

# En torno a la traducción al español de las variedades lingüísticas del japonés: tres casos de la novela *Kisetsu no nai machi* de Yamamoto Shūgorō

## *Translating into Spanish the Linguistic Varieties of Japanese language: Three Cases from the Novel Kisetsu no nai machi by Yamamoto Shūgorō*

**Marta AÑORBE MATEOS**

Universidad de Nagoya

[martanorbem@gmail.com](mailto:martanorbem@gmail.com)

**Resumen:** En medio de una creciente demanda de obras japonesas traducidas al español y de la ausencia de una teoría integral de la traducción del japonés al español, este artículo pretende abordar la cuestión del constante reto que supone la traducción de las diferentes variedades lingüísticas del japonés. La novela que servirá de ejemplo para ello será *Kisetsu no nai machi*, publicada en 1964 por el conocido escritor de ficción histórica Yamamoto Shūgorō. A partir de la traducción de tres casos de variedades diafásicas (el habla del borracho), diastráticas (el *yamanotekotoba*) y diatópicas (un fingido dialecto de Miyagi) presentes en esta obra, se realizará un análisis interlingüístico que permitirá establecer una base teórico-práctica centrada en las interacciones entre el texto y el contexto para lograr mediante distintas estrategias dinámicas una equivalencia de sentido conforme a la intención del autor de la obra literaria.

**Palabras clave:** Traducción del japonés al español; variedad lingüística; Yamamoto Shūgorō; teoría del sentido; dimensiones contextuales.

**Abstract:** In the midst of a growing demand for Japanese works translated into Spanish and the absence of a comprehensive theory of translation from Japanese into Spanish, this article aims to address the question of the constant challenge of translating the different linguistic varieties of Japanese. The novel that will serve as an example for this purpose will be *Kisetsu no nai machi*, published in 1964 by the well-known historical fiction writer Yamamoto Shūgorō. Based on the translation of three cases of diaphasic (the inebriated speech), diastratic (*yamanotekotoba*) and diatopic (a feigned dialect of Miyagi) varieties present in this work, a cross-linguistic analysis will be carried out to establish a theoretical-practical basis centered on the interactions between text and context in order to achieve through different dynamic strategies an equivalence of meaning in accordance with the author's intention of the literary work.

**Keywords:** Japanese to English translation; linguistic variety; Yamamoto Shūgorō; the Interpretive Theory; dimensions of context.

## 1. INTRODUCCIÓN

La literatura japonesa, con más frecuencia que la escrita en español, presenta una particular tendencia a dar cabida en sus textos a un amplio espectro de sus variedades lingüísticas, lo cual constituye un constante desafío para los traductores literarios. El loco cuerdo, el pusilánime dominado, el hijo pródigo, el falso patriota, la hetaira virtuosa, la hija abnegada, el joven enamorado, el sabio pobre o el suicida arrepentido son algunos de los personajes del Japón de posguerra que retrata Yamamoto Shūgorō en su novela *Kisetsu no nai machi* (lit. 'El barrio sin estaciones del año'), publicada en 1964. Ante la riqueza lingüística que caracteriza a estos personajes, este artículo va a presentar un total de tres casos de variedades lingüísticas (diafásica, diastrática y diatópica) presentes en la obra con el objetivo de establecer una base teórico-práctica fundamentada en la teoría del sentido de la ESIT (Escuela Superior de Intérpretes y Traductores) y las dimensiones contextuales de Hatim y Mason que ayude al traductor de japonés a enfrentarse a la traducción de las variedades lingüísticas. Esta selección responde a una metodología de tipo cualitativo, ya que no se han analizado todos los casos, sino tres extractos, que constituyen una muestra significativa de las tres variedades y del conjunto de la riqueza literaria del autor, y pertinente para cumplir el objetivo de nuestro análisis.

