

# Cómo traducir una obra de literatura clásica japonesa al español:

## Aproximación a la traducción del *Kagerō nikki* 蜻蛉日記

Adaptación de Trabajo Final de Máster (Universidad de Salamanca),  
tutorizado por el profesor Alfonso Falero Folgoso

«Sin traducción habitaríamos  
provincias lindantes con el silencio»  
George Steiner (1929-2020)

### 1. Introducción

En el presente artículo se ha apostado por una combinación de los estudios de traducción y literatura japonesa, dando lugar a una investigación y su posterior puesta en práctica a través de la traducción de un fragmento de la obra de literatura clásica japonesa *Kagerō nikki* (974). Empezando por el propio título, la traducción del *Kagerō nikki* representa todo un reto. *Kagerō* 蜻蛉 significa «libélula» en japonés, aunque estos caracteres antiguamente se referían a otro concepto que hoy en día se representaría de la siguiente manera: *kagerō* 蜉蝣. Además de «libélula», este segundo *kagerō* significa «efemeróptero», un insecto llamado comúnmente «efímera» y que hace que sea, también en japonés, una palabra polisémica de dos significados: el nombre de este insecto y lo efímero de la vida humana.

Mas no solo el desafío traductor es lo valioso de esta obra; la complejidad y belleza del propio texto, su contexto y la modernidad que exhuman los pensamientos de una mujer de hace más de mil años son razones más que suficientes para indagar en los estudios y particularidades de la obra que vio nacer y evolucionar la prosa japonesa y el género de la autobiografía femenina hasta la actualidad.

Ariadna Valladares Delgado

Graduada en Traducción e Interpretación (inglés-japonés),  
Universitat Autònoma de Barcelona,  
con estancias en Tokio y Seúl;  
Máster en Estudios en Asia Oriental  
con especialización en Estudios  
Japoneses, Universidad de Salamanca.

Interesada en literatura, sociología y  
género de Japón, especialmente en  
aquellos grupos sociales minoritarios  
y sus culturas.

### 1.1. Objetivos

Este artículo persigue, en primer lugar: **concretar la manera óptima en la que se debería traducir la obra** de literatura clásica japonesa *Kagerō nikki*. La traducción perfecta no existe, por ello es necesario transmitir el mensaje siguiendo una estrategia que permita la adecuación y adaptabilidad del texto a la lengua de llegada y su entorno sociocultural. Esto supone que el traductor deba investigar y conocer técnicas y estrategias apropiadas para enfrentarse al proceso traductor en el caso específico de la obra en cuestión teniendo en cuenta aspectos tanto lingüísticos como culturales.

El segundo objetivo del presente artículo es **justificar la importancia histórica y académica de la existencia de una traducción al castellano de la obra**, inédita aún en España, exponiendo en la mayor brevedad posible los motivos por los que se busca. Motivos que hacen de esta una obra imprescindible de la literatura clásica japonesa por su influencia a lo largo de la historia de la literatura universal, especialmente en Japón donde se desarrolló la llamada «novela del yo» en el siglo XX. Un género considerado la evolución de los diarios de la época Heian como el *Kagerō nikki*, con Natsume Sōseki y su ensayo *Watakushi no Kojin Shugi* (1914)<sup>1</sup> como máximo exponente.

Como tercer y último objetivo, se pretende **realizar una nueva propuesta de traducción del japonés al castellano** de algunos fragmentos de la obra *Kagerō nikki* a modo de muestra o ejemplo de la tarea investigadora llevada a cabo, siguiendo en consecuencia una metodología determinada con un receptor claro, que bien podría completarse para una posible edición española de la obra en un futuro.

### 1.2. Metodología

Para la realización del presente artículo se ha seguido la siguiente metodología:

En primer lugar se ha presentado un marco teórico aplicable a la traducción de la obra de literatura clásica japonesa *Kagerō nikki* en el cual se han adecuado teorías provenientes del área de la traductología al caso concreto que aquí se expone. Teorías como la de la equivalencia dinámica de Eugene Nida (1964) que habla de la transmisión del significado o la teoría del *skopos* de Vermeer y Reiss (2013), que tiene como base el propósito de la traducción, junto a la de función más lealtad de Christiane Nord (1997), que aunque reconoce que la funcionalidad de la traducción es lo más importante, debe guardar una relación de lealtad con el texto original. También se destacan teorías como el modelo contextual de Edward T. Hall (1976) que divide a las culturas con alto o bajo contexto, definiendo a las primeras capaces de transmitir con su idioma una mayor cantidad de información implícita frente a las numerosas explicaciones que debe hacerse en una lengua de cultura de bajo contexto; o el enfoque variacional de Hewson y Martin (1991), que profundiza en los aspectos económicos y socioculturales que se han de tener en consideración en el momento de enfrentarse a un encargo de traducción.

A continuación se ha justificado la elección de esta obra como pieza importante de la literatura japonesa y universal, mencionando su repercusión y algunos estudios. Asimismo, se ha hecho un repaso por las traducciones existentes en otros idiomas y el modelo que se ha seguido en cada caso con la intención de reflejar los diferentes enfoques que se le puede dar a un mismo texto.

Tras esto, se ha analizado la obra *Kagerō nikki* así como su contexto y la vida de la autora, con el objetivo de mostrar todas las peculiaridades de la obra que ayudan al proceso traductor. En el

---

1 Publicado en castellano como *Mi individualismo y otros ensayos*, traducción de Kakoyo Takagi, Satori Ediciones (2017).

contexto se han incluido aspectos característicos de la época Heian que pueden mejorar la comprensión de la obra como son la religión, el matrimonio y la literatura. También se ha realizado una pequeña biografía de la autora y su entorno familiar. En cuanto a la obra se han aportado datos de interés como la consolidación del género *nikki* y sus rasgos distintivos, la estructura de la obra, un resumen de esta, y un análisis del estilo narrativo que va evolucionando a lo largo del texto.

Para finalizar se ha realizado una propuesta de traducción comentada de algunos pequeños fragmentos de la obra *Kagerō nikki* del japonés al castellano. Una de las mil versiones que podrían ser resultantes de este proceso y que se ajusta a un modelo marcado por el marco teórico expuesto en este trabajo.

### 1.3. Nota al texto

Para la romanización de los términos japoneses se ha utilizado el sistema Hepburn, el más empleado en la literatura orientalista, por el cual las consonantes se pronuncian como en inglés y las vocales más o menos como en español. Asimismo, los nombres de personas de la era Heian aparecen en orden japonés, primero el apellido y luego el nombre (por ejemplo, Fujiwara no Kaneie). No siguen este orden los nombres japoneses de personas posteriores a la era Tokugawa (por ejemplo, Yukiko Mitsuishi).

## 2. Marco teórico

Para la realización del presente artículo enfocado en la traducción, es necesario plantear un marco teórico aplicable al texto objeto de este estudio. El proceso traductor requiere de técnicas y estrategias para lograr lo que Eugene Nida (1964) llamaba «equivalencia dinámica», es decir, que la relación entre el receptor y el mensaje debe ser en esencia la misma que aquella que existe entre el receptor y el mensaje original. Dicho de otra forma, Nida se decanta por proporcionar una traducción basada en el significado más que en los términos exactos: afirma que el texto meta debe recrear en la lengua del receptor lo que él denominaba «equivalente natural más cercano» (Nida, 1964, p. 167). Esta teoría podría ser aplicable al área de adaptación gramatical pues, dadas las características de la lengua meta, puede haber cambios obligatorios como, por ejemplo, el orden sintáctico. No obstante, es objeto de controversia al tratar términos que indican especificaciones culturales, pues sustituirlos implicaría cierta mutilación cultural del texto original. A lo largo de este marco teórico se introducirán teorías que intentan aportar claridad a la cuestión de los elementos socioculturales implícitos en la obra a tratar, y la traducción más adecuada según la finalidad del texto meta y su receptor.

Con esto en mente, también hay que tener en consideración las dificultades de traducir del japonés al español, pues estos idiomas no pertenecen a la misma familia lingüística ni su cultura al mismo nivel de contexto. El modelo contextual del antropólogo Edward T. Hall (1976), en lo que a comunicación se refiere define dos tipos de culturas: culturas de contexto alto y culturas de contexto bajo. Estas se diferencian en que una cultura de contexto bajo necesita hacer explícita una mayor cantidad de información mediante el lenguaje, mientras que una cultura de contexto alto conlleva una mayor cantidad de información implícita. El mismo Hall en su obra *Beyond Culture* (1976) escribió sobre la literatura japonesa:

Japanese novels are interesting and sometimes puzzling for Westerners to read. To the uninitiated, much of the richness as well as great depths of meaning pass unnoticed, because the nuances of Japanese culture are not known. [...] Again, in high-context situations, less is required to release the message. (E. Hall, 1976, pp. 114-115)

Este concepto de cultura de alto y bajo contexto es significativo a la hora de afrontar la traducción del *Kagerō nikki*, ya que al ser el japonés una lengua perteneciente a una cultura de alto contexto será necesario recurrir a una mayor cantidad de recursos literarios y gramaticales en castellano para que la obra se pueda traducir expresando todos sus matices. Asimismo, es posible que se tenga que recurrir al empleo de notas a pie de página cuando el conocimiento de ciertos elementos del mensaje original resulte imprescindible para la comprensión del texto, y la lengua española (de cultura de alto contexto pero menos que la japonesa) no pueda trasladarlos en su totalidad.

