber desvíos de lo que dice el original. Le estoy leyendo lo mismo que me leyó ella, pero más pulido, más redondeado, más literario. Digamos que ella me proporciona la tarta y yo le añado la nata, el azúcar glas y las frutillas. (Fibla [énfasis agregado])

Claramente, la forma de llevar a cabo esta labor resulta bastante curiosa y sobresale de las formas esperadas de una traducción literaria. Fibla se apoya en su pareja nativa para obtener una lectura clara y juiciosa del texto en su original, probablemente sus anotaciones estén en *romaji*, que es escribir desde la fonética de las palabras en japonés en el alfabeto latino –un ejemplo de este ejercicio es la escritura de los nombres de autores japoneses en nuestro formato (abecedario); 三島由紀夫 = Yukio Mishima. Después de ese ejercicio de transcripción, Fibla realiza una lectura por cuenta propia y comienza con la *transestilización* de la obra para luego leerle el resultado a su esposa y luego corregir juntos.

CAPÍTULO 2

VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR DE MISHIMA

En este capítulo nos ocuparemos de definir y delimitar qué es la traducción y cuál es su función, además de cómo se da la visibilidad del traductor. También consideraremos algunos aspectos paratextuales de las traducciones de *El Pabellón de Oro* como evidencias de las políticas editoriales en relación con la visibilidad del traductor. Por último, analizaremos los estilos de las traducciones de Juan Marsé –derivada de la traducción del inglés– y de Carlos Rubio, en relación con elementos destacados de las traducciones de otras novelas de Mishima como *Confesiones de una Máscara*.

2.1. REFLEXIONES DE ANTOINE BERMAN Y EL COMPRENDER LA TRADUCCIÓN

Para definir y delimitar el concepto de traducción, se toman las propuestas desarrolladas por Antoine Berman, figura importante en la traductología moderna, en su obra *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (Dedalus, 2014). A partir de esas reflexiones se pretende analizar los estilos de las dos traducciones de la novela *El Pabellón de Oro*, en relación con las formas de visibilidad del traductor a partir de sus decisiones dentro y fuera del texto, y, considerar el modo en que desde las traducciones se crea una imagen de la literatura de Mishima en el contexto hispanohablante.

Se toma como punto de referencia teórica a Antoine Berman (1942- 1991) y Lawrence Venuti (1953). A partir de lo que ambos autores entienden por traducción pretendemos caracterizar los diversos estilos y estrategias de las traducciones, y, más allá de emitir un juicio de valor sobre el resultado de la labor del traductor, entender sus formas de visibilidad.

Inicialmente, Berman expone que la traducción va dirigida al traducir la letra, la letra que conforma las palabras de un texto y su traducción, según las teorías tradicionales, es una forma de embellecer, estilizar el texto que está traduciendo (13). El autor menciona la situación peculiar de la traducción de los proverbios, frecuentemente traducidos literalmente y por tanto expuestos a la pérdida de su sentido inicial, del otro lado, comenta acerca de la constante definición entre profesionales y estudiosos sobre la “traducción literal”: traducir “palabra por palabra”. El traducir de esta manera –aunque la intención inicial parezca ser lo más fiel posible a las palabras originales– puede resultar contraproducente y generar un resultado en el que se pierda por completo el sentido del texto.

Traducir “palabra por palabra” expresiones o modismos japoneses puede implicar no solo una pérdida del sentido inicial, sino, principalmente, una pérdida en relación con la riqueza cultural propia de la obra extranjera. Por ejemplo, la expresión *gochisosama*⁷ se usa al terminar la comida, esta frase hace alusión a estar satisfecho y agradecido con el alimento recibido; una traducción posible es “gracias por la comida” o “gratitud por la comida”, normalmente esta expresión no es dirigida a otra persona sino al esfuerzo y tiempo que llevó

⁷ De la palabra conformada por los kanji 御馳走様 (*gochisōsama*). Donde 御 (*go*) hace referencia a una expresión cortés, 馳走 (*chisō*) hace referencia a comer comidas especiales como las de un banquete o “correr alrededor”, “correr largas distancias” según su combinación con otros kanji y 様 (*sama*) es un honorífico para referirse a alguien o algo con mucho respeto.

tener los ingredientes y su debida preparación, es una expresión usada como muestra de agradecimiento. Traducida literalmente su sentido implícito se pierde, en este caso una posible “solución” a este tipo de expresiones puede ser “hallar un equivalente que surja el mismo efecto y así sea posible transmitir estas expresiones contradictorias tan frecuentes en la lengua japonés” (Watkins 38).

Continuando con las reflexiones sobre la traducción de Berman, el autor comenta cómo es frecuente que en los programas de formación de traducción se asocie a su quehacer el “limpiar” o “aclarar” la cualidad de extrañeza que el original posee, es importante destacar que el mismo Berman expresará en capítulos posteriores, que la traducción no debe consistir en un ejercicio de ‘purificar’ o ‘mejorar’ el original, porque en el momento en que eso sucede la obra deja de ser la obra como tal y se convierte en una versión adaptada con el fin, ya sea de generar una mejor impresión, o verter nuevos elementos convenientes para ciertas comunidades –instituciones, el caso de las traducciones censuradas por parte de la comunidad religiosa– con el fin de amoldar la obra para un único beneficio, de que sea más ‘digerible’, comprendida por los lectores del idioma de llegada.

La última finalidad mencionada hace referencia a lo que el teórico francés define como la “traducción etnocéntrica”, la cual es una de las formas de la traducción que tanto editores y traductores han normalizado en el campo de la traducción literaria, junto con la “traducción hipertextual”. En ciertos casos la traducción etnocéntrica va en relación con el contenido cultural de la obra y la hipertextual con lo literario. Ambas son definidas por el autor como:

Etnocéntrico significará aquí: que lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado fuera de ella –lo Extranjero– como negativo o sólo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura...

Hipertextual refiere a todo texto que se engendra por imitación, parodia, pastiche, adaptación, plagio, o cualquier otra especie de transformación formal, a partir de otro texto *ya* existente. (Berman 30)

Puede decirse que este tipo de traducciones son problemáticas porque limitan opciones y nuevos caminos de interpretación, puesto que si se realiza una traducción etnocéntrica totalmente centrada en la adaptación cultural es posible que se dé una apropiación cultural, dando como resultado una obra con pocos elementos culturales extranjeros, como si su identidad se hubiera esfumado y fuese reemplazada por algo ya conocido, perdiendo por completo sus elementos característicos de “extranjero”. No obstante, se debe tener presente que la mayoría de las obras traducidas contienen formas de traducción etnocéntrica –esto no debe interpretarse directamente como algo negativo–, en cierta medida es una herramienta para generarle, dentro de esa nueva lengua, un lugar a la obra, no de reemplazarla por completo con elementos conocidos.

Del lado de la traducción hipertextual, las problemáticas aparecen cuando la cantidad de contenidos añadidos, modificaciones o correcciones son demasiadas hasta el punto de modificar significativamente el mensaje. La censura y el exceso de correcciones pueden ser los elementos de mayor atención, porque pueden suponer una intervención, bajo criterios morales como lo menciona Berman, además de la creación de un nuevo texto del original, es decir, el original deja de ser la obra que es inicialmente y se convierte en una obra derivada

en favor de fines que exceden el objetivo principal de la traducción: darle un lugar a la obra extranjera.

Respecto a lo que se conoce por función de la traducción, vemos que inicialmente constituyó una herramienta para la expansión de doctrinas y tradiciones, ejemplo de ello es el caso del Cristianismo en Japón antes mencionado: usar la traducción para evangelizar a una mayor cantidad de individuos. En la actualidad vemos que esa función se transforma y es diversa; podríamos pensarla, por ejemplo, en los términos de la empresa editorial como una fuente de expansión del mercado literario; sin embargo, su funcionalidad puede analizarse más allá de los fines económicos o de la expansión de doctrinas, como un instrumento que permite generar nuevos espacios entre obras de diferentes lenguas, así como ampliar los contextos de recepción de obras extranjeras a través de la creación de albergues para ellas en otras lenguas.

Berman cuestiona la traducción etnocéntrica e hipertextual en cuanto se le exige al traductor pasar totalmente desapercibido, siendo lo más fielmente posible a la letra y buscando crear una visión en que la obra traducida “aparezca como un fruto de la lengua propia” (36). Para que esa traducción no “huela a traducción, hay que recurrir a procedimientos literarios” (37) que pasan como procedimientos de la palabra del original y son usados, en algunos casos para que suene “más bello” o haya una “estilización” del estilo del autor original. Sin embargo, resultan una intervención del texto a través de modificaciones literarias en el idioma al que se está traduciendo.

Podríamos pensar en el caso de las diferentes traducciones del reconocido *haiku* de Basho, una de ellas elaborada por Octavio Paz, cito el ejemplo expuesto en el artículo de Norio Shimizu:

Tabla 2

Versiones al español del haiku de Basho

Versión original	Traducción de Octavio Paz	Traducción de Fernando Rodríguez-Izquierdo	Traducción de Antonio Cabezas
<i>Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto.</i>	Un viejo estanque: salta una rana. ¡Zas! chapaleteo.	Un viejo estanque; al zambullirse una rana, ruido del agua.	Un viejo estanque, se zambulle una rana, ruido del agua.

Fuente: Shimizu, Norio. “El arte poético de traducir: reflexiones de un traductor japonés”. *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores* 35 (2006): 21.

El *haiku* se distingue de los demás géneros poéticos japoneses en que para su comprensión debe tenerse presente la experiencia sensorial evocada por las palabras que lo conforman. Comúnmente son experiencias relacionadas con la naturaleza –escritas en tres versos–, fragmentos cotidianos y la intención del poema es que el lector sienta lo más cercano posible la misma experiencia capturada por el autor. Vemos en el ejemplo citado que cada traductor sostiene la división de tres versos en la traducción, en el original cada verso posee 5, 7 y 5 sílabas respectivamente y, aunque esto no queda con la misma cantidad en el verso traducido –miremos el primer verso, con 6 sílabas por el artículo “Un”–, todos cuidan en general la estructura del *haiku*.

En el japonés hay ausencia de artículos gramaticales de género como “un”, “una” – ambos usados en todas las traducciones–, tampoco existe una distinción entre el plural o el singular de una palabra, es decir, no existe una forma textual para identificar plurales en el idioma. Sin embargo, cabe pensar en cómo la imagen sonora del *haiku* sería diferente si tuviera el sonido de muchas ranas saltando en un estanque, a diferencia del sonido del agua ante el movimiento de una sola rana. El autor bien lo señala: “si varias ranas se zambullen al mismo tiempo en un estanque, será inevitable que el contemplador de la escena oiga esos ruidos completamente en contra de la estética del silencio” (Shimizu 22), para apuntar que aquello que parece un detalle menor, implica cambios significativos en la contemplación de la escena.