El primero de los casos es el habla de los borrachos, que aparece en el quinto capítulo de la obra y que tiene una gran tradición literaria en los géneros populares. La lengua japonesa cuenta con ciertas particularidades que complican la tarea de la traducción de esta variedad diafásica al español. Entre estas, no solo nos encontraremos con los esperables coloquialismos y vulgarismos, sino que tendrá especial relevancia la presencia del sociolecto masculino, que caracterizaremos más adelante.

Lo mismo sucede con en el noveno capítulo de la novela, donde aparecerá el *yamanotekotoba* (lit. 'las palabras de Yamanote'), que es la manera en que hablan

las mujeres adineradas de la capital, quienes solían vivir en la zona de Yamanote, una zona rica desde los tiempos de Edo. Aquí, de nuevo, entrará en juego la diferenciación estereotípica del habla en función del sexo y, además, tendrán relevancia el registro culto y, dentro de este, el sistema de respetuosidad según las relaciones jerárquicas existentes entre los interlocutores.

En tercer lugar, aparecerá una imitación del dialecto de la prefectura de Miyagi. Frente a la uniformidad lingüística que políticas como el *genbun itchi* consiguieron, lo cierto es que todavía existe una gran riqueza dialectal en el país nipón, donde algunas variedades resultan incomprensibles entre los propios nativos japoneses, sobre todo cuanto más alejadas se encuentran estas de la capital. Ya desde las obras literarias medievales como el *Man'yōshū*, *Genji Monogatari* o *Konjaku Monogatari* estas variedades han tenido presencia en las obras literarias y, en la modernidad, los dialectos han ido apareciendo de una forma más consciente, aunque todavía mantenían un uso mayoritariamente caricaturesco (Yokota-Murakami 2018). Sin embargo, escritores modernos de la talla de Miyazawa Kenji o Tanizaki Jun'ichirō han empleado los dialectos de manera no humorística e incluso actualmente siguen teniendo un papel relevante en los *best-sellers* japoneses que nos llegan continuamente. En nuestra novela, el empleo del dialecto que hace Yamamoto Shūgorō es el particular caso de un personaje que pretende fingir cierto acento rural pero este termina siendo confundido por el dialecto de la prefectura de Miyagi, un resultado que responde a la dinámica social e histórica del país. El alto nivel de convencionalismo de estas tres variedades, además, nos permitirá aproximarnos al conocido como *yakuwarigo* o lenguaje de roles.

## 2. EL OBJETO DE ESTUDIO

Yamamoto Shūgorō (1903-1967) fue un famoso escritor de ficción histórica conocido por sus comportamientos personales un tanto misántropos y polémicos que le llevaron a rechazar varios premios literarios. En sus primeros años, se enmarcó dentro de la literatura de masas, aunque él no secundaba tal división entre *taishū bungaku* (lit. 'literatura de masas') y *jun bungaku* (lit. 'literatura pura'). En esta primera etapa, escribió principalmente para revistas de entretenimiento e infantiles hasta que, durante la guerra, cuando escribió *Nihon fudōki*, tomó clara conciencia de su propia dirección literaria. Desde entonces, evitó crear obras irreales y puso en el centro de su literatura la voluntad de representar la naturaleza del ser humano (Ozaki 1977).

*Kisetsu no nai machi*, publicada en el año 1964, es una novela que, según la información que ofrece la propia obra, se ubica en el año 1962 y pretende retratar la naturaleza tragicómica de la vida humana. En un barrio sin nombre donde parece que el tiempo se detiene, Yamamoto Shūgorō desarrolla quince episodios interconectados que viven los habitantes de estos bloques de *nagaya* (lit. 'casas largas'), un tipo de vivienda tradicional japonesa similar a unas casas adosadas que, en este caso, han

sido construidas en condiciones de extrema pobreza. Según palabras del propio autor, las historias y los personajes que se describen en esta obra han sido tomados de la vida real, constituyendo una especie de *Aobeka Monogatari* (una de sus obras más reconocidas) de corte urbano.