### 2.1. Enfoques funcionalistas y la cultura en la traducción

La palabra *skopos* en griego significa «propósito» y se introdujo en las teorías de traducción en los años setenta como término técnico para el propósito una traducción y del acto de traducir. Los alemanes Vermeer y Reiss presentaron la teoría del *skopos* en 1984 con el fin de crear una teoría genérica que pudiese aplicarse a cualquier texto. Esta establece que el traductor debe primero asegurarse de que el texto meta cumple su propósito, después garantizar que ese texto es en sí mismo coherente y luego que sea a su vez coherente con el texto original, pese a no especificar qué grado de equivalencia debe haber entre ambos textos. La importancia de esta teoría recae en que permite la posibilidad de que un mismo texto pueda ser traducido de diferente forma dependiendo del propósito del texto meta y del encargo que haya recibido el traductor (Reiss y Vermeer, 2013). En palabras de Vermeer:

What the *skopos* states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case. (Vermeer, 2012, p. 198)

Por otro lado, ante esta teoría la también funcionalista Christiane Nord alega que, aunque la funcionalidad es el criterio más importante de una traducción, esto no da al traductor libertad absoluta. Es necesario que haya una relación entre el texto original y el texto meta, y la naturaleza de esta estará determinada por el propósito o *skopos*. Esto define el modelo de Nord de funcionalidad más «lealtad»:

Loyalty commits the translator bilaterally to the source and the target sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and target texts. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between people. (Nord, 1997, p. 125)

Lo que Nord quiere decir aquí es que el propósito del texto meta debe ser compatible con las intenciones del autor original aun sabiendo que no siempre es posible conocerlas. En la obra *Text Analysis in Translation* (2005), Nord presenta un modelo funcionalista más detallado incorporando elementos de análisis textual. En él hace distinción entre dos tipos básicos de productos de traducción y su proceso: traducción documental y traducción instrumental. La traducción documental sirve como un acto de comunicación que se da en la cultura de origen entre el autor y el receptor del texto original. En el caso de la traducción literaria es cuando el texto meta permite al

receptor de este tener acceso a ideas del texto original, pero es consciente de que es una traducción. Esto incluiría la traducción literal y la traducción «exotizante» que pretende preservar las peculiaridades lingüísticas o culturales. En esta última algunos términos léxicos específicos de la cultura que aparecen en el texto original son trasladados al texto meta para mantener ese exotismo. En cuanto a la traducción instrumental, sirve como un instrumento que transmite un mensaje independiente en una nueva acción comunicativa en la cultura meta, y es capaz de lograr su función comunicativa sin que el receptor sea consciente de estar leyendo o escuchando un texto que, de una forma diferente, se usó antes en una situación comunicativa distinta. En otras palabras, los receptores del texto meta lo leen como si se hubiese escrito originalmente en su propio idioma. La función de ambos textos debe ser por tanto la misma. Más adelante se verá la importancia de esta diferenciación en la traducción de la obra seleccionada.

Cabe mencionar el enfoque variacional de Hewson y Martin (1991), una teoría que se centra en la importancia de los aspectos socioculturales en el proceso traductor. Ellos definen la traducción como una «ecuación cultural» que incluye: los actores (iniciador de la traducción, traductor, emisor y receptores de las dos lenguas/culturas), el tipo de discurso del texto y la influencia entre las dos lenguas/culturas; y denominan al traductor «operador» para realzar la figura de este y su participación activa e individual. Aseguran que el traductor se encuentra con una serie de opciones sobre cómo traducir y que la decisión la toma teniendo en cuenta unos parámetros socioculturales y económicos.

Los parámetros socioculturales incluyen: (a) las normas sociolingüísticas, que remiten la existencia de códigos semióticos distintos en cada cultura; (b) la localización de la traducción, que atiende a la connotación/es de un término dependiendo de la cultura; (c) los receptores, es decir, que los destinatarios de la traducción y sus características influyen en el resultado; y (d) la influencia de otras traducciones anteriores. Da cuenta del peso de traducciones previas que en ocasiones han marcado un estilo, incluso distinto al original, pero difícil de evitar en traducciones posteriores, dado que la cultura meta lo percibe como si fuese el original. Esto recalca que las traducciones previas, en vez de facilitar la labor, a veces actúan como una norma restrictiva. En cuanto a los parámetros económicos hay tres: (a) el iniciador de la traducción, su intención con respecto a la misma, abordándola como un producto comercial; (b) el operador cultural, es decir, el traductor que en este caso hace referencia a su situación socioeconómica que puede afectar a cuestiones como el tiempo dedicado a la traducción; y (c) el encargo de traducción, que contempla la relación del iniciador con el texto original y los receptores del texto meta (ver figura 1) (A. Hurtado Albir, 2001).

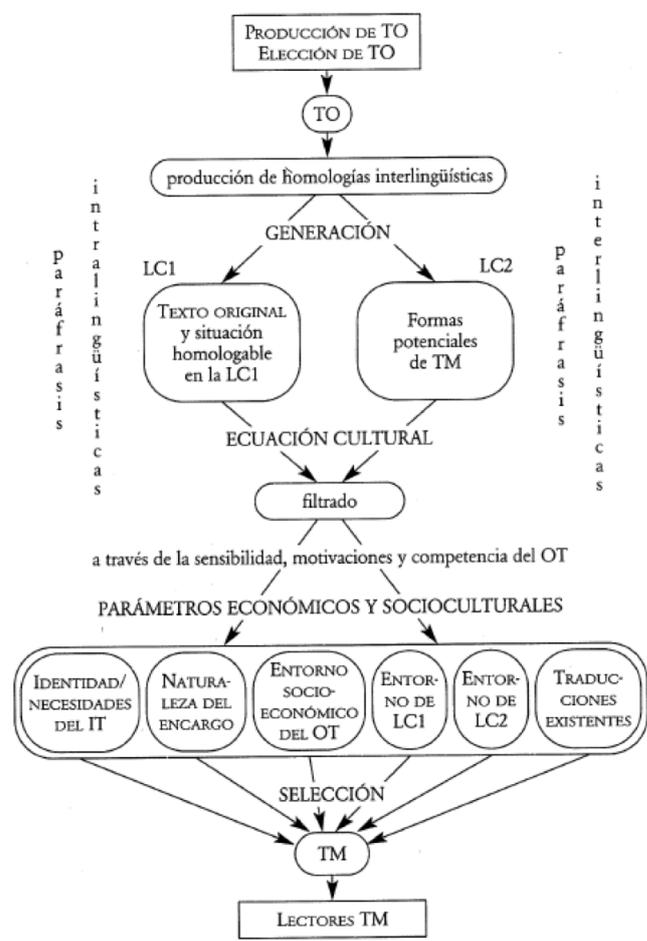


Figura 1: Enfoque variacional de Hewson y Martin. (Hurtado Albir, 2001, p. 536)

Este enfoque traductológico es crucial para preparar la traducción de una obra literaria como el *Kagerō nikki*, proveniente de una cultura tan alejada a la española, especialmente al determinar el encargo de traducción: los parámetros socioculturales y económicos funcionan como una lista de comprobación con los elementos esenciales a tener en cuenta para iniciar el proceso traductor.

## 2.2. Aplicación del marco teórico

Con ánimo de realizar una traducción óptima y válida para adaptarse al mundo real, se verá aplicado el marco teórico precedente a la obra seleccionada: *Kagerō nikki*.

Para empezar se debe tener en cuenta el encargo de traducción, tal y como decían Hewson y Martin. En este caso no existe un encargo real por parte de una empresa, por lo que se creará uno ficticio con unas indicaciones claras: El destinatario o lector meta principal de esta traducción del *Kagerō nikki* será de cultura española (con posibilidad de expansión a la latinoamericana) y un entorno sociocultural medio. Es decir, un lector interesado en la cultura japonesa y especialmente en su literatura, que conozca aspectos de esta pero que no sea un experto. Un lector secundario –pero no por ello menos importante– es el académico que quiere saber más sobre la literatura clásica japonesa y/o en concreto de esta obra. Existen traducciones previas (ver 3.2), aunque a parte de, a lo mejor, la versión en inglés de Seidensticker (1964), el receptor no ha leído la obra.