Es evidente que, cada traducción posee sutiles cambios en la forma de darle lugar a las palabras en japonés del *haiku*, por ejemplo en el último verso, Octavio Paz utiliza la palabra “chapaletéo”, cuando Fernando Rodríguez-Izquierdo y Antonio Casas utilizan “ruido de agua”. En el segundo, Paz recrea la imagen de la acción de la rana con la palabra “salta” y los otros dos traductores utilizan el verbo “zambullir”: “zambullirse” y “zambulle” en respectivo orden (ver tabla 2), la diferencia de ambos verbos (saltar y zambullir) es que saltar hace referencia a salir de la superficie –en este caso el agua– y, zambullir se refiere a entrar al agua –contrario a saltar–. En lo que respecta a la experiencia sensorial, este ejemplo resulta muy interesante desde el abordaje de Norio.

Puede decirse sobre la traducción de Octavio Paz que su ejercicio de traducir el poema estuvo mediado por su historial y manejo del lenguaje literario, pero esto es solo un juicio de valor subjetivo y no una verdad. No pensemos que las otras dos traducciones comparadas

entre sí sean mejores o inferiores, al contrario, todas las traducciones son y serán diversas, esto significa que hay diferentes estilos de traducciones, entre ellos está el tomar como herramienta el lenguaje literario, un lenguaje más poético con la posible intención de que en el idioma de llegada también se genere una experiencia estética del poema, comparada con la de una traducción netamente literal.

En la traducción de poesía entran elementos más complejos a tener en cuenta que de momento no podemos analizar, pues nuestro objeto es la traducción de las novelas de Yukio Mishima. Para concluir la referencia a la traducción del haiku realizada por Octavio Paz, quisiera resaltar dos elementos a partir de las reflexiones de Berman y Shimizu.

El primero es sobre las traducciones de poemas hechas por otros poetas: no se toman directamente como traducciones sino como “formas hipertextuales poéticas” (Berman 42). Esto sucede cuando se excede en “recreaciones libres”, esto no significa que Paz, Rodríguez-Izquierdo o Casas, hayan realizado una *sobre-traducción* del poema. La traducción de Paz es la que más se toma como referencia cuando se trata del poema de Basho, y a pesar de estar más expuesto a ese tipo de problemáticas –por tratarse de un poeta–, puede evidenciarse un cuidado al traducir para que esto no sucediera.

El segundo elemento, es sobre la palabra que usa Shimizu para hacer referencia a esos retos y obstáculos a los que se enfrentaron y se enfrentan los traductores. Él llama *negociaciones* (Shimizu 22) a las dificultades para interpretar y traducir una palabra –como en el caso del *haiku*– en japonés, la forma de entender la traducción como una manera de entrar en constantes negociaciones: entre mantener la palabra original –para no cercar el poema o la novela en el idioma de llegada–; suprimirla o no; o, explicarla dentro del texto

traducido o en una nota de traductor. Llegar a acuerdos para que se mantenga la obra con su singularidad extranjera.

El objetivo ético de la traducción es “llevar a las orillas de la lengua de traducción la obra extranjera en su pura extrañeza, sacrificando deliberadamente su “poética propia” (Berman 43), pensar que el traducir una obra no le generará rasgadura alguna es insustancial, habrá cambios y sacrificios hechos tanto por el traductor como sobre el texto original. Los resultados “imperfectos” son indispensables y es fundamental que se continúe traduciendo porque eso permite el acercamiento a otros mundos, desde otras perspectivas, desde otras lenguas y culturas.

En la perspectiva de la imperfección, podemos considerar las “tendencias deformantes” del original que, según Antoine Berman, no van a desaparecer o solucionarse aunque de ellas se tenga conciencia. A diferencia de la poesía, la novela posee un mayor “no control” de estas deformaciones, además, hay en ella una mayor relación con la convivencia de plurilingüismos, esto puede verse como lenguajes más informales, como un “relajamiento de la escritura”. En consecuencia, esta característica de la prosa es vista como algo negativo desde la mirada del lenguaje poético tradicional, pero a la vez es una ventaja, ya que, al verse como algo “inferior” en relación con la poesía por ejemplo, se incrementa la aceptación de deformaciones en las obras y en sus traducciones.

Según Berman, uno de los problemas principales de la traducción de obras escritas en prosa es el respetar la plurilingüismo de la novela y del ensayo (54), adicionalmente apunta algo importante sobre el calificativo de “buena traducción”, el cual hace referencia a la determinación del carácter “estético” de una obra: de su reconocimiento de los elementos de

valor asociados a su tipología. En plurilingüismo puede verse en las obras japonesas, por ejemplo, en la coexistencia de formas cultas de expresión usadas para referirse a personas de un cargo superior o familiares mayores y otros registros más informales. Veámos este tipo de coexistencia en dos fragmentos de *Confesiones de una máscara* (2015):

Pero un día la enfermera abrió el libro casualmente por esa página. Yo miré la ilustración de reajo y la enfermera me dijo:

–Señorito, ¿conoce la historia de esta ilustración?

–No, no la sé –repuse. (Mishima, 2015: 21)

.....

–¡Oh, qué calcetines tan chulos!

En nuestro vocabulario no había una palabra de elogio que superara el alcance de ‘chulo’. (Mishima , 2015: 58)

La primera cita muestra, de manera sutil, la expresión formal de la enfermera –en la edición de Marsé es llamada “institutriz”– que se dirige respetuosamente al protagonista a manera de “señorito”. La segunda muestra un caso en el que se usan palabras más informales en un diálogo del protagonista con sus compañeros de clase.

Entre las tendencias deformantes, identificadas por Antoine Berman, se incluye la racionalización del texto, que consiste en el modo de organización de las frases “según una determinada idea del orden del discurso” (56). Notamos que traducir del japonés al español exige la reorganización del texto, pues el japonés no maneja el mismo sistema gramatical ni sintáctico, por ejemplo, no se organiza el texto por medio párrafos como sucede en español.

La racionalización también puede manifestarse en la generalización de ciertos contenidos de la novela en su traducción.

Otra tendencia deformante es la “clarificación” y como su nombre lo indica consiste en aclarar el texto. Según el autor, es “inherente a la traducción, en la medida en que todo acto de traducir es explicitante” (Berman 58), pues la traducción busca explicar lo reprimido en el original para que sea entendido en su nuevo albergue idiomático, sin embargo, la clarificación puede llegar a ser contraproducente. Pongamos por caso la traducción de una novela japonesa: la tendencia a explicar palabras o expresiones dentro del texto traducido puede ser tan excesiva que llegue a afectar su ritmo de lectura.

El “empobrecimiento cualitativo” es otra de tendencias deformante que supone la sustitución de términos, expresiones o giros presentes en el original, por términos, expresiones o giros que no poseen una riqueza sonora o significativa como la inicial (62). En el caso del idioma japonés, esto resulta una tarea compleja: al momento de traducir un proverbio o un dicho es más común que se presente en la traducción una equivalencia en el idioma de llegada. En oposición al empobrecimiento, Berman identifica la “tendencia cuantitativa”, que en el caso de la traducción de una obra en japonés puede evidenciarse en el aumento de palabras como conectores y determinantes de género y número, que es por demás inevitable en virtud de la lógica gramatical y sintáctica.

Por último, mencionaré otras tres tendencias deformantes de interés: la primera es la “exotización de las redes lingüísticas vernáculas” que consiste en “exotizar” o resaltar las expresiones y usos propios del idioma, con el objetivo de conservar la característica vernácula del original. Esta tendencia se sustenta en la idea de que es un atentado cambiar,

reemplazar o suprimir elementos de la obra. En casos extremos esta tendencia a mantener la singularidad “extranjera” puede implicar una presencia excesiva de expresiones desconocidas que puede generar el efecto contrario al deseado en su público, es decir, puede hacer de la obra traducida un texto de difícil comprensión.

La segunda tendencia es “la destrucción de las locuciones” y consiste en la creación de equivalencias de las imágenes del texto, específicamente de las experiencias contenidas en las locuciones. El riesgo de esta tendencia, dentro de su búsqueda del reemplazo, es pasar por alto el reconocimiento, por ejemplo, de un proverbio. Berman comenta a propósito que: no se tiene en cuenta que el lector puede identificar, sin necesidad de reemplazar el proverbio inicial, el nuevo proverbio como un “hermano del local” (70).

La última de las tendencias deformantes que he querido resaltar es el “borramiento de las superposiciones de lenguas”, de dialectos que coexisten dentro de la misma obra. En Japón, según la región del país, coexisten con el idioma general diferentes dialectos; en *El Rumor del Oleaje*, por ejemplo, nos deparamos ante la presencia de los dialectos de la isla de Utajima, ubicada en el golfo de Ise cerca a la ciudad de Nagoya. Cabe anotar que esa presencia es imperceptible en la traducción al español.

Notamos cómo las tendencias deformantes de la traducción pueden entenderse como estrategias que le permiten a una obra extranjera tener un lugar dentro de una nueva lengua y que suponen un posicionamiento del traductor frente a la “extranjería” de la obra. Comprenderlas como estrategias nos permite un ejercicio de valoración de las traducciones que nos lleva a reconocer que los cambios son inevitables y que las distintas traducciones de una obra no deben ser objeto de un enjuiciamiento que se centre en “lo bueno” o “lo malo”,

es decir, de un juicio de valor, sino, al contrario, al análisis de sus mecanismos y estrategias. Comprender, así, que tal como las traducciones, los traductores son singulares.

Las variaciones deberían verse como los estilos del traductor, a través de los que es posible percibir su presencia, su visibilidad en la obra traducida. Tal visibilidad, hasta hace poco rechazada, comprende uno de los objetivos de este trabajo en el caso particular de las novelas *El Pabellón de Oro* y *Confesiones de una Máscara*.

Esta propuesta parte de la consideración de la traducción como la herramienta para generar un proceso de comunicación entre la obra original y la traducida, que no puede quedarse en el mero acto de aportar a la comunicación, sino que “consiste en reconocer y en recibir el Otro en tanto Otro” (82), considerando la relación estrecha con la obra –una cierta fidelidad–, dándole lugar sin intentar cambiarla o “dominarla” por una preferencia estética. Antoine Berman comenta sobre la intención de la traducción: “la intención ética, poética, y filosófica de la traducción consiste en manifestar en *su* lengua esa pura novedad preservando su rostro de novedad” (84).

2.2. ELEMENTOS PARATEXTUALES DE LAS NOVELAS TRADUCIDAS DE MISHIMA

Este apartado pretende ser un análisis de las ediciones de algunas novelas de Mishima traducidas al español: sus cubiertas, contracubiertas e información que haya sido adjuntada en la publicación, especialmente en las novelas *El Pabellón de Oro* y *Confesiones de una Máscara*. El análisis consiste en identificar y dar evidencia de los elementos modificados especialmente en las reediciones, así como los elementos que se conservan en las ediciones

traducidas directamente del japonés, como el caso de *El Rumor del Oleaje*, donde sus reediciones conservan la traducción de Jordi Fibla y Keiko Takahashi pero no el diseño de cubierta. Inicialmente se analizan visualmente las cubiertas de los libros japoneses en español; las primeras ediciones junto con las más recientes.