Los primeros personajes son Masuda Masuo y Kawaguchi Hatsutarō, unos jornaleros de este barrio marginal que, en una de sus frecuentes borracheras, acaban intercambiándose las parejas como si fuera algo habitual. El segundo personaje del corpus es Seiko, la dama fúnebre, quien, a pesar de vivir también en la pobreza, se caracteriza por su habla en *yamanotekotoba*, el sociolecto de las mujeres adineradas de la capital, que contrastará, como se verá más adelante, con la vulgaridad de las palabras de su rebelde hijo. El último es Choro<sup>1</sup>, un vecino inquieto que está constantemente ideando planes de negocio. En uno de ellos, termina disfrazándose de pueblerino e imitando el habla rural con una especie de acento genérico —que, sin embargo, confundirán con el dialecto de Miyagi— para conseguir vender peces de río en un barrio adinerado. Tanto en este caso como en el anterior, se apreciará la importancia de la cuestión del prestigio lingüístico<sup>2</sup>.

### 3. ANÁLISIS INTERLINGÜÍSTICO ENTRE EL ORIGINAL JAPONÉS Y LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

#### 3.1. Marco teórico

Podemos decir que la traducción que queremos conseguir busca la equivalencia. Sin embargo, esta noción es un tanto controvertida. Este es un término que ha ido teniendo diversos significados a lo largo de la historia de la traductología y hay quienes incluso llegan a hablar de la traducción como la creación de una equivalencia exacta que reproduzca el sentido y el estilo originales, queriendo ver en ella una solución al manido debate sobre la dicotomía entre la traducción libre o la literal. Sin embargo, aquí no abordaremos la equivalencia como un camino medio entre la libertad y la literalidad, pues esos términos no dejan de ser extremos que se alejan de la actividad

1 Su nombre viene de la onomatopeya *choro choro*, que alude a la forma de moverse de un animal conocido en Japón como *choro*, la *Ligia exotica*, un crustáceo muy pequeño que vive cerca del mar y que, por ello, en ocasiones es llamado cucaracha de mar o cucaracha de los muelles.

2 La noción de prestigio lingüístico hace referencia a la consideración que los hablantes tienen sobre qué manera de hablar es mejor. Tanto en el español —con la norma europea y las distintas normas americanas— como en el japonés, se aprecian dinámicas semejantes de desprestigio social hacia las variedades que se alejan de la norma.

traductora, sino como un punto medio entre la omisión y la domesticación excesiva de las variedades lingüísticas.

El traductor está obligado a tomar una decisión creativa (ni literal ni absolutamente libre) que puede consistir tanto en la omisión de las variedades, en su domesticación excesiva o en un equilibrio entre estas dos opciones. Según Roberto Mayoral (1990)<sup>3</sup>, uno de los estudiosos más sobresalientes en el campo de la traducción de la variación lingüística, existen principalmente tres formas de aproximarse a esta cuestión: a) buscar una correspondencia en la lengua término; b) la introducción de marcadores que caractericen el texto ante la imposibilidad de hallar un equivalente; c) o invisibilizar por completo la variedad lingüística. Dicho de otra manera, en el caso del japonés, la tesitura a la que se enfrenta el traductor puede resumirse en tres posibles caminos: a) traducir la variante por alguna variedad lingüística ya existente en la lengua meta a pesar de su bagaje connotativo; b) traducir la variante de forma original para que pueda tener una mayor equivalencia de efecto para el lector meta; o c) traducir la variante como si fuera japonés estándar e ignorar la variedad original, con la posibilidad de añadir una glosa.

Dentro del campo de la traducción al japonés, hay quienes, como Elena Gallego (2002), abogan por la segunda opción. La flexibilidad propia de nuestra tipología de traducción —la de la traducción literaria japonés-español— implica que no hay un camino marcado a seguir y que cada dificultad se resolverá teniendo en cuenta los diversos factores que influyan en cada caso sin desvirtuar el texto original.