Lo esencial de una traducción, como decía Nord, es su función, propósito o *skopos*, que en esta ocasión sería acercar la cultura japonesa de la época Heian al lector, para lo que se necesita llegar al mayor público posible sin hacer el texto demasiado académico o complicado, pero manteniendo los matices culturales. Todo esto sin dejar de lado la lealtad al texto original. Para esto el traductor tendrá que servirse de recursos como las notas a pie de página y extranjerismos, ya que se está trasladando un mensaje de una cultura de alto contexto a otra con un contexto más bajo (E. Hall, 1976). Además, es imprescindible destacar otros aspectos que pueden dificultar la comunicación del mensaje del texto original: el uso del japonés clásico de la época Heian y la aparición de poesía *waka* (ver 4.1.3). Cómo manejar estas complicaciones en la traducción se expondrá más adelante en la propuesta de traducción comentada (ver 5).

## 3. La traducción: Motivos, antecedentes y propuesta

### 3.1. ¿Por qué el *Kagerō nikki*?

Tal y como se ha mencionado anteriormente, el *Kagerō nikki* es el primer ejemplo de diario de la época Heian escrito por una mujer de la corte. La importancia de este género reside en la evolución de la prosa japonesa, dejando a un lado la escritura china y haciendo de las mujeres y sus sentimientos las protagonistas de historias «normales y corrientes» que atraían al resto de cortesanas y desbancaban al hombre de su trono de autor en una sociedad patriarcal. *Kagerō nikki* es una obra pionera que muestra la vida de una mujer hermosa, inteligente y pasional que se niega a aceptar las condiciones del matrimonio de su época. Una muestra de modernidad prematura, incomprendida para su tiempo, de la lucha por una vida sentimental plena, e incluso de feminismo cuando era impensable. La obra despierta el interés por conocer el mundo observado desde un punto de vista femenino que llevaría a la creación de otras obras claves de la literatura clásica como el *Genji monogatari* o el *Makura no sōshi*.

Asimismo, los *nikki* son las únicas fuentes reales que existen para poder dibujar de manera acertada la imagen de la sociedad de la época y sus relaciones interpersonales, la vida de la corte y sus innumerables lujos. Todo esto además de tener el poder de extender su influencia hasta el siglo XX con la «novela del yo», donde el autor describe de manera cercana los eventos de su propia vida, y que puede considerarse como una evolución de las técnicas empleadas en los diarios.

Uno de los principales especialistas que han estudiado y comentado el *Kagerō nikki* es Masanori Kimura, antiguo profesor de la Universidad de Gakushuin, una autoridad en diarios y narrativa de la era Heian. El *Kagerō nikki* ha sido uno de los trabajos a los que ha dedicado su vida, y gracias a sus interpretaciones se puede acceder a traducciones modernas de la obra. También Yuichiro Imanishi, exprofesor de la Universidad de Kyushu y director del Museo Nacional de Literatura Japonesa, es un experto en la obra. Una de sus investigaciones sobre el diario incluye la hipótesis de que fue escrito para promocionar la poesía de su marido, Fujiwara no Kaneie, en un posible *Kaneie uta shū* (antología de poemas de Kaneie) pues contiene numerosos poemas de su autoría (Mitsuishi, 2014).

### 3.2. Traducciones previas

Existen varias traducciones del *Kagerō nikki* a diferentes idiomas. Con una rápida búsqueda en internet podemos encontrar las dos versiones en inglés, las más conocidas.

La primera se titula *The Gossamer Years: The Diary of a Noblewoman of Heian Japan* (1964), de Edward Seidensticker y se trata de una traducción revisada de la original publicada por la Sociedad Asiática de Japón en 1955. El motivo de una segunda traducción fue la crítica de la UNESCO por la «excesiva libertad» que se había tomado el traductor. El mismo Seidensticker señala que no la considera una mala traducción, pero que contenía errores graves debido a la falta de documentación por su parte como adjudicar un poema a una mujer cuando era un hombre o describir una escena invernal cuando se suponía que era verano. Además, admite haberse «inventado» algunos fragmentos dada la imposibilidad de su traducción al inglés achacada a la dificultad del japonés de la época Heian. En definitiva, es una posible primera toma de contacto con el texto y una lectura poco problemática que sin embargo puede llevar a ideas erróneas o incoherentes con el texto original.

La segunda es *The Kagero Diary: A Woman's Autobiographical Text from Tenth-Century Japan* (1997) de Sonja Arntzen. Esta traducción critica la anterior y propone una introducción de casi cincuenta páginas ofreciendo un análisis exhaustivo de la obra, su contexto y su traducción. Al contrario que Seidensticker, que realiza una traducción accesible para cualquier lector en una edición comercial, Arntzen apuesta por una en la que expresar el estilo original y todos sus matices es primordial; lo que acaba resultando en una traducción comentada (alternando una página de texto y otra de notas) y de difícil comprensión para un lector casual. No obstante, es un material verdaderamente valioso para el estudio del texto que aporta claridad y numerosas interpretaciones sin necesidad de consultar una fuente en japonés. Además, añade una versión bilingüe –también comentada– de los poemas *waka*.

Otras traducciones del *Kagerō nikki* en diferentes idiomas son: en alemán, *Kagerō Nikki: Tagebuch einer japanischen Edelfrau ums Jahr 980* (1955) [*Kagerō Nikki*: Diario de una noble japonesa alrededor de 980], de los traductores Satoshi Tsukakoshi, Tadayoshi Imaizumi y Max Niehans; en ruso, *Dnevnik efemernoy zhizni (Kagerō Nikki)*, *Дневник эфемерной жизни (Кагэро никки)* (1994) [Diario de una vida efímera (*Kagerō nikki*)], por el experto en estudios japoneses y traductor

Vladislav Nikanorovich Goreglyad; en francés, *Mémoires d'une éphémère - 954-974* (2006) [Memorias de una efímera], de la japonóloga Jacqueline Pigeot, basada en la inglesa de Arntzen; y en coreano, *Cheongryeong ilgi*, 청령일기 (2015) [Diario de una efímera], del experto en literatura de Heian Jeong Sun-bun, entre otras.

En líneas generales se pueden diferenciar dos tipos de traducciones de la obra: una más comercial y sencilla, como la versión de Seidensticker; y otra más académica con notas, como la de Arntzen. Esta distinción también se observa en las ediciones japonesas, pues algunas optan por una versión comentada y otras por una traducción al japonés moderno, inteligible para cualquiera (algunas también incluyen ambas versiones).

Por último, cabe destacar el caso de las traducciones existentes en español: *Kagerō nikki: Diario de una vida efímera* (1969), del polifacético argentino de ascendencia japonesa Kazuya Sakai (1927-2001). No se trata de una traducción completa, sino de un artículo de la revista académica *Estudios de Asia y África* de El Colegio de México, en la que expone un fragmento del diario traducido con notas y comentarios. Y *Apuntes de una efímera (Kagerō nikki)* (2008), del Fondo Editorial de la Asociación Peruano Japonesa, traducción por la doctora Hiroko Izumi Shimono y el especialista Iván Augusto Pinto Román. Esta traducción de difícil acceso en España consta de una versión sencilla y fluida del texto junto a numerosas notas a pie de página que pueden ser opcionales para el lector.

#### 4. La obra: Análisis textual y contextual del *Kagerō nikki*

Escrito por la madre de Michitsuna (*Fujiwara no Michitsuna no haha*), tal y como pasó a la posteridad la autora pues se desconoce su verdadero nombre, el *Kagerō nikki* es uno de los primeros diarios conocidos escritos por mujeres cortesanas de la época Heian (794-1185).

##### 4.1. Contexto histórico, social y cultural de la época Heian

Es importante ser consciente del contexto en el que fue escrita la obra para comprender mejor el contenido de la misma y poder analizar en profundidad sus características. En este caso es crucial entender sobre todo cómo eran las relaciones matrimoniales y familiares, la religión y la literatura de la época.

Aunque el periodo Heian dista en miles de años del presente existe una gran cantidad de documentación histórica de la que se puede extraer información. Es el caso del *Sonpi bunmyaku* 新編纂圖本朝尊卑分脈系譜雜類要集, recopilado a finales del siglo XIV, que aporta genealogías y documentación de las carreras profesionales de todos los hombres aristócratas de más alto nivel junto con material anecdótico de algunas figuras prominentes de la época. También existen los diarios escritos en chino por los hombres de la corte en los que está bien documentada la cronología, el protocolo y los nombres de los participantes de las ceremonias de la corte y otros eventos destacables. No obstante, ante la escasez de información personal de estos diarios, esta es extraída de los textos autobiográficos y de ficción como los *monogatari* y los *nikki* escritos en japonés tanto por mujeres como por hombres (Arntzen, 1997).