Se analizarán también otros elementos paratextuales como la información de traducción, notas del traductor, introducciones, comentarios de la obra en la contracubierta, página de créditos, entre otros. Este capítulo tiene como apoyo argumentativo el artículo “The Other reflected in book covers: Japanese novel translations in Spain” (2018) escrito por Alba Serra-Vidella, el cual trabaja principalmente el análisis visual netamente de las cubiertas de novelas japonesas publicadas en España entre 1904 y 2014. En este apartado se tendrán en cuenta los análisis hechos por la autora frente a las cubiertas de varias novelas de Yukio Mishima, adicionalmente, sus reflexiones son de gran utilidad para comprender la visión que se tiene de territorios lejanos como Japón frente a la definición otorgada por Occidente de este país, el análisis se extiende a los demás elementos paratextuales y abre paso al análisis final de fragmentos textuales seleccionados entre las dos traducciones publicadas de *El Pabellón de Oro*.

Para ilustrar el caso de los cambios en la presentación de las cubiertas, es conveniente exponer los de las ediciones de las novelas *El Rumor del Oleaje* y *Música*, mencionadas por Alba dentro de las formas de presentación ausentes de “cultural specificity”. En las cubiertas de la primera novela, se evidencian grandes cambios entre los tres diseños (ver figura 1), la primera edición es del año 2003, contiene una ilustración *Ukiyo-e*, haciendo referencia a un paisaje costero y un navío a lo lejos, una ilustración similar fue usada en la versión previa al

inglés de la obra (ver figura 2). La segunda cubierta (2016), según la información del libro en la página oficial de la editorial, es la “edición especial conmemorativa” por los 50 años de fundación de la editorial Alianza. Finalmente se encuentra la tercera cubierta (2011), no posee una referencia cultural específica con el contenido y el territorio de la novela, Serravidela comenta que es difícil generar una relación entre la imagen y una cultura en específico (146).



Figura 1. Cubiertas de *El Rumor del Oleaje*

Cabe señalar que las cubiertas son un paratexto llamativo, es el más visible y el generador de la primera impresión (visual) con el público, además, la cubierta incluye información textual importante como el título en la versión traducida, el nombre del autor y de la editorial.

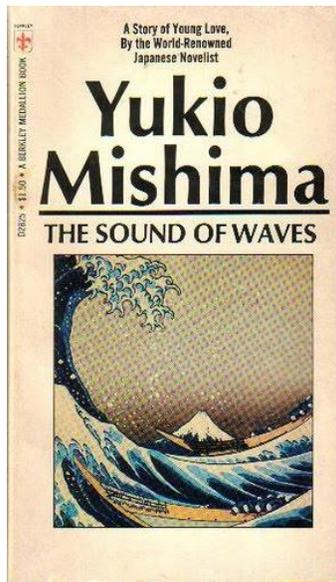


Figura 2. Cubierta versión al inglés

Las imágenes de las cubiertas de las obras traducidas ponen en evidencia una de las tendencias deformantes propuestas por Berman: la exotización. Este asunto es considerado también por Alba en el campo específico de la traducción y la literatura japonesa, adicionalmente, cabe recordar que esta tendencia consiste en que, con la intención de sostener la condición extranjera de una obra –en algunos casos–, puede promover el uso de estereotipos como verdades de la imagen del Otro –que en realidad son una exotización prolongada–.

Occidente ha presentado un interés por intentar definir qué es Oriente, Edward Said trabaja más a fondo esta situación en su libro más destacado *Orientalismo*, en donde una de las teorías es que a partir de los estudios orientales se ha tratado de limitar en una sola definición a las comunidades de Oriente, extendiendo sobre esos territorios y culturas una mirada de lo extraño, lo diferente y, por ende, débil. En el artículo de referencia también se hace mención a la reflexión de Said sobre la carga de género que se le da a las imágenes

divididas de los territorios: Oriente es igual a lo femenino, la mujer, y Occidente a lo masculino, el hombre. (Said ctd. en Serra-Vidella 145).

Alba Serra hace mención sobre unas tendencias repetitivas en la selección de imágenes para los libros japoneses traducidos, la principal, es usar ilustraciones *Ukiyo-e* (ver fig. 3). En la primera edición cuya cubierta es un grabado de ese estilo, se observa a una mujer y un hombre, ambos con trajes tradicionales. Hay casos en los que se da una relación, por ejemplo, entre la época de la obra y de la pintura, según Serra, esta novela y otras dos obras de otros autores: “are set in a recent past, so the image does not correspond to the time of the book” (150). Nótese que a diferencia de las ediciones anteriores donde es dominante la presencia de ese tipo de ilustraciones, las últimas ediciones de las novelas publicadas por Alianza presentan portadas que revelan otra identidad visual y, por tanto, editorial.



Figura 3. Cubiertas de *Música*



Figura 4. Cubiertas sin conexión cultural específica

Se trata de cubiertas sin conexiones con una cultura específica, tal como se puede observar en la edición de cubierta de *El Rumor del Oleaje* (2011), *Música* (2012) y *Confesiones de una máscara* (2015), todas publicadas por editorial Alianza. Estas hacen parte (ver fig. 4) de una colección en que notamos que no se busca establecer desde las cubiertas conexiones directas con las novelas o asociaciones con imágenes estereotipadas de la cultura japonesa, pero se opta por el uso de pinturas que mantienen una identidad estética. Sucede lo mismo con la cubierta de *Los años verdes* (2011), *El color prohibido* (2011) y *Nieve de primavera* (2010), todas manejan el mismo diseño de cubierta (diseño abstracto).



Figura 5. Cubiertas de *Confesiones de una máscara*

La primera ilustración de la cubierta de *Confesiones de una Máscara* (2010) es un montaje fotográfico del rostro de Yukio Mishima a modo de “máscara” –o eso se interpreta–; ya la última cubierta (2020), al igual que la colección mencionada en el párrafo anterior, no posee un vínculo cultural específico con la novela y su diseño apunta a la identidad estética de la colección. Es importante tener en cuenta que denotar elementos culturales específicos no necesariamente implica una proyección estereotipada, sin embargo, no puede negarse el carácter exotista que pueden reforzar los estereotipos. En el caso de *El Pabellón de Oro*, Serra-Videla expone el caso particular de la primera traducción (ver fig. 6) y la confusión arquitectónica con la imagen utilizada:

The relation between cultural specificity and exoticization is not inevitable but it is usual, and it is worth mentioning as an example a cover that shows cultural confusion. The 1986 edition of the Spanish translation of the *Golden Pavilion*, by Mishima, depicted a photo of an apparently «oriental» temple, which *is not Japanese but the Temple of Heaven in Beijing*. This confusion should not be considered a mere

anecdote, but *evidence of the ignorance on which stereotypes are based and which they in turn promote.* ([énfasis agregado] 147)

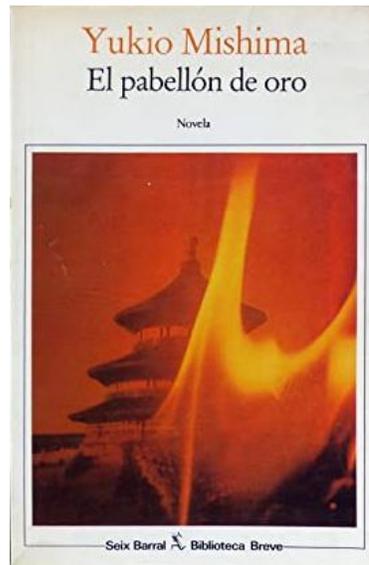


Figura 6. Cubierta *El Pabellón de Oro* (Mishima 1986)

Vemos en la cubierta de la primera edición al español (ver fig. 6) –traducida del inglés por Juan Marsé y la editorial Seix Barral– una generalización de lo entendido por “pabellón” que implica una “confusión cultural”. En este caso se eligió la imagen de un templo ubicado en Beijing, perteneciente a un contexto totalmente diferente al de la estructura arquitectónica referida en la novela del autor japonés. Este es un ejemplo explícito de los estereotipos interiorizados frente a una cultura: tomar a la cultura de Japón como equivalente a la cultura de China.

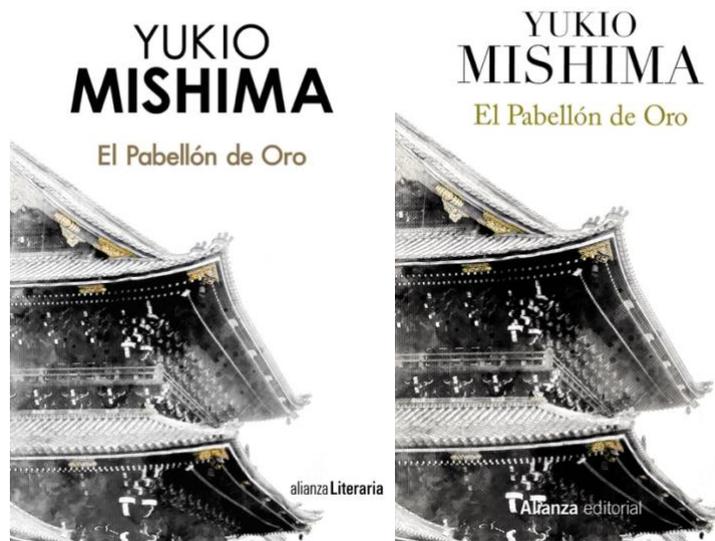


Figura 7. Cambio de tipografía en la cubierta

Vemos en la fig. 7 las cubiertas de las ediciones más recientes (2017 y 2020 en orden izquierda-derecha), impresas por Alianza editorial. Podemos observar ligeros cambios sobre la tipografía: el nombre del autor, el título y el nombre de la editorial cambian de una tipografía más actual (*Sans Serif*), mayormente usada para textos –no tanto para títulos–, a una tipografía más ornamentada (*Serif*), la cual visualmente es más llamativa y mayormente usada en elementos relacionados con lo antiguo, lo tradicional. Del otro lado, tenemos una imagen de fondo totalmente diferente en la cubierta de la primera edición (ver fig. 6), y en la más reciente edición se observa el fragmento de una estructura, esta vez más semejante a los techos de los templos japoneses.

Las cubiertas son una muestra de naturalización de ese Otro, una forma de homogeneización. En ciertas ocasiones el vínculo entre el diseño editorial y la temática de la obra parece superficial: la relación entre la ilustración y una palabra del título traducido. En otras, la imagen de la cubierta denota una mirada homogeneizante sobre el Otro que supone

la obra, tal como en el caso de las recurrentes ilustraciones de *Ukiyo-e* como cubiertas de libros japoneses, independientemente de la relación existencia de una relación temporal-temática entre la imagen y la obra. Serra-Videla cita en su trabajo a otros autores destacados, los cuales hacen mención al vínculo que hay entre la traducción y la creación de imágenes culturales: “Venuti (1995) and Carbonell (2004) explored the relation between translation and the formation of cultural images” (143). En definitiva, las cubiertas de las novelas son otras formas de traducción, de creación de su imagen cultural.

Más allá de las cubiertas, hay otros elementos paratextuales de interés, pequeñas informaciones que ofrecen las editoriales sobre los nombres de los autores y los traductores, los créditos de las imágenes y datos de impresión, edición y reedición. Anteriormente había comentado sobre la ausencia de referencias explícitas sobre los tipos de traducción realizadas –si eran directas del original o derivadas–, en el rastreo de esa información se evidenció una creciente curaduría, por así decirlo, por parte de las editoriales: en versiones más recientes hay mayor información y detalles expresados textualmente en las fichas técnicas de las novelas publicadas.