Un ejemplo de esta desvirtualización, en cambio, serían las opciones a) y c), debido a que se produce una omisión total o una domesticación extrema de las variedades lingüísticas. Esto ha ocurrido en obras como las de Miyazawa Kenji, Inoue Hisashi, Tanizaki Jun'ichiro, etc., donde las variedades diatópicas tenían un papel muy importante en el entendimiento de sus textos. La omisión, por tanto, constituye una pérdida de matices que, en muchas ocasiones, son de gran interés para la obra literaria en cuestión. La domesticación, por su parte, no solo es poco recomendable por la falta o la adición innecesaria de matices, que pueden resultar ofensivos, sino que también constituye un recurso excesivo que puede abstraer al lector de la verosimilitud, como la bibliografía sobre el tema ha ejemplificado abundantemente. Aunque, si bien es cierto, ha habido estudiosos en este campo que la han defendido, como es el caso de Catford (1965, 65). En consecuencia, la equivalencia se erige, en nuestra opinión, como la vía más adecuada, dado que apenas existe la posibilidad de una correspondencia exacta y tanto la omisión como la domesticación constituirían una desvirtualización del texto.

La equivalencia, así pues, hace referencia a la equivalencia de sentido pero ¿qué es este sentido al que queremos ceñirnos? Para Matthew Arnold (1861) por ejemplo, la equivalencia de sentido o de efecto estético, tal como defendió en su ensayo sobre Homero, consistía en recrear el efecto estético percibido mayoritariamente por las primeras personas que leyeron la obra, lo cual Elena Gallego (2002, 503) reconoce

3 Algunos especialistas que también abordan esta cuestión teórica general son Catford (1965), Halliday y Hasan (1985), Nord (1991) y Hurtado Albir (2011), entre otros.

como una cuestión bastante complicada de conocer en muchas ocasiones. Ante esta imposibilidad, existen alternativas como la teoría del sentido de la ESIT (y otras posteriores como el modelo comunicativo-funcional de Lvovskaya), la cual, como veremos a continuación, decide centrarse en el receptor ideal que el autor tenía en mente, es decir, en el querer decir del autor —si es que puede saberse— y en el receptor ideal al que va destinada la traducción.

Somos conscientes, por tanto, de la ambigüedad de un término que es necesariamente dinámico, pero cabe recordar que no solo estamos hablando de hechos demostrables. Ante la multiplicidad de sentidos que de ello derivan, ¿a qué deberíamos atenernos a la hora de traducir obras literarias que presentan el reto de las variedades lingüísticas? Filósofos como Wittgenstein sugieren que las certezas en base a unas prácticas sociales en un contexto dado son la única alternativa para que exista posibilidad de comunicación y no caigamos en un absoluto lenguaje privado. Por ello, hemos de convenir para el presente artículo una definición de sentido conforme a la cual sea posible proponer una traducción de la obra literaria en general y de sus variedades lingüísticas en concreto. En el presente artículo, la captación del sentido va a ser entendida como un proceso de interpretación, resultado de la vinculación del semantismo de las palabras y los conocimientos extralingüísticos. Por tanto, no hay una equivalencia fuera de un acto comunicativo concreto, resultando siempre dinámica y relativa.

No existe un sentido único cual verdad platónica. El sentido —y, por ello, la equivalencia— no existe separado de las personas y las personas no existen separadas de sus circunstancias. La teoría del sentido, tal como detalla Delisle (2013), distingue cuatro fases en el proceso traductor de las obras escritas. En resumidas cuentas, la primera es la comprensión del texto (ambientación, lectura, interpretación del sentido); la segunda, su desverbalización, que en el caso de la traducción literaria requiere más tiempo que en la interpretación; la tercera es la reexpresión (investigación documental, redacción del primer borrador) en base a ese recuerdo cognitivo; y en último lugar estaría la verificación (precisión global, respeto de las costumbres y normas de la lengua de llegada), que se aplica en el caso de la traducción literaria. Así, hablamos de la traducción como una operación que se desarrolla en varias etapas aunque, en la práctica, «algunas de las secuencias del proceso se superponen y otras se sitúan en el nivel inconsciente» (*Ibidem*, 116).