El periodo Heian (794-1185) comienza con la construcción de una nueva capital, Heian-kyō, posteriormente conocida como Kioto, dejando atrás la corte imperial de Nara. Es una época que está

marcada por la transformación en el ámbito social, político e intelectual, y es que marca la transición del Japón antiguo al medieval. El emperador Kammu (781-806) hizo lo posible por cambiar el sistema administrativo basándose en el modelo de la China de la dinastía Tang (618-907) donde el emperador tenía el poder absoluto, y durante los cuatro siglos que duró este periodo la corte imperial continuó siendo el único centro político aunque fue debilitándose de manera gradual al no poder conseguir el suficiente beneficio de las provincias para mantener el nivel de vida que se llevaba en la corte. Aunque el linaje imperial no ha cambiado hasta la actualidad, muchos de los emperadores que reinaron en la época Heian fueron reducidos a simples figuras manipuladas por familias aristócratas como los Fujiwara (de la que provienen la autora del *Kagerō nikki* y su marido). Este clan familiar logró el éxito con una estrategia que consistía en casar a sus hijas con los futuros emperadores y dando a luz a los herederos al trono de los que luego serían regentes. El monopolio del clan continuó hasta 1068, cuando el emperador Go-Sanjō (1034-1073) accedió al poder, el primer emperador en 170 años cuya madre no pertenecía a la familia Fujiwara (Shively y McCullough, 1999).

Se considera el período Heian como la etapa de madurez de la civilización japonesa, un período en el que las innovaciones continentales introducidas durante los siglos anteriores se adaptaron y desarrollaron de una manera original [...]. En la corte de Kioto floreció una cultura noble, delicada y con gran presencia del género femenino que dejó para la posteridad monumentos literarios [...]. Además, apareció una nueva clase social, la de los guerreros o samuráis, que con el paso de los siglos fue erosionando las bases de poder de la familia imperial y los aristócratas hasta llevar al sistema socioeconómico nacido al amparo de los códigos civiles y penales chinos a su crisis final. (Pérez Riobó y San Emeterio Cabañes, 2020, pp. 129-130)

#### 4.1.1. La religión

En lo que respecta al plano religioso de la época, la ideología oficial de la corte era el budismo, que se introduce en Japón durante el siglo V a través de China y Corea, aunque se mantuvieron las tradiciones rituales del sintoísmo. También habían adoptado la cosmología china del yin y el yang, por lo tanto, existía un sincretismo obvio que está presente en el diario objeto de este estudio. Esto originó la convivencia con un complejo sistema de tabúes de todo tipo como los periodos de aislamiento y abstinencia antes de un rito budista, o el caso del contacto con la muerte, sangre o enfermedades del sintoísmo, que también requería de un periodo de reclusión. Por ejemplo, en el *Kagerō nikki*, al hijo de la autora se le prohíbe participar en un festival sintoísta por haberse cruzado con el cadáver de un perro. Asimismo, la autora realiza numerosas peregrinaciones a sitios tanto budistas como sintoístas: viaja a Karasaki en el Lago Biwa para un rito de purificación sintoísta, así como a los templos Kamo y Fushimi Inari; por otro lado visita los templos budistas de Hase e Ishiyama. Sin embargo, es difícil para el lector diferenciar la naturaleza de estos templos en el texto ya que el propósito de los peregrinajes es siempre el mismo: rezar para la concesión de un ferviente deseo. Otro ejemplo de la influencia de la religión en la vida de los japoneses de este periodo es al final del segundo libro del *Kagerō nikki*, cuando la autora considera convertirse en monja a modo de liberación mientras se encuentra en un retiro espiritual en un templo budista. Muchos aristócratas, hombres y mujeres, solían tomar los hábitos budistas en su vejez como signo de retiro de sus funciones en el mundo y comienzo de la preparación para el siguiente. También se hacía en ocasiones en caso de pérdida de un ser amado o enfermedad. No obstante, era mal visto que jóvenes se dedicaran a la vida religiosa por propia voluntad. En el diario, cuando la autora anuncia sus intenciones, es acusada de abandonar a su hijo y sus deberes, y querer humillar a su marido,

Fujiwara no Kaneie, por lo que se deduce que convertirse en monja solo era aceptado en unas condiciones muy concretas o de lo contrario se interpretaba como un fracaso social (Arntzen, 1997).

#### 4.1.2. El matrimonio

Por lo que se refiere al matrimonio, las condiciones mínimas necesarias para la existencia de esta institución en la sociedad de la era Heian eran tres: la relación física entre un hombre y una mujer, normalmente continuada durante un periodo de tiempo y resultando en descendencia; la aceptación de la relación por la sociedad; y el reconocimiento de responsabilidades familiares, aunque mínimas, de los dos cónyuges. Se asumía que cuando se cumplían estas tres condiciones existía un matrimonio. Durante este periodo es importante tener en cuenta que el patrón de residencia posnupcial podía ser matrilocal, neolocal o lo que en inglés se conoce como *duolocal* –el matrimonio vive separado y es el marido quien visita a la esposa en su residencia familiar–, pero en ningún caso podía ser patrilocal, es decir, la mujer nunca se trasladaba a la residencia del hombre. La primera vez que se hace referencia a este tipo de residencia dúo-local de manera explícita es en el *Kagerō nikki*, donde la autora espera día tras día las visitas de su marido. Aunque ella cambia de residencia durante sus años de matrimonio, en el diario deja muy claro que nunca convivió con él. El régimen de visitas va variando de tanto en tanto y va decreciendo según pasan los años, pero la autora continuó manteniendo su condición de esposa y siguió proporcionándole vestimenta –esta tarea era el principal apoyo económico de la mujer a su marido aunque este pudiera proveerse de ropajes, se consideraba muy importante ya que su confección requería de una gran habilidad y tiempo invertido en la labor–, al igual que su marido nunca cesó sus obligaciones para con su hijo: participó en su entrenamiento para las actividades de la corte y le consiguió un puesto una vez alcanzada la mayoría de edad. También es necesario acentuar el hecho de que la autora era la segunda esposa de Kaneie, aunque según las fuentes de la época no hay evidencias de que compartiese techo con Fujiwara no Tokihime (-980), considerada su esposa principal, por lo que se deduce que mantenía un sistema de visitas con ambas (McCullough, 1967).

Cabe destacar el hecho de que, a pesar de que el código legal del siglo VIII inspirado en el chino hacía distinción entre esposa y concubinas, prohibiendo así al hombre tener más de una mujer oficial, en la era Heian todavía se practicaba el matrimonio polígamo sin constancia de que hubiera una diferencia clara entre ellas. Era habitual que un noble tuviera varias esposas a las que visitar, además de aventuras esporádicas con otras mujeres, por lo que una distinción de estatus entre las esposas en la mayoría de los casos es difícil de percibir en las fuentes que existen sobre la época. No obstante, el matrimonio polígamo no solía superar las tres mujeres y las relaciones monógamas eran las más comunes. En el caso de Kaneie, este tenía tres esposas, siendo la primera Tokihime, la segunda la madre de Michitsuna y la tercera Yasuko-naishinnō (949-987), tercera hija del emperador Murakami (924-967). Mantenían este orden por cronología, siendo la principal Tokihime, como se ha mencionado anteriormente, debido a su estatus social y a que tuvo un mayor número de descendientes cuyas posiciones en la corte eran de un nivel más alto. En este sentido existía un sistema de endogamia de clases. Las relaciones que se consideraban inequívocamente incestuosas eran aquellas entre padres e hijos y entre hermanos, pero no había límites entre otro tipo de parentesco como primos o tíos y sobrinos. Aunque el incesto no se extendía a padrastros o hermanastros, estaba mal visto y se consideraba inmoral. En cuanto a la propiedad, en el caso de residir en la vivienda familiar de la mujer, ella la heredera de la propiedad. También solía ser propietaria de la vivienda en los matrimonios neolocales, por lo que se puede deducir que el marido

era quien hacía un esfuerzo económico mayor para mantener a su familia y cuanto más alto su rango, mayor su salario y por tanto una mayor fuente económica para esta (McCullough, 1967).

El divorcio era algo inusual que no requería ningún trámite legal o ceremonia, simplemente las relaciones cesaban. Es difícil de ver en los matrimonios dúo-locales ya que las visitas podían ser poco frecuentes y la única manera de saber a ciencia cierta que la relación había terminado es cuando alguno tomaba los hábitos o moría, o cuando la mujer se casaba de nuevo. El caso de la madre de Michitsuna y Kaneie demuestra lo incierto de un divorcio de este tipo: al principio del matrimonio en 954, las visitas de Kaneie tenían lugar de manera regular, pero en otoño de ese mismo año la autora del *Kagerō nikki* comienza a quejarse de su ausencia. En 956 su aventura con «la mujer del callejón» llevó al matrimonio a un punto de inflexión. Durante los años siguientes Kaneie la visitaba de vez en cuando, pero parece que en 957 empieza a hacerlo con más frecuencia y mantienen una relación más cercana. En algún momento en 958, insisten a la madre de Michitsuna para que se case con otro hombre, haciendo implícito que la deslealtad de su marido era suficiente para divorciarse. Sin embargo, su matrimonio continuó hasta que en 973 Kaneie la visita por última vez y a partir de entonces no existe ninguna fuente, ni siquiera en el *Kagerō nikki*, que indique que volvieron a retomar la relación. En matrimonios con residencia neolocal o matrilocal, el divorcio es mucho más obvio puesto que implicaba el abandono de la vivienda común por parte de uno de los cónyuges, aunque en complicado saber si en estos casos el hombre continuaba con el matrimonio en forma de visitas (McCullough, 1967).