Ese rastreo puso en evidencia, además, que las novelas de Mishima están siendo impresas para el mundo hispanohablante solamente en España y luego distribuidas en el mercado internacional. A pesar de que este sea un asunto que merecería ser profundizado, quiero apenas llamar la atención sobre la situación dominante de las editoriales españolas – en cuanto a la traducción, edición, impresión– y a la posición subordinada del resto de países hispanohablantes a participar de la cadena de la producción editorial como meros

consumidores. En el caso de la obra de Mishima, Alianza es la única editorial autorizada para publicar sus traducciones, y sus ediciones son particularmente costosas.

Es el caso de las ediciones de *El Pabellón de Oro*, publicadas por Alianza, ambas con la traducción del japonés de Carlos Rubio, la más reciente (2020), además de los cambios de tipografía en la cubierta, contiene más detalles en su ficha técnica, específicamente información sobre quién fue el diseñador de la cubierta y el origen de la imagen usada, veamos en las siguientes dos Figuras las diferencias entre ambas ediciones:

Título original: *Kinkaku-ji*

Primera edición: 2017
Segunda edición: 2020

Diseño de cubierta: Elsa Suárez Girard/www.elsasuarez.com
Imagen: © Shutterstock

Figura 8. Fragmento ficha técnica (Mishima 2020)

Comparado con la ficha técnica de la versión anterior (ver fig. 9), la misma información está en la versión anterior ubicada en la parte inferior de la solapa de la contracubierta, es un ligero cambio pero demuestra que cada vez más, se reconoce la necesidad de darle un lugar más visible a este tipo de detalles editoriales, antes presentes en espacios marginales. Esto implica otorgarle al público los datos necesarios y más visibles para proporcionar una mayor

contextualización de los procesos que hay detrás de la publicación, como el reconocer la identidad del diseñador de la cubierta y el traductor de la obra.



Figura 9. Fragmento solapa (Mishima 2017)

Vemos en la solapa de la edición de 2017 (fig. 9), en letra: “Fotografía de cubierta Shutterstock. Diseño de cubierta: Elsa Suárez Girard / www.elsasuares.com”, solo que está ubicada en un lugar menos visible, junto con otra información no tan relevante como las redes sociales o el saber que el mismo libro está en versión digital. Frente a los datos sobre la traducción, ambas ediciones incluyen el nombre del traductor acompañado de la frase “Traducido del japonés por...” en la portada. Por último, en la misma solapa (ver fig. 10), adjuntaron una reseña y un comentario sobre la novela, la primera es un fragmento de una reseña publicada en *The New York Times* (1959) y la segunda es un comentario del escritor y crítico literario Hideo Kobayashi (1902-1983), quien también entrevistó a Mishima (dicha entrevista fue compilada en una edición inédita al español llamada *Últimas palabras de Yukio Mishima* (Alianza, 2015), con introducción y traducción del japonés de Carlos Rubio). La solapa de la cubierta de *El Pabellón de Oro*, contiene una corta biografía del autor japonés.

«*El Pabellón de Oro* ha convertido a Mishima en uno de los más destacados jóvenes autores del mundo.»
The New York Times (31-5-1959)

«Bueno, esta novela, *El Pabellón de Oro*, cuando la he leído, ¿sabes qué? Pues más que una novela, he sentido que leía un poema lírico. Lo que quiero decir es que si fuese verdaderamente una novela, tendría que describir lo que pasa después del incendio. En otras palabras, en tu obra, si fuera una novela, faltaría la parte en la cual el pirómano debe afrontar la sociedad. Tu Raskólnikov está dentro de la idea subjetiva de su propia motivación. Y aquí es donde yo encuentro una gran belleza lírica. Por ejemplo, a mí me parecen realmente soberbias la escena del funeral del padre y también la del río Yurakawa.»

HIDEO KOBAYASHI
 Takashi Furubayashi e Hideo Kobayashi
Últimas palabras de Yukio Mishima
 Alianza Editorial

Síguenos en

www.alianzaeditorial.es

ebook
 DISPONIBLE

Fotografía de cubierta: © Shutterstock
 Diseño de cubierta: Elsa Suárez Girard / www.elsasuarez.com



YUKIO MISHIMA, seudónimo de Kimitake Hiraoka, es uno de los escritores más importantes y controvertidos que dio Japón en el siglo XX. Además de la novela, Mishima cultivó el relato, el ensayo, la literatura de viajes y el teatro. Su carrera literaria fue vertiginosa después de la publicación de su primer gran éxito, *Confesiones de una máscara*. Sus obras, traducidas en todo el mundo, fueron reconocidas con numerosos premios como el Festival de las Artes, por *Madame de Sade*, o el Shincho, uno de los más prestigiosos en Japón, por *El rumor del oleaje*. Con *El Pabellón de Oro* ganó el premio Yomiuri. Firme candidato al Nobel de Literatura, lo habría ganado de no haberse suicidado en noviembre de 1970, practicándose el tradicional *seppuku* después de recriminar a sus compatriotas el haber abandonado las tradiciones japonesas por una sociedad deshumanizada y consumista.

Figura 10. Solapas (Mishima 2017)

Este tipo de elementos, incluidos en las últimas ediciones, aunque parecen estar ubicados sin razón aparente, tienen una intención implícita, que consiste en demostrar que la novela es un punto de referencia ante los lectores y críticos de Yukio Mishima en otras ubicaciones geográficas. Una reseña de un periódico tan importante a nivel global como *The New York Times* valoriza la novela y el comentario de Kobayashi genera una mayor expectativa sobre la obra: permite entender que Mishima es un escritor prolífico y reconocido por otras figuras notables en la misma literatura japonesa.

En lo que respecta a las informaciones específicas sobre la traducción, notamos que en la edición de *El Pabellón de Oro* (1985) no hay una información clara sobre el tipo de traducción realizada por Marsé (ver fig. 11): tiene el título original y la fecha de la primera edición pero no hay un dato que permita esclarecer si la traducción es derivada del inglés o directa. A partir de los datos mencionados en el apartado 1.3, se justifica que la traducción de Juan Marsé derivó de la versión al inglés.

Al comienzo del primer capítulo de la edición publicada por Alianza (2017), Carlos Rubio menciona en una nota del traductor la razón por la que el título se mantiene igual: se trata de una simplificación de la traducción literal y se mantiene en consideración con la primera versión del título en español. En ambas ediciones hay variaciones del texto traducido –las cuales serán analizadas en el siguiente apartado–, una de esas es la existencia de un breve glosario al final de la novela realizado por Rubio, en el que explica brevemente ciertos términos con base en el diccionario *Sakura. Diccionario de Cultura Japonesa* (2016), publicado por Satori Ediciones.

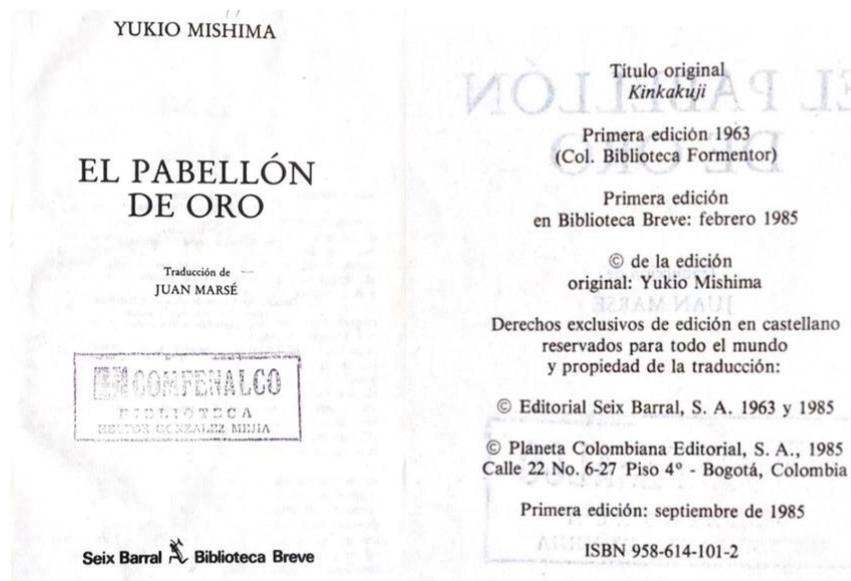


Figura 11. Portada y créditos (Mishima 1985)

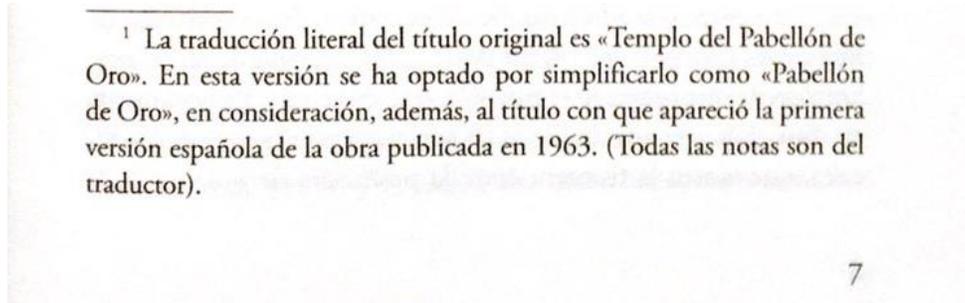


Figura 12. Nota introductoria Carlos Rubio (Mishima 2017)

Frente a la edición de 2002 de *Confesiones de una Máscara*, la página de créditos contiene textualmente “Traducción del inglés: Andrés Bosch” y la información sobre el título de la edición al inglés: “Título original de la edición inglesa: *Confessions of a Mask*” (ver fig. 13). Contrastado con los datos de la edición mencionada de *El Pabellón de Oro* (1985), se evidencia una mayor atención en los criterios de la información ofrecida, la editorial decidió hacer la distinción adjuntando en los créditos, el título y el tipo de traducción realizada por Bosch, caso que no se dio en la otra novela.

Lo anterior permite concluir que los criterios para adjuntar información no corresponden necesariamente con la época de publicación: una edición más reciente puede llevar más detalles sobre el tipo de traducción o del título del original –del cual se realizó la traducción–, mas no significa que aplique en todos los casos. Es el caso de la edición de *Confesiones de una Máscara* (2002).