#### 4.1.3. La literatura

El principio del periodo Heian está marcado por la influencia de la literatura y cultura chinas con la introducción gradual de formas culturales vernáculas, especialmente la literatura propia cortesana escrita en *kana*, un nuevo silabario simplificado que facilitó la escritura en lengua japonesa que tuvo su auge a partir del siglo X. La poesía china (*kanshi*) y la prosa china (*kanbun*) eran utilizadas casi en su totalidad por los aristócratas varones y se siguió escribiendo durante todo este periodo. El *kana* se popularizó sobre todo a través del *waka*, poemas de treinta y una sílabas escritos por aristócratas que dio lugar a distintos tipos de literatura escrita en lengua japonesa durante el siglo X. La poesía *waka* se convirtió en un elemento firme de la vida diaria de la corte, pues funcionaba como diálogo de comunicación entre hombres y mujeres. También supuso una parte importante de la vida pública en especial en banquetes donde se precisaba la composición de poesía tanto china como japonesa, como es el caso de los concursos de poesía *waka* (*uta-awase*) de donde se extrajeron algunos poemas de las antologías imperiales. La primera antología imperial *waka*, el *Kokinshū* (907)<sup>2</sup>, señaló la institucionalización de la consecuente literatura cortesana. El *kanshi* y el *waka* fueron los dos pilares de la alta literatura de la época, y la relación entre estos dos géneros es visible en ejemplos como *Wakan rōeishū* (principios del siglo XI) de Fujiwara no Kintō, donde a la poesía china le sigue otra japonesa sobre el mismo tema.

A pesar de la existencia del *kana*, los hombres de la corte continuaron leyendo y escribiendo en lengua china por ser la más prestigiosa y la utilizada por el gobierno, la educación y la religión. Por el contrario, las mujeres cortesanas, que estaban relegadas a una esfera privada, decidieron hacer uso de este nuevo silabario vernáculo para escribir diarios, memorias, poesía y ficción, que llegó incluso a denominarse *onnade*, mano de mujer. Las colecciones privadas de poesía *waka*, que

<sup>2</sup> Publicado en castellano como *Poesía clásica japonesa (Kokinwakashū)*, traducción de Torquil Duthie, Editorial Trotta (2005).

incluían los intercambios de mensajes entre el poeta y sus allegados y además dio pie a nuevos géneros: diarios poéticos de viaje como el *Tosa nikki* (935) de Ki no Tsurayuki; diarios poéticos personales, semi-autobiográficos de mujeres como el *Kagerō nikki* de la madre de Michitsuna; y relatos poéticos (*uta monogatari*), centrados en la poesía de un autor concreto, como el *Ise monogatari* (945)<sup>3</sup>, basado en la obra de Ariwara no Narihira (825-880). La poesía *waka* también se convirtió en una parte clave de las obras de ficción japonesas de las que se cree que nacieron con el *Takekoto monogatari*<sup>4</sup> alrededor del año 909. El segundo gran periodo de literatura en *kana* de la era Heian comienza en última mitad del siglo X y se puede decir que lo hace con el *Kagerō nikki* en los años 970. Se trata del arranque de las obras escritas en prosa y en japonés por mujeres. Este episodio tiene lugar durante el reinado del emperador Ichijō (986-1011), bajo el que nacen obras tan famosas como *Makura no sōshi* (1002)<sup>5</sup> de Sei Shōnagon, *Genji monogatari* (1007)<sup>6</sup> de Murasaki Shikibu o *Izumi Shikibu nikki* (1010)<sup>7</sup> de Izumi Shikibu (Shirane, Suzuki y Lurie, 2016).

#### 4.2. La autora: Fujiwara no Michitsuna no haha

La madre de Michitsuna (ca. 936-995)<sup>8</sup> fue una cortesana y poetisa de la época Heian distinguida por escribir el *Kagerō nikki* y antologías de poemas como *Fudainagon no haha-dono jōshū* (傳大納言母上集) o *Michitsuna no haha-shū* (道綱母集), llegando a ser miembro del *Chūko Sanjūrokkasen*<sup>9</sup> y elegida para ser parte del famoso *Hyakunin isshu*<sup>10</sup>. Fue hija de Fujiwara no Tomoyasu (-977), miembro de uno de los clanes familiares dominantes en el ámbito político de la época aunque de una rama menos importante. Pertenece a la clase social de gobernadores provinciales (*zuryō kaikyū*), considerada un rango medio de la aristocracia fuera del círculo de poder principal. La autora fue la segunda esposa de Fujiwara no Kaneie (929-990) y tuvo un único hijo, Fujiwara no Michitsuna (955-1020), aunque más adelante adoptó a una niña fruto de la aventura de su marido con otra mujer, la hija de Minamoto no Kanetada. Su marido, Kaneie, era el tercer hijo de Fujiwara no Morosuke (908-960), por lo que compartía bisabuelo con la autora, (ver figuras 2 y 3) (Arntzen, 2001; McMillan, 2018; Mulhern, 1994).

3 Publicado en castellano como *Cantares de Ise (Ise monogatari)*, traducción de Antonio Cabezas, Ediciones Hiperión (1987).

4 Publicado en castellano como *El cuento del cortador de bambú*, traducción de Kayoko Tagaki, Ediciones Cátedra (2004).

5 Publicado en castellano como *El libro de la almohada*, traducción de María Kodama y Jorge Luis Borges, Alianza Editorial (2004).

6 Publicado en castellano como *La novela de Genji*, traducción de Xavier Roca-Ferrer, Ediciones Destino (2010).

7 Publicado en castellano como *El diario de la dama Izumi*, traducción de Akiko Imoto y Carlos Rubio, Satori Ediciones (2017).

8 Se desconoce exactamente el año de su nacimiento y de su muerte, aunque expertos como Kazuo Oka han deducido que en la última parte del diario la autora tendría 37 años, por lo que se ha podido establecer el año 936 como el de su nacimiento. Esto haría que la autora tuviese entre 18 y 19 años en el momento de casarse, algo que encajaría en la época, por lo que esta teoría se ha convertido en la más aceptada. (Arntzen, 1997)

9 Lista antológica de 36 poetas japoneses de la era Heian elaborada por Fujiwara no Norikane (1107-1165) en el periodo Kamakura.

10 「百人一首」, publicado en castellano como *Cien poetas, cien poemas: Hyakunin isshu (antología de poesía clásica japonesa)*, traducción de José María Bermejo y Teresa Herrero, Ediciones Hiperión (2004), es una antología de cien poemas *waka* recopilada por Fujiwara no Teika (1162-1241).

Poco se sabe de la madre de la autora, pero sí de la existencia de dos hermanos varones: Masayoshi o Masatō, un hermano mayor que, según los comentarios de Masanori Kimura y Tsunehisa Imuta<sup>11</sup>, compartía madre con ella; y Nagayoshi o Nagatō, un hermano menor de distinta madre. Se dice que el primero fue gobernador de las provincias de Bizen e Iga y que se casó con la supuesta hermana mayor de Sei Shōnagon (ca. 968-entre 1000 y 1025), la autora de *Makura no sōshi* (El libro de la almohada, 1002). Por otra parte, Nagayoshi tenía una buena reputación como poeta y se insinúa que fue él mismo el que se encargó de recopilar los poemas de su hermana en una antología y adjuntarla a los manuscritos del diario. Algunos documentos registran que Fujiwara no Tanemasa se casó con otra de las hijas de Tomoyasu, por lo que la autora también tendría una hermana mayor que la vincularía con Murasaki Shikibu (ca. 978-1004), hija de un hermano menor de Tanemasa y autora del *Genji monogatari* y el *Murasaki Shikibu nikki*. Es improbable que ambas autoras llegaran a tener contacto entre ellas, pero explicaría cómo llegó el *Kagerō nikki* a las manos de Murasaki Shikibu. Asimismo, la autora plasma en su diario el nacimiento de una nueva hermana varios años después de la muerte de su madre, que curiosamente es probable que fuera la madre de la hija de Sugawara no Takasue (ca. 1008-después de 1059), la autora del *Sarashina nikki* (El diario de Sarashina). De ser ciertas, todas estas conexiones familiares harían de la madre de Michitsuna la antecesora de tres de las mujeres autoras más importantes del periodo Heian (Arntzen, 1997).

A pesar de tener tanta información sobre su familia, el nombre real de la autora del *Kagerō nikki* es desconocido debido a que normalmente los nombres de las mujeres no eran anotados en las genealogías. Las únicas mujeres cuyos nombres fueron registrados fueron las consortes, madres y abuelas de los emperadores. Otra de las razones por las que se desconoce su nombre es que en Japón existía, e incluso sigue

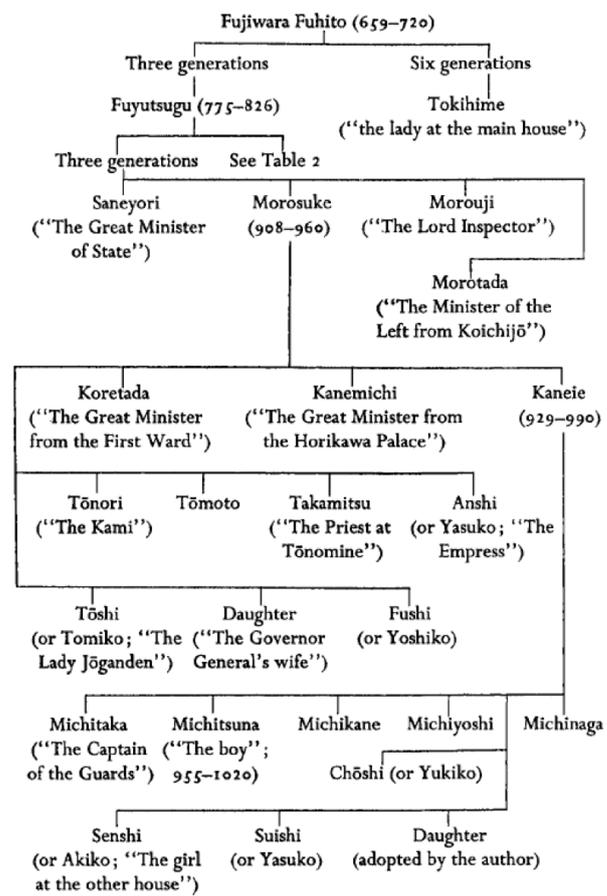


Figura 2: Árbol genealógico de Fujiwara no Kaneie. (Table One, Seidensticker, 1964, p. 11)

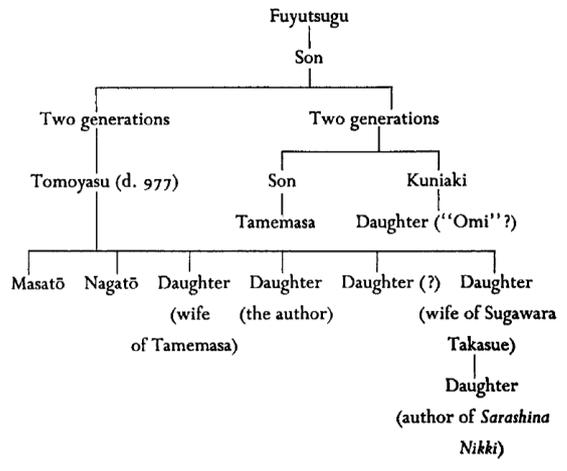


Figura 3: Árbol genealógico de la madre de Michitsuna. (Table Two, Seidensticker, 1964, p. 12)

11 Editores que comentan el texto del *Kagerō nikki* en el volumen 9 de la colección *Nihon Koten Bungaku Zenshū* de 1973.

existiendo hoy en día hasta cierto punto, una reticencia a utilizar los nombres de pila. Los nombres y apellidos de los hombres aparecían en el registro público, pero se les solía llamar por su cargo o título nobiliario y como las mujeres carecían de estos, no quedaban registradas en ningún documento (Arntzen, 1997).

No obstante, sus habilidades como poetisa y autora del *Kagerō nikki* fueron reconocidas enormemente. Tanto es así que es mencionada en la obra *Ōkagami* (ca. 1119):

His mother, an accomplished poet, set down an account of the things that happened while Kaneie was visiting her, together with some poems from the same period. She named the work Gossamer Journal [*Kagerō nikki*], and allowed it to be made public. (McCullough, 1980, p. 166)

#### 4.3. El *Kagerō nikki*

El *Kagerō nikki* es cronológicamente el primer ejemplo de literatura femenina tradicional de la época Heian. Se trata de un texto de carácter autobiográfico en forma de diario que abarca veinte años de la vida de la autora, desde 954 hasta 974, y que se centra principalmente en su matrimonio con Fujiwara no Kaneie.

El género *nikki*, literalmente «diario» y al que pertenece la obra a analizar, se remonta a la mencionada obra de Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki*, que aparece en 935 y que, según Donald Keene, es «un monumento del desarrollo de la prosa japonesa y el primer ejemplo de un género importante como es el diario literario» (1993, p. 358). Este género se populariza gracias a las voces femeninas de la corte de Heian. Tendían a ser introspectivas, plasmando sus pensamientos y emociones en esos largos días que pasaban en la oscuridad de sus aposentos en palacio. Estos diarios, al contrario de aquellos escritos en *kanbun* por los hombres, muchas veces narraban hechos años después de haber ocurrido. El género en sí recuerda a una autobiografía aunque con algunas diferencias: mientras que el autor de una autobiografía se sitúa en el presente mientras cuenta vivencias del pasado e incluso las compara con aquellas del presente, las autoras de los *nikki* nunca comparan los hechos narrados con el presente o anticipa ningún acontecimiento aunque escriba, también en presente, mucho después de que sucedan. Por lo general, las autoras dependían de sus recuerdos pero nunca hacían constar su conocimiento de la distancia temporal entre los eventos y el momento de escribir sobre ellos. Normalmente suelen contener poemas a modo de hechos reales y no como elemento decorativo o embellecedor del texto (Keene, 1993).

El *Kagerō nikki* se divide en tres libros y contiene más de trescientos poemas *waka*, siendo el más notorio el *chōka*<sup>12</sup> de Kaneie, el único testimonio sobre la infidelidad con «la mujer del callejón» desde su punto de vista. Además, termina con una colección de varios poemas que presentó a diferentes concursos de poesía (Keene, 1993).

La obra comienza no como un diario, sino como una breve recopilación de recuerdos que la autora escribe mucho después de que hayan sucedido. Sin embargo, de manera gradual los incidentes se describen con más detalle y la última mitad del segundo y todo el tercer libro se asemejan más a un diario con anotaciones regulares. En cuanto al contenido, el primer libro, el más corto de los tres, abarca quince años, mientras que los otros dos solo incluyen tres años cada uno a pesar de tener

12 *Chōka*, a veces simplemente «poema largo», es un tipo de poema *waka* de longitud indefinida que alterna versos de cinco y siete sílabas, y termina con un verso adicional de siete sílabas. Es una métrica común en el *Man'yōshū* (760), pero rara a partir del *Kokinshū* (ver Falero, 2014).

una longitud parecida. Se destaca especialmente el año 971 y por el tono de la narrativa se puede deducir que es el año en el que se comenzó a escribir la obra. Los acontecimientos ocurridos en este año se narran en el segundo libro, y coincide con el regreso de la autora a la ciudad después de pasar tiempo en un templo en la montaña donde empieza a perder el interés por su marido y sus aventuras (Seidensticker, 1964).

El primer libro habla de la vida de casada de la autora desde el año 954 al año 968. La madre de Michitsuna tenía diecinueve años cuando le llega una propuesta de matrimonio de Fujiwara no Kaneie. La primera indicación de que el diario en realidad se empieza a escribir varios años después es en el párrafo introductorio, donde enuncia que los acontecimientos de años pasados son recuerdos vagos. Comienza el diario en tercera persona, dando un matiz de ficción a la narrativa. No obstante, también declara que su propósito es escribir una especie de anti-romance, la vida de una persona normal y corriente, la suya propia. A lo largo de este primer libro, la autora recuerda los momentos de su matrimonio que concuerdan con el ideal romántico de la época y los alterna lamentando aquellos en los que la relación no era lo suficientemente satisfactoria. La gran cantidad de poesías recogidas en este libro es un historial de su correspondencia. De hecho, el primer libro es más una antología poética que un diario. Su estilo narrativo es elíptico y fragmentado. La autora no está interesada en tener una cronología clara o especificar quiénes son los protagonistas de la obra, sino en los momentos de sensibilidad que son normalmente un aspecto necesario para la composición poética (Arntzen, 1997).

El segundo libro abarca solo tres años, del 969 al 971. Después de un comienzo esperanzador, la narración comienza a ser cada vez más consternada cuanto más insatisfecha se siente la autora con su matrimonio. Su marido vuelve a tener una aventura con otra mujer pero, aunque esto es catalizador para ella, su verdadero problema es su propio estado mental. La madre de Michitsuna realiza dos peregrinajes que la ayudan a escapar de la situación de manera momentánea, pero ya ha comenzado a tener un patrón de comportamiento obsesivo del que parece no lograr alivio. Finalmente se retira a un templo en la montaña en contra del deseo expreso de su marido e incluso considera convertirse en monja. Durante este periodo consigue alejarse de su situación personal a través de conversaciones e intercambio de poemas con otras personas que no eran su marido. Aunque esta etapa de resistencia termina con lo que podría ser una derrota ante su hijo y su marido, ella vuelve de la montaña convertida en otra persona. Muchos expertos sobre el texto reflejan que este es el momento en el que probablemente comenzó a escribir el diario, más concretamente en 971, el año de la crisis de su matrimonio. La autora logra entonces expresar algo de objetividad sobre su situación: mientras que en el primer libro se queja de forma constante sobre el dolor desde su prisión mental particular, al final es capaz de salir de esa cárcel y verse a sí misma sufrir. También existe una mayor proporción de prosa en comparación con la poesía. Alcanzar el dominio de la prosa puede haber reestablecido de alguna manera el sentimiento de control de su vida (Arntzen, 1997).