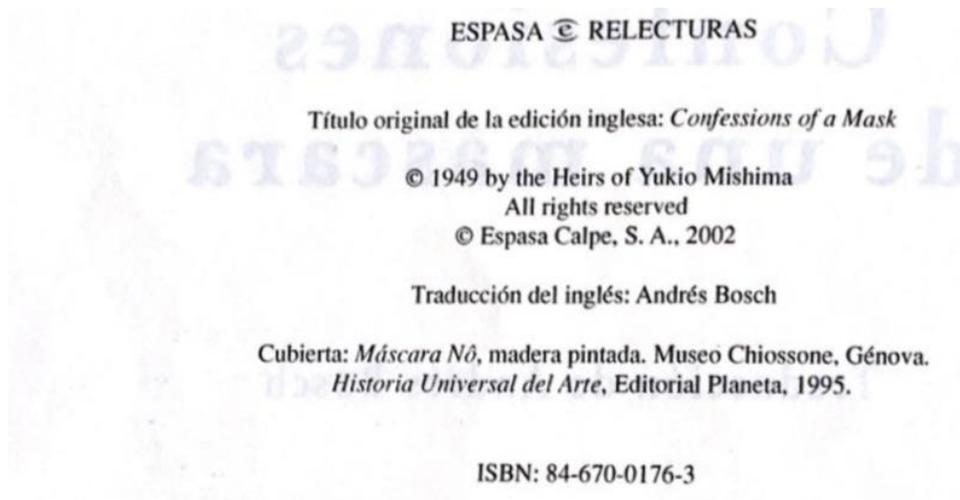


Figura 13. Créditos (Mishima 2002)

Este apartado concluye con el análisis de la cubierta y contracubierta de la misma edición de la novela para ilustrar la reflexión global sobre los elementos paratextuales en las novelas publicadas al español de Mishima. La cubierta de esta novela, a diferencia de las anteriores, maneja un elemento referente al teatro *Nō*, este tipo de dramaturgia es reconocido, junto con el *Kabuki*, como una de las expresiones culturales tradicionales de Japón, de hecho es considerado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad declarado por la UNESCO en 2001.



Figura 14. Cubierta y contracubierta (Mishima 2002)

La selección de una máscara de este tipo de teatro como imagen de cubierta supone la tendencia a asociar países como Japón con lo tradicional y lo antiguo –esto prevalece en la mayoría de cubiertas–, sin importar la temporalidad de la obra. Aunque estas referencias no necesariamente exotizan, sí denotan que hay una predilección por imágenes o referencias antiguas, una inclinación a representar solo desde lo tradicional, porque, un territorio no tan tradicional o extraño no sería tan llamativo para el entorno Occidental. A propósito, Serra-Vidella comenta en su artículo: “we see an archaizing presentation of the Japanese Other, since images evoking the past are prevalent” (157).

La contracubierta presenta una breve reseña de la novela, vinculando la importancia de esta obra y la situación del autor, calificándola de “novela autobiográfica”, además de “original estudio de la homosexualidad ‘vista desde dentro’”. Finalmente habla de una cierta valentía de Mishima “al describir con todo lujo de detalles las fantasías sádicas del protagonista, ...” dando a entender que su valentía se debe a la representación de su persona en el personaje principal de la novela.

2.3. TENER UN ESPACIO PROPIO: EL TRADUCTOR DE MISHIMA

En este apartado nos proponemos hacer un análisis comparativo de algunos aspectos de las traducciones al español de *El Pabellón de Oro*, la edición de 1985 traducida por Juan Marsé y la de 2017 traducida por Carlos Rubio, así como de algunos fragmentos de las traducciones de *Confesiones de una máscara*, la de 2002 por Andrés Bosch y la de 2015 por Rumi Sato y Carlos Rubio. Esto con el objetivo de analizar diversas formas en que los traductores abordaron una misma parte del original, partiendo de la convicción de que a pesar de que se

pretendan invisibilizar las marcas de su presencia, ellas se revelan en cada una de sus decisiones.

Inicialmente es importante pensar que la posición actual en la que se encuentra la profesión de traducir, especialmente la de los traductores literarios, no ha sido lineal ni ha sido siempre la misma. Antes se pensaba que una traducción “buena” significaba un traductor totalmente invisible y, comparado con el rechazo a ejercicios más recientes como mantener elementos extranjeros –del original–, se pensaba que la traducción no debería parecer una traducción. Con el tiempo esto derivó en la subestimación de su crucial labor y de su figura como tal en el proceso de acercar obras a lenguas y culturas distantes entre sí. Ahora, el traductor ha venido ganando reconocimiento, comenzando a resignificar la importancia de aspectos como tener su nombre en la portada del libro traducido y el tipo de traducción realizada –del idioma original o de uno intermediario–, tal como el caso de algunas de las novelas de Mishima traducidas previamente al inglés.

Que detalles como los mencionados en el apartado anterior tomen cada vez más fuerza, parece estar asociado con el aumento de cuidado por parte de las editoriales frente a la visibilización de los agentes que participan en la producción del libro, en especial sobre la labor del traductor. Desde un punto de vista social, la presencia del nombre del traductor en los créditos del libro presupone su articulación en términos contractuales a los procesos de producción en el campo editorial y, se espera que, posea unas condiciones laborales justas y un apoyo económico digno. El mantener la idea de que la traducción debe ser algo imperceptible en la lectura, deriva una devaluación en las condiciones laborales de estos

personajes. Si resaltamos la importancia del traductor y aceptamos su participación (visible) en la obra traducida, proporcionalmente su figura cobrará mayor importancia.

Con respecto a la traducción como tal, veremos dos conceptos recurrentes, tratados por Lawrence Venuti: domesticación y extranjerización. Ambos conceptos son también revisados en el artículo de Giovanni Caprara, titulado “Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor”, que nos servirá tanto para la revisión conceptual como para la reflexión sobre las estrategias de los traductores de *El Pabellón de Oro*. El interés de Caprara se concentra en analizar los dialectos traducidos al español del autor Andrea Camilleri.

La domesticación es un método de traducción –citábamos también a Berman en el capítulo anterior sobre este tema– que procura “controlar” el sentido original con el fin de que la obra resultado sea más “fácil” de entender, más “asequible” al público lector de la lengua término. Como ya se ha mencionado, esto tiene desventajas como modificar la obra a tal punto que ya no parezcan existir conexiones con el original. Umberto Eco comenta “una traducción no comporta solo un pasaje entre dos lenguas, sino también entre dos culturas y dos enciclopedias” (Eco ctd. en Caprara 42), por tanto traducir también implica hacer préstamos en el idioma de llegada, específicamente para aquellas palabras, expresiones, o elementos culturales que solo se encuentren en el entorno de la obra en su idioma original.

Según Caprara, el traductor puede obrar siempre y cuando “las editoriales dejen al traductor este espacio de libertad” (46), con este tipo de espacio se refiere a que el traductor posee unas márgenes de libertad condicionadas por la editorial para la que traduce y, dentro de esas márgenes, procura mantener, por ejemplo, el estilo narrativo del autor del original –

sin excederse y no caer en “ennoblecimiento” del texto—. Aunque su manera de obrar esté limitada, el traductor no parte desde cero al momento de crearle ese albergue a la novela, pues dispone de su conocimiento de fondo, su experiencia con el idioma y la cultura, además del conocimiento previo que posea sobre la vida y la obra del autor al que traduce.

En relación con mantener, o más bien, sostener dentro de sus posibilidades el estilo del autor es “desvelar” la presencia del original en su traducción –el traductor puede optar por ser más “transparente” y encubrir esta presencia–, Caprara ve esto en el traductor como una forma de manejar durante la travesía en la que los viajeros –los lectores– estén cómodos (46). Esta comodidad puede ser cuestionada hasta cierto punto, pues si es significado de recortar u homogeneizar el texto, de cierta forma se está limitando la diversidad cultural, como los elementos desconocidos allí contenidos en ese original. Por otra parte, el idioma, el contexto y la cultura del mismo traductor van a estar evidenciados en el texto traducido, adicionalmente, el traductor es a la vez un escritor y esto significa que hay tantos estilos en su escritura como autores.

Veamos el caso de un fragmento de la traducción realizada por Carlos Rubio en la edición de 2015 de *Confesiones de una Máscara* y posteriormente el mismo fragmento bajo la traducción de Andrés Bosch, en la publicación de 2002. Quiero hacer énfasis en el uso de la palabra “chulo” por parte de Sato y Rubio y el mismo adjetivo traducido como “bonito” previamente por Bosch:

Tabla 3

Traducción de una palabra en un diálogo de los personajes de *Confesiones de una máscara*

Texto traducido por Andrés Bosch	Texto traducido por Rumi Sato y Carlos Rubio
<p>–¡Vaya! ¡Bonitos calcetines!</p> <p>En nuestro vocabulario no había palabra elogiosa que rebasara ‘bonito’.</p>	<p>–¡Oh, qué calcetines tan chulos!</p> <p>En nuestro vocabulario no había una palabra de elogio que superara el alcance de ‘chulo’.</p>

Fuente: Mishima, Yukio. *Confesiones de una Máscara*. Traducido del japonés por Rumi Sato y Carlos Rubio, Alianza editorial, ed. 3, 2015, pp.58.

---. *Confesiones de una Máscara*. Traducido del inglés por Andrés Bosch, Editorial Planeta, Espasa Calpe, 2002, pp. 59.

Aquí pretendo demostrar un ligero cambio, principalmente por el uso de dos adjetivos similares: “chulo” y “bonito”, ambas traducciones dejan el mismo mensaje, generan una experiencia similar sobre el comentario de uno de los chicos en la escena. Aunque la primera traducción fue derivada del inglés y la segunda es una directa del japonés, se puede observar que hay pocos cambios entre ambas traducciones: el cambio de adjetivo referente a los calcetines, la conjugación de la palabra “elogio” y el uso de la palabra “rebasar” siendo expresada como “superara el alcance” en la más reciente traducción. En el caso específico de la palabra “chulo”⁸, según la def. 3 de la *Real Academia Española*, hace referencia a algo que

⁸ Ver más en <https://dle.rae.es/chulo>

es “lindo, bonito, gracioso”, en lenguajes coloquiales de países como España pero, en otros territorios como Colombia, “chulo” hace referencia a otros elementos y no es usado con frecuencia para hacer referencia a algo “vistoso” o “bonito”, sobre esta situación hay dos hipótesis: la primera es que el uso de esta palabra sea para mantener la expresión en tono coloquial del original –el lenguaje entre amigos–, la segunda es que esta palabra fue usada porque para el territorio de los traductores (España) y de la editorial es frecuentemente usada más que “bonito”.

Hay cantidades de situaciones de este tipo entre ambas ediciones, no es de nuestro interés comparar y tratar de definir cuál traducción es mejor que la otra, la intención central es demostrar las decisiones del traductor frente al texto: cada uno tiene sus propias estrategias, sus propios estilos para abordar no solo una palabra, sino el orden y la forma de la frase entera –recordemos que el japonés tiene una gramática inversa al español–, y todas estas estrategias, estilos del traductor, son “adaptadas a la cultura de destino” (Caprara 47).

Aunque en muchas ocasiones se haya querido borrar la huella del traductor en el texto, siempre saldrán a la luz este tipo de decisiones, ligeras variaciones que le proporcionan un estilo particular, una forma única de crearle un nuevo lugar a la novela. Además de este tipo de elecciones, otros recursos usados por los traductores contribuyen a su visibilidad, tales como las notas del traductor –al pie de página–, las notas introductorias a la traducción y los glosarios. El objetivo de esos recursos es que la obra final sea descifrable para el público en el idioma de destino; las notas del traductor pueden ofrecer explicaciones o contextualizar el uso de ciertas palabras o expresiones usadas en el original, contribuyendo así a mantener un

cierto “sabor original” de su connotación extranjera de la obra, sin necesidad de adaptar o cambiar todos los términos desconocidos, inexistentes.