El tercer libro vuelve a incluir tres años, del 972 al 974. Este es más parecido a un diario convencional con entradas frecuentes que parecen escritas al poco de haber sucedido. Además, los acontecimientos narrados son variados al contrario del libro anterior que se centraba más en la lucha de la autora con sus sentimientos sobre la relación. Es más, la intensidad emocional de los dos primeros libros se pierde completamente y prevalece un punto de vista objetivo al incluir en la narrativa historias sobre otras personas, en especial la de la madre de su hija adoptiva, el cortejo de su hijo a dos mujeres, y la acoso de su hija adoptiva por un hombre mucho mayor. Sin embargo, también es posible observar un doble punto de vista. Este libro sigue siendo un registro personal, pero al escribir historias sobre ella y otros de manera objetiva, la narración toma algunas

características de la ficción. Al escoger qué detalles se describen e incluso los propios sucesos, hay un evidente deseo de crear una buena historia. Por consiguiente su dominio de la prosa narrativa aumenta. Es como si se presenciara a una autora de diarios convertirse en una novelista (Arntzen, 1997).

Todos los manuscritos existentes del *Kagerō nikki* contienen una pequeña colección de poemas adjunta. Por el uso de un lenguaje honorífico que habla sobre Michitsuna y su madre en las introducciones a los poemas, se deduce que no fue ninguno de los dos quien los recopiló y adjuntó al manuscrito del diario. Cuando se menciona a Michitsuna, se hace por el título de «tutor imperial», puesto que asumió en 1007. Esto significa que la colección fue creada después de esa fecha. La colección contiene poema de distintas etapas de la vida de la madre de Michitsuna, pero la mayoría son de la época después del diario. Esta es una de las cosas que la hacen interesante, pues se puede atisbar cómo fue su vida tras 974. Envía poemas a la segunda hija de Kaneie, Senshi, después de convertirse en emperatriz. También hay evidencias de que le pedían componer poemas para otras personas: en el prefacio de uno de los poemas menciona que ella escribía poemas de amor para Michitsuna cuando comenzaba a cortejar. Hay varios poemas de cortejo de Michitsuna en esta colección, lo que hace dudar si realmente todos sus poemas fueron compuestos por su madre. Además, también hay poemas escritos expresamente para concursos de poesía, donde se puede apreciar a la autora como una «profesional». En resumen, esta colección de poemas confirma que la madre de Michitsuna continuó siendo una poetisa activa durante su vida (Arntzen, 1997).

La autora comienza el primer pasaje hablando de sí misma en tercera persona, aunque según avanza la obra la voz narrativa va poco a poco transformándose en primera persona, posiblemente por una mayor cercanía con los hechos que va describiendo. Ella misma es consciente de que al escribir uno hace de su propia vida una ficción, como si estuviera de acuerdo con las palabras de Paul Eakin:

Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further, that the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure». (1985, p. 3)

El texto en sí tiene un estilo disyuntivo en el sentido de que la narración se encuentra continuamente interrumpida por poemas, citas de otras voces, y la intrusión de pensamientos de la autora a modo de pequeños monólogos (Arntzen, 1997).

## 5. Propuesta de traducción comentada

Para realizar la siguiente propuesta de traducción se han tomado como fuente las siguientes ediciones japonesas del *Kagerō nikki*:

1. *Shinpan Kagerō Nikki I (Jōkan Chūkan) Gendaigo Yakutsuki (Kadokawa Sophia Bunko)* 新版 蜻蛉日記 I (上巻・中巻) 現代語訳付き (角川ソフィア文庫) [Nueva edición *Kagerō nikki* I (volúmenes I y II) con traducción moderna (Colección Kadokawa Sophia)] de la editorial Kadokawa (2014), que incluye notas con explicaciones sobre los términos difíciles de entender para el usuario del japonés moderno o metáforas y así para facilitar la lectura. Se trata de una versión realizada por Yūko Kawamura, profesora emérita de la Universidad de Niigata Sangyo.

2. *Kore de Dokuha! Kagerō Nikki Jōkan* これで読破！蜻蛉日記 上 [¡Lee con esto! *Kagerō nikki* volumen 1] de la editorial Genkōsha (2014), que incluye una traducción a japonés moderno por la autora para una lectura fácil sin necesidad de consultar la original. Esta es una versión disponible en formato electrónico de Yukiko Mitsuishi, escritora, traductora y educadora.

Además, se han consultado otras versiones en inglés como las de Seidensticker (1964) y Arntzen (1997), y las notas de traducción al español de Kazuya Sakai (1969).

En cuanto a la traducción de la poesía *waka* incluida en estos fragmentos, se ha seguido una estrategia de adaptación que intenta conservar el significado (y también ambigüedad) del texto preservando las palabras clave y manteniendo la métrica original 5-7-5-7-7.

### 5.1. Primer fragmento: Prefacio

Propuesta de traducción:

Con el paso del tiempo, ha habido personas que como ella se han sentido perdidas en medio de un mundo vacío<sup>13</sup>. No destacaba por su apariencia ni por su sensatez, y pasaban los días sin dejar de pensar en lo inútil que se sentía. Al observar con detenimiento los antiguos monogatari<sup>14</sup>, se dio cuenta de que solo contaban historias llenas de fantasías. Sería entonces extraño escribir un diario sobre alguien que no es de alta alcurnia, y se preguntó si a la gente le interesaría saber cómo era la vida de la esposa de un noble de algo rango. Sin embargo, han pasado muchos años desde los acontecimientos aquí descritos por lo que son sus recuerdos vagos y fragmentados los culpables de haber escrito lo que no es digno de un diario.

Este pequeño prefacio fue añadido después de terminar de escribir el diario. La oración comienza con la palabra *kaku*, la misma con la que empiezan el segundo y tercer volumen. Se dice que la autora pudo haberse inspirado en el poema número 347 del *Kokinshū*:

Kaku shitsutsu / to ni mo kaku ni mo / nagarete / kimi ga yachiyo ni / au yoshi mogana («may life go on like / this flowing smoothly with no / ripple to mar it / until we meet each of us / in our eight thousandth year» [Rodd, 2004, p. 146]).

La autora habla de sí misma en tercera persona cuando menciona la palabra *hito* 人 (lit. persona/s) y utiliza un tiempo verbal pasado en desuso actualmente, *arikeri* (lit. hubo/hubieron). En esta traducción se ha hecho uso de «personas que como ella» para indicar que va a hablar de una mujer a la que se refiere en tercera persona, y mantener de alguna manera el matiz ambiguo del japonés al no saber a quién se refiere.

A pesar de ser considerada una de las tres bellezas del imperio, podría decirse que utiliza el recurso del *captatio benevolentiae* para eliminar la individualidad del autor y crear un matiz de humildad con la expresión *hito ni mo nizu* 人にも似ず (lit. no parecerse a alguien) lo que, gracias a las notas en japonés moderno, se ha podido interpretar como que no destacaba por su aspecto físico. Aunque en japonés se hacía referencia a «acostarse y levantarse con el mismo pensamiento en mente», se ha utilizado la expresión «y pasaban los días» ya que demuestra un tono más natural en castellano.

<sup>13</sup> También podría traducirse como «Había una vez una mujer que se sentía perdida en un mundo vacío».

<sup>14</sup> Historias románticas antiguas, anteriores a 970.

Con sentirse inútil se refiere para con su marido, mostrando desde el primer momento su infelicidad nupcial.

Se utiliza una nota a pie de página en la palabra *monogatari*, para ofrecer al lector esa pincelada de información cultural que bien puede intercambiarse sin ningún problema. «Fantasías», en japonés: utopía o sueño inalcanzable.

«Sería entonces extraño escribir un diario sobre alguien que no es de alta alcurnia». En el original se utiliza literalmente la expresión «alguien que no es nadie», por lo que se puede interpretar de esta manera, y la terminación *arinamu*, traducido al japonés moderno como *kitto aru darou* (lit. seguro que lo hay/habrá), que se ha trasladado con un condicional que crea fluidez y facilidad para unir la siguiente idea.

En cuanto a la última oración de este fragmento, «los culpables de haber escrito lo que no es digno de un diario», se toma en consideración la nota al texto original de la versión japonesa que dice que se refiere a «algo que no queda bien escribir en tu diario».