Exploremos un poco la idea de las palabras inexistentes, entre ellas los nombres de los propios autores o de los personajes de la obra –sumando apodos– y los nombres de los territorios o lugares históricos. Notamos, al respecto, que los traductores de *El Pabellón de Oro* coinciden en no traducir los nombres de los personajes y, por supuesto, mantener el nombre artístico del autor. Lo mismo ocurre con los nombres de los templos y territorios que hacen parte de la geografía de la novela.

Caprara anota, a propósito, que “la traducción de los nombres propios muestra una clara intención de hacer el texto de llegada algo más ‘cercano’ a la lengua término” (49). Según el autor, en algunos casos en la traducción se puede ver al traductor y “gracias a las notas nos transmite su sabiduría, justificando, además, sus decisiones” (50). Las notas del traductor constituyen una herramienta muy importante para la apertura del resultado de ese nuevo albergue que la obra traducida gana en la lengua de llegada, siempre que le brindan al lector informaciones o explicaciones que contribuyan a mantener el carácter extranjero de la obra.

Hemos visto que reemplazar por completo las palabras inexistentes, es una forma de domesticar el texto, por tanto, consideramos que si estas prevalecen en la traducción, ese contacto con lo nuevo, con lo extraño, sensibilizará a los lectores sobre la extranjería de la obra. El caso del glosario incluido al final de *El Pabellón de Oro* (2017) en la traducción de Carlos Rubio, es un modelo de curaduría de nuevos términos bajo los conocimientos y decisiones del traductor en diálogo con las políticas editoriales. Además, es interesante

destacar que este glosario se construye a partir de la representación fonética de las palabras del japonés en español, esto ya es un primer ejercicio de traducción para posibilitar la lectura de la palabra japonesa –pues se desconoce la lectura en su sistema de escritura original–. Sin embargo, los glosarios junto con las notas del traductor no son una garantía de que la traducción sea más prolija, en comparación con aquella que no posea este tipo de elementos.

El tener un glosario dentro de una novela como la de Mishima, permite tener a la mano la definición de las palabras recurrentes en la narración. Se trata de conceptos comunes en el japonés pero completamente desconocidos en el español y tenerlos explicados al final de la obra, funciona como guía en caso de no recordar su significado. Veamos la figura de este glosario a continuación:

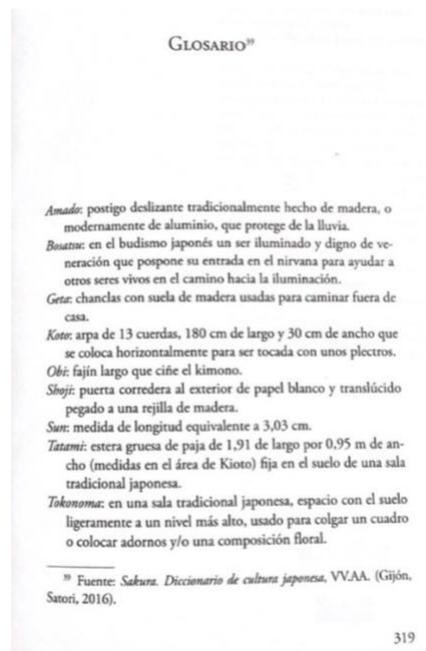


Figura 15. Glosario (Mishima 2017)

Se puede ver que el Glosario no recoge definiciones elaboradas por Rubio, sino las extraídas del *Diccionario de cultura japonesa* (2016) publicado por Satori Ediciones. El Glosario recoge alrededor de nueve palabras que en su mayoría refieren elementos únicos de

la cultura y el entorno del territorio de Japón, por ejemplo las palabras *Amado*, *Shoji*, *Tatami* y *Tokonoma*, hacen referencia a elementos dentro de la arquitectura tradicional de una casa o interior japonés; *Geta* y *Obi*, hacen referencia a elementos de la vestimenta de la época – los primeros son un tipo de sandalias de madera y el segundo es una especie de faja usada para rodear la cintura del Kimono–; finalmente *Bosatsu* hace referencia al budismo, un tema bastante recurrente en el desarrollo de la novela.

A diferencia de Rubio, Juan Marsé no incluye en su traducción ningún recurso semejante al glosario, esto puede deberse a que:

- a. La traducción del inglés de la que proviene contaba únicamente con notas de pie de página –del traductor–, por ende, Marsé siguió el mismo formato y usó exclusivamente notas a pie de página.
- b. Tanto la editorial como el traductor no se plantearon la posibilidad de crear un glosario como un recurso para enriquecer la recepción de la novela en un contexto extranjero.

La crítica literaria anglosajona reprueba y está en constante desacuerdo con tener este tipo de herramientas del traductor visibles en la obra, ya que este entorno tradicionalmente ha considerado a la traducción “ideal” como aquella en la que el traductor es imperceptible en la misma traducción, entre más invisible mucho “mejor” la traducción, así que cualquier elemento que demuestre la decisión, la voz de aquel traductor, será rechazada: “Por un lado, existe el rechazo a cualquier elemento ajeno que modifique estéticamente el texto; por otro, especialmente en lo relativo a las notas, el rechazo a manipulaciones que puedan suponer la domesticación del texto. (Caprara 48).

Para terminar, estas son solo posibilidades que vale la pena tener presente, mas no son el punto de análisis principal de este trabajo, de igual forma queda abierta la posibilidad a nuevas investigaciones sobre la el uso de las notas y la ausencia de un glosario en la traducción derivada del inglés de Marsé. De otra parte, Carlos Rubio tiene mayor experiencia y mayor conocimiento con la cultura japonesa, además de saber el idioma y tener estudios en el tema, esto puede estar asociado al hecho de que su traducción demuestra una mayor práctica en el uso de ciertos recursos. Además, la expansión y especialización del mercado editorial han supuesto la apertura hacia otras literaturas como la japonesa y, en consecuencia, el reconocimiento del traductor como agente fundamental del proceso editorial y la importancia de su visibilización.

La extranjerización según el traductor y escritor chino Lu Xun implica una toma de decisión, previa a la traducción, de conservar los rasgos característicos de la obra que en el idioma de llegada pueden verse como aquellos exóticos; ante la traducción, afirma Lu Xun, el lector “debe experimentar las sensaciones que puede tener al viajar por el extranjero” (ctd en Casas y Ling 184-185). El traductor coincide con la posición de Venuti sobre este mismo concepto, que para ambos es tomado como un método de traducción, tal como la apropiación que, al contrario, supone borrar y adaptar por completo el lenguaje de la obra en los usos y palabras propios de la lengua término.

Ambos teóricos coinciden en que el método de la apropiación –u homogeneización como lo llama Antoine Berman– limita la obra y su riqueza tanto en el lenguaje como en los elementos culturales nuevos, sacrifica su autenticidad, su estado de “extrañeza”, por la comodidad de la cultura del lenguaje de llegada. Otra problemática de la apropiación es que

funciona con el objetivo de volver “imperceptible” la traducción, asunto sobre el que Venuti reflexiona extensamente en los términos de la “invisibilidad del traductor” y sobre el que comenta que “la invisibilización de los traductores repercute en la mala situación económica y social de su profesión” (ctd en Casas y Ling 189), puesto que una traducción que pretenda ser “transparente”, sin “rastros” del traductor, supone la disminución de su reconocimiento profesional, tanto en términos simbólicos como en aspectos económicos. Pienso en lo que comentaba Fibla, en la entrevista referida anteriormente, sobre lo que pensaba de aquellos aspirantes a traducir literatura del japonés:

La remuneración demasiado baja, lo mismo que la venta de la traducción a peso, como si los espacios o matrices fuesen alpiste, y un porcentaje ridículo en concepto de derechos son problemas estructurales de la traducción de libros que no creo que se resuelvan jamás. Yo diría que los editores piensan más en la invención de máquinas capaces de traducir más hábilmente de lo que lo hace el traductor de Google que en mejorar las condiciones de los traductores humanos, aunque puede que me equivoque. Al fin y al cabo, soy un dinosaurio que vivió sus mejores tiempos en el Jurásico de la máquina de escribir.

Finalmente, tiene que abordar el problema de las ganancias. Con la traducción literaria no se gana dinero. O uno/una está emparejado con una persona que gana tanto como él/ella, pero preferiblemente más, o es un lobo solitario que se complace en hacer parte de su trabajo por amor al arte. (Fibla)

La referencia que Fibla hace en la entrevista sobre las condiciones de los traductores es explícita en lo que respecta a la dificultad económica y los problemas estructurales del campo

editorial que hacen esta labor menos valorada comparada con la de otros profesionales que participan en proyectos de publicación de obras extranjeras, especialmente de las provenientes de idiomas “minoritarios” como el japonés. Es en la perspectiva de esas dificultades que la extranjerización puede visibilizar, a partir de las reflexiones de Venuti, el lugar del traductor, su reconocimiento, no solo dentro de la obra sino a nivel laboral, pues invita a repensar la posición que los traductores se han ocupado en la penumbra de los procesos editoriales durante tanto tiempo.

Estas reflexiones nos llevan a considerar que la potencia de la extranjerización supone también pensar de un modo diferente la traducción, considerando las singularidades de los traductores y de sus estrategias como formas de la diversidad cultural, tal como lo proponen Helena Casas y Niu Ling “las traducciones extranjerizantes constituyen un medio para promover la diversidad cultural...” (189).

Para ilustrar un poco más esas formas de la extranjerización, analicemos su presencia en las traducciones de *El Pabellón de Oro*, particularmente las diferencias que suponen una traducción derivada y el uso de notas del traductor. Pensemos en el caso de las notas del traductor –que se utilizan como herramientas y son mecanismos de visibilidad–, en cuanto al público lector de la novela ya traducida. En el caso de Juan Marsé, traducir la novela le implica traducir una traducción previa, lo que significa que no solo traduce desde un idioma diferente al original –del inglés–, sino que su traducción tiene lugar desde las decisiones tomadas por el traductor de la obra del japonés, a diferencia de Carlos Rubio, quien traduce directamente del japonés.

Tabla 4

Traducción de palabras y uso de cursiva en *El Pabellón de Oro*

Traducción de Juan Marsé	Traducción de Carlos Rubio
Mientras tanto, mi espíritu rechazaba obstinadamente todo lo que el término ‘entrevista’ sugiere en el mundo de los vivos; no había tal entrevista; no había más que yo mirando el rostro de mi padre muerto.	Sin embargo, esta palabra de ‘encuentro’ implicaba una analogía con el mundo de los vivos que mi mente testaruda no podía aceptar. Y es que no se trataba de un encuentro; simplemente yo <i>veía</i> ⁹ el rostro muerto de mi padre. ⁹ Estas cursivas, como las siguientes que aparezcan en el texto, corresponden a palabras resaltadas tipográficamente en el original.

Fuente: Mishima, Yukio. *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985, pp. 33.

---. *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017, pp. 43n9.