## 5.2. Segundo fragmento: La proposición de Kaneie

Propuesta de traducción:

Fue entonces cuando, después de varias cartas de amor insignificantes recibidas en mi juventud, llegó una de parte de uno de los robles más altos del bosque<sup>15</sup> con intenciones claras de pedir mi mano. Normalmente habría un intermediario apropiado como una doncella de clase baja que actuaría como tal, pero esta, escrita en un tono desenfadado, fue recibida directamente por mi padre. Respondí de manera tajante que no estaba interesada y, como si ya hubiese intuido la respuesta, envió a mi casa un mensajero montado a caballo para que tocara a la puerta sin un atisbo de modestia. No necesitamos preguntar de parte de quién acudía, y el servicio armó un gran revuelo al recibir la carta. Al leerla, nos dimos cuenta de que no estaba escrita en un papel a la altura de la ocasión<sup>16</sup>, pues rozaba lo ordinario. Al contrario de los rumores que había escuchado sobre su preciosa caligrafía, la allí presente parecía descuidada a voluntad. Esto es lo que había escrito:

A la cigarra  
Cuan triste es escucharla  
En el silencio  
Mi corazón anhela  
Oír la voz que ama

Mientras me preguntaba si responder a tales insinuaciones, mi madre, una mujer anticuada, me obligó a hacerlo. Hice que alguien escribiera<sup>17</sup>:

15 Se refiere a Fujiwara no Kaneie. Es una metáfora que se usaba para designar la posición de Capitán de la Guardia Imperial, cargo que ocupaba en ese momento.

16 El papel típico que se usaba en las cartas de amor solía ser el *usuyō*, un fino papel *washi* de la más alta calidad, fuerte y duradero, de un color amarillo pálido y hecho con fibras de *ganpi* (un tipo de arbusto japonés).

17 En la época, revelar tu propia caligrafía era el primer paso hacia una relación íntima, por lo que, adoptando una postura de resistencia, hace que otra persona escriba por ella.

Voz que resuene  
Aquí no la hallará  
No se moleste  
Si a la cigarra escucha  
El tiempo malgastará

En este segundo fragmento, aunque en el original es algo difícil de discernir, la autora habla en primera persona. Se opta por mantener la traducción literal de «uno de los robles más altos del bosque» junto con una nota a pie de página explicando que se refiere a Fujiwara no Kaneie. En ningún momento en la obra menciona su nombre, simplemente el cargo que ocupa en ese momento, por lo que la manera de referirse a él va cambiando según asciende.

Se ha decidido trasladar el mensaje literal de «ni serio ni de broma» como «en un tono desenfadado», pues queda más natural y limpio, y conserva el significado. En esta traducción se habla de que el padre de la autora recibe la carta de Kaneie. En el original aparece la palabra *oya* 親, que puede significar tanto padre como madre, mas basándonos en las notas en japonés y las traducciones a japonés moderno, podemos interpretar que se trata de su padre, ya que se dice que, al venir de la misma familia y por el tono de la carta que le envía, él y Kaneie podrían tener una relación cercana.

En las últimas líneas se utiliza el plural pues se está refiriendo al conjunto de personas que viven en la casa, familia y servicio. Se ha elegido poner una nota a pie de página para «un papel de acuerdo a la ocasión», pues es una forma de introducir datos culturales significativos sin entorpecer la lectura del texto. En este caso puede intuirse que normalmente se usaba un papel más bonito, pero es interesante para el lector ir un poco más allá.

En cuanto a al primer poema que aparece, se ha mantenido la palabra clave (cigarra), que alude al verano, la métrica 5-7-5-7-7 y se ha intentado transmitir el mensaje original lo más claro posible. Se puede entender fácilmente que Kaneie le está pidiendo una respuesta a la autora.

Después, señala a la madre como «una persona anticuada», en el original no hace alusión a la madre, sino a este tipo de persona que los expertos han coincidido que se trata de la figura materna. Se propone también una nota a pie de página en «Hice que alguien escribiera», ya que, fuera de contexto, no queda del todo claro por qué no es ella la que redacta la respuesta.

El segundo poema también mantiene la palabra clave (cigarra) y la métrica 5-7-5-7-7 intentando transmitir el mensaje con la mayor claridad posible como el anterior. La autora le responde claramente que no va a corresponderle y que deje de intentarlo.

## 6. Conclusiones

Con la simplicidad que podría tener un artículo enfocado a una propuesta de traducción, este ha ido evolucionando a una especie de guía sobre cómo traducir el *Kagerō nikki*. Tras un análisis inicial, y la presentación de una metodología para su realización, se ha completado una breve propuesta de traducción de la obra cumpliendo todos los objetivos. La complejidad del idioma en su variante clásica o antigua ha generado numerosas dudas y ha implicado tiempo de documentación y comprobación adicional que de no haberse hecho podría suponer una traducción incorrecta con incoherencias u omisiones de la obra original.

La versión de la traducción obtenida puede poner en conocimiento del lector lo culturalmente enriquecedora que es esta obra, pudiendo desentrañar la historia, sociedad y formas de literatura de la época Heian, además de disfrutar de la lectura amena y comprensible de la belleza de la prosa y el verso del *Kagerō nikki*.

La elaboración de este artículo fomenta el interés hacia la literatura clásica japonesa, y en concreto a obras menos conocidas como los diarios. Se pone en valor el peso de la obra a lo largo de la historia y el atractivo investigador que llega a generar con sus múltiples interpretaciones y datos sobre la vida en la corte, especialmente de la vida monótona de las mujeres nobles; el intercambio de poemas y los entresijos de las relaciones matrimoniales de la época.

Como reflexión final, es sorprendente que una obra tan importante y estudiada como el *Kagerō nikki* no haya llegado aún a las editoriales de España, siendo un país que apuesta constantemente por los estudios asiáticos y en concreto por los estudios japoneses y la promoción de su cultura a través de instituciones, organizaciones y empresas. El *Kagerō nikki* ha sido, es, y será una obra de un elevado valor artístico, histórico y social que merece una mayor representación en los estudios de literatura japonesa, una obra para comprender de primera mano cómo fue el precedente del *Genji monogatari* y del *Makura no sōshi*, un diario para plantearse por qué los comienzos son tan importantes como la obra de mayor éxito.

## Bibliografía

- Arntzen, S. (1997). *The Kagerō Diary: A Woman's Autobiographical Text from Tenth-Century Japan*. Center of Japanese Studies.
- Arntzen, S. (2001). "Of Love and Bondage in the Kagerō Diary: Michitsuna's Mother and Her Father". En *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father* (pp. 25-48). University of Hawai'i Press.
- Falero, A. (2014). *Aproximación a la literatura clásica japonesa*. Amarú Ediciones.
- Hall, E.T. (1976). *Beyond Culture*. Anchor Books.
- Hewson, L., y Martin, J. (1991). *Redefining Translation: The Variational Approach*. Routledge.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología*. Ediciones Cátedra.
- Kawamura, Y. (2014). *Shinpan Kagerō Nikki I (Jōkan Chūkan) Gendaigo Yakutsuki (Kadokawa Sophia Bunko)* 新版 蜻蛉日記 I (上巻・中巻) 現代語訳付き (角川ソフィア文庫) [Nueva edición *Kagerō nikki I (volúmenes I y II)*]. Kadokawa.
- Keene, D. (1993). *Seeds in the Heart. Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. Henry Holt and Company.

- McCullough, H. C. (1990). *Classical Japanese Prose: An Anthology*. Stanford University Press.
- McCullough, W. H. (1967). "Japanese Marriage Institutions in The Heian Period". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27(1967), 103.
- McMillan, P. (2018). *One hundred poets, one poem each: a treasury of classical Japanese verse* (p. 248). Penguin Books.
- Mitsuishi, Y. (2014). *Kore de Dokuha! Kagerō Nikki Jōkan* これで読破！蜻蛉日記 上 [¡Lee con esto! Kagerō nikki volumen 1]. Genkōsha.
- Mulhern, C. (1994). *Japanese Women Writers: A Bio-Critical Sourcebook*. Greenwood.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. E.J. Brill.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. St. Jerome Publishing.
- . *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Editions Rodopi.
- Pérez Riobó, A., y San Emeterio Cabañes, G. (2020). *Japón en su historia: De los primeros pobladores a la era Reiwa*. Satori Ediciones.
- Rodd, L. R. (2004). *Kokinshū. A Collection of Poems Ancient and Modern*. Cheng & Tsui Company.
- Sakai, K. (1969). "Kagerō nikki: El diario de la vida efímera". *Estudios de Asia y África*, 4(3), 317-332.
- Seidensticker, E. G. (1964). *The Gossamer Years. The Diary of a Noblewoman of Heian Japan*. Tuttle Publishing.
- Shively, D. H., y McCullough, W. H. (1999). *The Cambridge History of Japan. Volume 2, Heian Japan*. Cambridge University Press.
- Vermeer, H. J. (2012). "Skopos and Commission in Translational Action". En *The Translation Studies Reader* (pp. 191-202). Routledge.
- Vermeer, H. J., y Reiss, K. (2013). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. St. Jerome Publishing.