En el texto traducido por Marsé, no hay presencia de una nota del traductor como sucede en el texto traducido por Rubio, además, se evidencian las diferencias entre las formas de traducir la palabra señalada en cursiva: “mirando” y “veía”, respectivamente. Llama también la atención la diferencia entre “entrevista” y “encuentro”, en este caso es bastante probable que en el idioma inglés hubiese la palabra literal de “entrevista” o algún sinónimo

en el cual Marsé se basó para usar tal palabra en el español. Afirmar cuál es la decisión correcta de la palabra no tiene sentido, sin embargo, notamos que el uso de la cursiva y de la nota del traductor –en el caso de Rubio–, le revela a los lectores el ejercicio de mediación que implica la traducción: cada traductor aborda su labor de manera diferente. No hay traducción buena o mala sino diversas formas de traducir.

El japonés, como ya lo hemos mencionado, maneja una sintaxis y un orden gramatical bastante diferente al español, además de la ausencia de signos de puntuación de la forma en la que los usamos; por tanto, la traducción al español de un texto japonés implica la adaptación de su estructura y su ritmo a los del idioma de llegada: la apertura desde los aspectos formales de un espacio, un albergue, en palabras de Berman.

Los elementos de puntuación son un elemento importado desde Occidente a Asia a partir de traducciones de lenguas diversas. Lu Xun refiere que en territorios como China, los usos idiomáticos no se caracterizaban por la presencia de signos de puntuación y apunta las transformaciones de la lengua japonesa en su proximidad con otras lenguas: “el japonés moderno ha adoptado muchas estructuras sintácticas extranjeras a través de las traducciones extranjerizantes y, en comparación con el clásico, resulta más fácil de traducir a otras lenguas, sin que se pierda el tono del texto original” (Lu Xun ctd en Casas y Ling 185).

En lo que respecta a los nombres propios, tanto de personajes como de ciertos lugares, encontramos en las traducciones detalles en los que también podemos analizar las formas de la visibilidad del traductor, como el caso de los nombres de los templos en *El Pabellón de Oro*. La revisión de las dos traducciones en relación con los nombres propios reveló dos aspectos que cabe aquí destacar: el primero la diferencia entre los nombres de determinados

lugares y, el segundo, la introducción explicativa, que hace Carlos Rubio, dentro de la misma narración.

Tabla 5

Traducción del nombre de un pabellón en *El Pabellón de Oro*

Texto traducido por Juan Marsé	Texto traducido por Carlos Rubio
luego escalé el sendero que conduce al kiosko Sekikatei. ...	luego escalé un sendero que se dirigía al Pabellón de Setsukatei ...
Sobre el minúsculo islote central se levantaba una pequeña pagoda de piedra, de cinco pisos, llamada	En medio del estanque había una diminuta isla sobre la cual se elevaba <i>Shirahebi Zuka</i> , que quiere decir la <i>Pagoda de la Serpiente Blanca</i> .

Fuente: Mishima, Yukio. *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985, pp. 38.

---. *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017, pp. 49 [énfasis agregado].

Hay ligeros cambios en los nombres de ambos lugares en las dos traducciones. En el caso de Marsé, es nombrado como “kiosko Sekikatei”, la palabra quiosco está escrita con “k” y, respecto el nombre original del lugar es traducido como “Sekikatei”; ya la traducción propuesta por Rubio cambia la sílaba “ki” por “tsu”: “Setsukatei”. Este tipo de situaciones es bastante recurrente en las traducciones al inglés que suelen cambiar ciertas sílabas de la fonética del japonés por conveniencia de pronunciación, en este caso se desconoce la

pronunciación correcta del nombre original. La traducción de los nombres en japonés al alfabeto latino se da a través de lo que hemos mencionado: el *romaji*, escribir la pronunciación para facilitar la lectura y entendimiento por parte de un público exterior, por ejemplo, la sílaba en japonés “つ”, es escrita en nuestro alfabeto a partir de una aproximación a su fonética: “tsu” es la traducción fonética aceptada para poder leer tal sílaba correctamente.

Respecto a la segunda palabra, Marsé la traduce como una sola: “Shirahebizuka” y Rubio separa “Shirahebi” de “Zuka” para dar a entender que son dos palabras y no solo una, además de esta separación, hace una breve explicación del significado del nombre –véase el énfasis agregado–. Son recurrentes las explicaciones en la traducción de Rubio, en algunas ocasiones utiliza corchetes, en otras las incluye entre comas, y su uso está asociado principalmente a nombres de templos o elementos referentes a estos lugares.

En el caso de la traducción del título de la novela, Rubio comenta sobre la traducción literal del nombre original y su decisión por mantener la traducción del título en español de traducciones anteriores. El nombre original es *Kinkaku-ji* y “la traducción literal es ‘Templo del Pabellón de Oro’. En esta versión se ha optado por simplificarlo como ‘Pabellón de Oro’, en consideración, además al título con que apareció la primera versión española de la obra publicada en 1963” (Mishima, 2017: 7n1). Otro caso de interés a resaltar sobre los nombres de los templos y sus explicaciones es el de un templo llamado “Sosei”. Con este nombre Marsé realiza una traducción literal y lo reemplaza en el texto, es decir, el nombre Sosei como tal desaparece, y Rubio, mantiene el original y, a través de corchetes, detalla brevemente el significado al español de este nombre:

Tabla 6

Traducción del nombre de un templo en *El Pabellón de Oro*

Texto traducido por Juan Marsé	Texto traducido por Carlos Rubio
mi pabellón de pesca por encima del estanque, mi primer piso de curvada rampa y mi segundo piso de aberturas minuciosamente labradas, todo sobre lo real.	El Sosei [Pabellón de Pesca] con el Sosei que dominaba el estanque, las barandillas y los ventanales del Kukyochō con las barandillas y los ventanales del edificio real.

Fuente: Mishima, Yukio. *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985, pp. 45.

---. *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017, pp. 58.

Frente a este tipo de situaciones, se debe tener presente la posibilidad de que en la traducción del inglés ya no estuviese presente el nombre Sosei, por ende, Marsé no haya tenido la posibilidad de cuestionar si era un nombre específico en japonés en la versión original. Por otra parte, la inclusión de explicaciones por la que opta Rubio, pone en evidencia las posibilidades del traductor y su capacidad de articulación con las políticas editoriales. Es importante dejar claro que no pretendemos señalar que una traducción es mejor que la otra por varias razones: primero, la brecha temporal y de alcance de conocimiento entre ambos traductores es bastante amplia; segundo, ninguna traducción va a ser igual a otra, recordemos que por cada traductor hay un estilo, una forma de traducir; y, tercero, hacer juicios de valor

por estos cambios de palabras solamente, cuando ambos traductores están creando el albergue en general de todo el sentido de la obra, es quedarnos dentro de un juicio superficial.

Ahora bien, dentro del análisis textual de ambas ediciones, notamos otro caso particular sobre esas decisiones que hacen visibles la figura del traductor dentro de la novela: ambos mantuvieron en el original ciertos cantos budistas textualmente. Inferimos que, esta decisión de mantener los cantos se debe a que este tipo de elementos no tiene una traducción exacta a otros idiomas y, además, las recitaciones budistas, independientemente de la ubicación geográfica de la comunidad, siempre son recitadas en su versión original.

Tabla 7

Traducción de los cantos budistas en *El Pabellón de Oro*

Texto traducido por Juan Marsé	Texto traducido por Carlos Rubio:
<p>A su alrededor, las colinas cubiertas de rojizos pinos dormitaban sumergidas en la voz de las cigarras –como si una multitud de invisibles bonzos recitara la fórmula para la Extinción de las Calamidades: ‘<i>Gya Gya. GYaki Gyaki. Un nun. Shifura Shifura. Harashifura Harashifura...</i>’.</p>	<p>Las colinas que rodeaban el Pabellón de Oro, cubiertas de pinos rojos, dormitaban mecidas por el canto de las cigarras. Era la salmodia de una multitud de invisibles monjes que recitaban el conjuro budista contra la extinción de incendios: <i>Gya gya. Gyaki gyaki. Un nun. Shifura shifura. Harashifura harashifura.</i></p>

Fuente: Mishima, Yukio. *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985, pp. 45.

---. *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017, pp. 57.

Ambos traductores mantienen el fragmento en original y ninguno intenta explicar o traducir este tipo de recitaciones de los monjes, la única diferencia textual es el uso de las comillas y la negrita en el primer caso y, de los dos puntos que lo introducen y la cursiva en el segundo. Este tipo de elementos dentro de la novela traducida aporta a la riqueza cultural que posee la novela en su nueva lengua, cambiando el paradigma de solo traducir obras en idiomas conocidos –como lo reflexiona Venuti–, e ir tras aquellas, en nuestro caso novelas, de una cultura más lejana. En este caso no hubo una necesidad de traducir el significado de aquellos cantos, porque la intención por la que estos se están recitando se entiende implícitamente.

El caso anterior es un ejemplo de una traducción no fluida como lo plantea Lu Xun (ctd en Casas y Ling 192), inevitable si se ha optado por la extranjerización para traducir la obra. Se refiere a la no fluidez porque el público lector no va a comprender los términos –en este caso cantos budistas– sostenidos en su forma original, pero si se suprimieran o fuesen reemplazados por equivalentes o traducciones literales, tal fragmento perdería esa noción “exótica”, “novedosa”, que caracteriza a la obra en su nuevo lugar.

A pesar de que se ha insistido en no emitir juicios de valor sobre las traducciones, nos arriesgamos a afirmar que, una posible desventaja de Juan Marsé –relacionada con el carácter indirecto de su acercamiento con la novela en japonés–, es que las decisiones que haya tomado en su traducción –nombres de templos como ya hemos visto– sean herencias de las decisiones tomadas por el traductor al inglés, pese a que siempre “las traducciones son

distintas tanto de los textos originales como de otros textos de la misma lengua de llegada” (Venuti *etd* en Casas y Ling 192). Veamos el caso de la aparición de palabras extranjeras en inglés.

Tabla 8

Traducción de la expresión “*Thank you*” en *El Pabellón de Oro*

Texto traducido por Juan Marsé	Texto traducido por Carlos Rubio
<p>Él la hizo subir al jeep y, con una expresión grave de donde había desaparecido toda huella de borrachera: —<i>Thank you</i>— me dijo. Rechacé el dinero que quería darme. Entonces cogió del asiento dos paquetes de cigarrillos americanos y me los puso en las manos a la fuerza.</p>	<p>—<i>Thank you</i>. Quiso darme dinero pero lo rechacé. Entonces sacó del asiento del vehículo dos cartones de cigarrillos americanos y me los puso en la mano a la fuerza.</p>

Fuente: Mishima, Yukio. *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985, pp. 77.

---. *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017, pp. 99.

La característica más notable de la traducción de Juan Marsé es que mantiene los guiones de diálogo en el mismo párrafo de la narración, Rubio separa la expresión del militar, la resalta en cursiva –seguramente porque el original también está en cursiva, según la nota citada en páginas previas—y luego continua con la narración en primera persona del

protagonista. Al evidenciar que en ambas traducciones se sostiene la expresión en inglés, se puede concluir que esta expresión extranjera ya se encontraba tal cual en el original y su intención, consistía en sostener el aire de extranjero –por medio de la expresión– del militar presente en la escena. En los mismos textos originales hay extranjerismos, en este caso son específicamente del inglés y funcionan como un elemento conector con la realidad de aquella época en la que es narrada la novela: tropas militares asentadas en territorios japoneses durante la época de la Segunda Guerra Mundial.

Otro ejemplo de este tipo puede encontrarse un poco antes del que recién citamos, se trata de la expresión “*Too cold, Too, cold*”, enunciada por una mujer japonesa que ambos traductores traducen en *romaji* la expresión:

Tabla 9

Traducción de la frase “*Too cold, Too, cold*” en *El Pabellón de Oro*

Frase traducida por Juan Marsé	Frase traducida por Carlos Rubio
‘ <i>Djaack! Djaack! Tsû cōl(u)do! Tsû cōl(u)do</i> ’ (<i>Too cold!</i>).	‘—¡Jack, Jack! —Luego añadió—: ¡Jack, <i>tsu korudu, tsu korudu!</i> ’ ¹⁹ . ¹⁹ “ <i>Too cold, too cold</i> ”.

Fuente: Mishima, Yukio. *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985, pp. 75.

---. *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017, pp. 95 y n19.

Cada uno a su estilo propone la expresión original del extranjerismo en japonés y luego agrega la expresión literal en inglés, señalado por cursivas. Ambos parecen coincidir en mantener tanto la expresión original como la expresión en inglés para hacer la escena más fluida en relación con lo que ocurre, pues la mujer se dirige al militar (extranjero) mientras el protagonista está de espectador hasta que el militar le ordena –en inglés según el texto– que golpee a la mujer (pisarla).

Un último caso sobre el cambio de palabras es el del nombre de una planta, similar al ejemplo de *El Rumor del Oleaje* citado en capítulos anteriores. En *El Pabellón de Oro* (1985) Juan Marsé utiliza el nombre científico de la planta: “*Aucuba japonica*” y en el texto traducido por Carlos Rubio (2017), la misma planta es nombrada con el nombre japonés; “*Aoki*”. En un artículo publicado sobre este tipo de planta en el blog *Botany Boy* se apunta: “The scientific name, *Aucuba*, is in fact a Latinization of the the Japanese word set *ao-ki-ba*, meaning ‘blue-tree-leaf’, though it is never called by those words in Japan”⁹. Sobre este tipo de diferencias más sutiles, Venuti comenta que solo son percibidas por un grupo limitado de lectores: la élite bien educada. (ctd en Casas y Ling 194).

El camino que hemos recorrido hasta aquí nos ha permitido analizar algunas manifestaciones de la presencia de los traductores de Mishima, especialmente de *El Pabellón de Oro*. Asimismo, nos ha permitido notar la pertinencia que tienen las reflexiones sobre la traducción en el campo de los Estudios Literarios, en nuestro caso concentradas en el modo

⁹ Artículo completo sobre “*Aucuba* japónica” en: <http://botanyboy.org/japanese-laurel-aucuba-japónica/>
Consultado en marzo de 2021.

en que desde la labor de los traductores se proyectan y se actualizan las imágenes de obras como la de Yukio Mishima. Analizar elementos como la figura del traductor y sus formas de visibilidad en el texto, nos ha permitido evidenciar la importancia de su labor para el acercamiento de este tipo de literaturas al español.

CONCLUSIONES

Esta investigación partió del interés de entender la labor del traductor y su visibilidad, concretamente de los traductores de las novelas de Yukio Mishima, con la ilusión de contribuir en la actualización de la fortuna crítica sobre su obra, con un trabajo distanciado de las lecturas de tono biográfico y con la mirada puesta sobre la construcción de la imagen de la obra de Mishima en el entorno hispanohablante.

La elaboración de una cronología de publicación de sus novelas y sus respectivas traducciones al español, así como la indagación por las circunstancias particulares de cada edición en español, puso en evidencia aspectos como la brecha temporal que existe entre las publicaciones originales de las novelas y las traducciones directas al español, así como el papel tuvieron las traducciones previas al inglés en el acercamiento de Mishima al contexto hispanohablante.

Respecto a la consideración de las particularidades de la traducción del japonés, se reafirmaron las dificultades asociadas a la diferencia lingüística y cultural, además de la toma de postura por parte de los traductores y las editoriales frente a tales dificultades. El aprendizaje de este idioma requiere un esfuerzo redoblado y una intensa dedicación puesto que su lectura supone la comprensión de tres sistemas idiomáticos: hiragana, katakana y kanji. Esto significa que los traductores y aspirantes a esta labor encaran retos adicionales al realizar una traducción desde esta lengua. Adicionalmente, observamos estas dificultades asociadas al aprendizaje de la lengua pueden ser una posible explicación de la ausencia inicial de

traducciones directas de las novelas de Mishima y, en consecuencia, la razón de la brecha temporal entre las fechas de publicación y las de sus traducciones directas.

La caracterización de los traductores y sus traducciones permitió reconocer los momentos clave de la historia de la traducción de las novelas de Mishima al español: la publicación de las primeras traducciones; el *boom* que evidencia la publicación de varias novelas consecutivamente para crear una colección de autor; y, el surgimiento de las primeras traducciones directas. Adicionalmente, permitió comprender que el espacio que han venido ganando poco a poco los traductores no ha sido siempre el mismo y reconocer que cada vez hay un mayor interés por referir quién traduce una novela de este tipo y cuál es su perfil. Asimismo, hizo posible notar la especialización de traductores como Carlos Rubio y Jordi Fibla y los vínculos entre su labor traductiva y su pertenencia al entorno académico.

La reflexión sobre los abordajes teóricos de Antoine Berman, Lawrence Venuti y Lu Xun, contribuyó a entender la traducción como un ejercicio de mediación entre lo extranjero y lo propio, así como a identificar las formas de visibilidad del traductor, analizando sus decisiones al margen de juicios de valor. Adicionalmente, el proceso de desarrollo y culminación de esta investigación cambió la perspectiva sobre lo que significa la traducción y lo que conlleva ser un traductor, especialmente un traductor de literatura japonesa.

A partir del análisis de algunos elementos paratextuales en las cubiertas se pudo evidenciar la proyección –en territorios como el hispanohablante– de ciertas imágenes recurrentes sobre la literatura japonesa: las publicaciones de este tipo de literatura mantienen un estereotipo de antiguo y tradicional para la imagen de novelas como las de Mishima,

siendo esto cuestionado desde la escasa relación que tienen con el contenido y la ubicación temporal de la obra.

Gracias al ejercicio del análisis puntual de ciertos fragmentos textuales de las traducciones de *El Pabellón de Oro* realizadas por Juan Marsé y Carlos Rubio, fue posible observar el aumento gradual del reconocimiento de la labor del traductor, además de reconocer la importancia de su visibilidad y la posibilidad de rastrear en el texto traducido los modos de su presencia a través de la comprensión de sus estrategias. Todo esto, a partir de la consideración de las diferentes herramientas que cada traductor tuvo a la mano al momento de llevar a cabo su labor: el conocimiento de la cultura y del idioma japonés; la experiencia traduciendo autores contemporáneos como Mishima; las libertades o limitaciones de tiempo, además de las limitaciones en la toma de decisiones asociadas a las políticas editoriales. Finalmente, el análisis de los fragmentos textuales de ambas traducciones posibilitó entender cómo la decisión de hacer evidente la “extranjería” de la obra contribuye en la sensibilización del lector, especialmente, sobre la labor del traductor y la singularidad de la obra traducida.

En términos metodológicos este trabajo permitió observar cómo el acercarse a la historia de la traducción de estas novelas y el análisis de sus particularidades contribuyen a la comprensión de aspectos relacionados con la circulación de las literaturas extranjeras y con las imágenes que de ellas se constituyen.

Cabe anotar aquí que las posibilidades de continuidad de este trabajo son múltiples. De momento alcanzamos a proyectar investigaciones sobre lo que conlleva la visibilidad del traductor en otras obras de Yukio Mishima; además de la posibilidad de estudiar las

traducciones de la mano con la versión original; analizar las políticas editoriales exclusivamente en el caso de la literatura japonesa o investigar más a fondo la figura del traductor como escritor, no solo de textos académicos, sino literarios.

OBRAS CITADAS

- Abad Vidal, Julio César. *Yukio Mishima. Sus Libros En España, I*. Publicado en enero 25 2015, www.juliocesarabadvidal.wordpress.com/. Consultado en marzo de 2021.
- Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Traducido por Ignacio Rodríguez, ed.1, Dedalus Editores, 2014.
- Caprara, Giovanni. "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in) visibilidad del traductor." *TRANS. Revista de Traductología* 8 (2004): 41-52.
- Casas, Helena y Niu Ling. "La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti". *TRANS. Revista de traductología* 18 (2014): 183-197.
- Fibla, Jordi. "ENTREVISTA A JORDI FIBLA, CELIA FILIPETTO". *Vasos Comunicantes: Revista De ACE Traductores*, por Celia Filipetto no. 54, 24 July 2020, www.vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2020/07/24/jordi-fibla/. Consultado en marzo de 2021.
- Gallego, Elena. "Sobre la traducción de literatura japonesa al español". *Cuadernos CANELA* 10 (1998): 97-98. Consultado en marzo de 2021.
- Genette, Gérard. "Transestilización". *Palimpsestos, la literatura de segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, dirigido por Darío Villanueva, Taurus, 1989, pp. 285-290.
- Hoyos Hattori, Paula, y Pablo Gavirati Miyashiro. "Traducir, editar, evangelizar: el discurso jesuita del 'siglo cristiano en Japón' desde la perspectiva de la modernidad-

- colonialidad (siglo XVI)". *Historia Crítica* 63 (2017): 13-32.
www.repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/29100. Consultado en enero de 2021.
- Mishima, Yukio. *Confesiones de una Máscara*. Traducido del japonés por Rumi Sato y Carlos Rubio, Alianza editorial, ed. 3, 2015.
- . *Confesiones de una Máscara*. Traducido del inglés por Andrés Bosch, Editorial Planeta, Espasa Calpe, 2002.
- . *El Pabellón de Oro*. Traducido del japonés por Carlos Rubio, Alianza editorial, 2017.
- . *El Pabellón de Oro*. Traducido por Juan Marsé, ed. 1, Seix Barral, 1985.
- . *El Rumor del Oleaje*. Traducido por Takahashi Keiko y Jordi Fibla, ed. 3, Alianza editorial, 2011.
- Perelló, Juan Luis. "Dificultades de la traducción del japonés al castellano". *I Jornada de Estudios Asiáticos PUC* (2008).
- Serra-Vilella, Alba. "The Other reflected in book covers: Japanese novel translations in Spain". *Cultura, Lenguaje y Representación* 19 (2018): 141-161.
- Shimizu, Norio. "El arte poético de traducir: reflexiones de un traductor japonés". *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores* 35 (2006): 17-26.
- Watkins, Montse. "Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano". *Cuadernos CANELA* 11(1999): 33-49. Consultado en marzo de 2021.