Para saber lo que el autor ha querido decir, es natural pensar que hay que conocer el contexto de la lengua de procedencia, así como el contexto de la lengua de llegada en la que se quiere plasmar. Esta cuestión ya es mencionada en los criterios de Koller de evaluación de la equivalencia que nos presenta Lederer (2016), de la escuela interpretativa, pero Hatim y Mason lo desarrollan con mayor profundidad en sus dimensiones contextuales, de las que nos serviremos para complementar la teoría del sentido:

Todos estos desarrollos en conjunto (la lingüística sensible al contexto, la sociolingüística, los estudios sobre el discurso y la inteligencia artificial) han aportado a la traductología una nueva dirección, que le restituye al traductor el papel central en un proceso de comunicación intercultural y que ya no considera que la equivalencia afecte sólo a entidades que aparecen en los textos (Hatim y Mason 1994, 51).

La dimensión pragmática nos obligará a tener en cuenta elementos como las implicaturas o el propósito retórico para entender lo que hay detrás del habla de los hombres borrachos, del *yamanotekotoba* o de la imitación del dialecto de Miyagi. En cambio, la dimensión semiótica nos hará reflexionar sobre esa diferencia entre el género novelístico español y el japonés, así como otras cuestiones de convención literaria. Finalmente, la dimensión comunicativa nos ofrecerá una serie de advertencias sobre las variedades o «dialectos», como ellos los denominan.

Para el «dialecto geográfico» exponen acertadamente que la dinámica de la variación geográfica es demasiado compleja para permitir encasillamientos que nos distancien de la idea de *continuum* entre las variedades regionales: el traductor debe ser consciente de esto, así como de las implicaciones sociales de sus elecciones. Con todo, reconocen la dificultad de conseguir la equivalencia dialectal puesto que, como comentábamos al comienzo, traducir el dialecto por la norma culta estándar de la lengua de llegada supone una pérdida de los efectos especiales pretendidos en el original, mientras que traducir un dialecto por otro implica el riesgo de crear efectos distintos a los pretendidos. Asimismo, los «dialectos sociales», fruto de estratificación social, enfrentan al traductor a problemas semejantes relacionados con las implicaciones ideológicas, políticas y sociales.

En definitiva, lo que llamamos estándar es una cuestión de prestigio que ha surgido a lo largo de un proceso complejo en un contexto igualmente diverso que el traductor ha de conocer. En nuestro caso, deberemos conocer tanto el caso japonés como el caso español, puesto que la traducción que aquí se analiza está dirigida idealmente a un lector meta de España. Concretamente, se ha tenido en mente a un lector meta amante de la literatura japonesa o, al menos, con curiosidad sobre esta cultura y las manifestaciones literarias en lengua japonesa, lo cual ha condicionado la traducción general hacia un punto medio entre la adecuación y la aceptabilidad extremas, buscando que el lector pueda tener una lectura amena de la novela y, a la vez, una consciencia y un disfrute de la cultura japonesa en la que se enmarca la obra.

De esta forma, pondremos especial atención a la interacción entre el texto y el contexto, pues el traductor media entre las culturas para lograr establecer la máxima equivalencia posible, valorando el efecto en el destinatario en función de la prioridad que se le da a la intención retórica del autor. Así pues, hemos definido el sentido como la intención del autor de la obra original —que exige necesariamente un estudio previo de su persona— y hemos descrito el proceso para acercarnos a la traducción de las variedades, destacando el papel del contexto de ambas lenguas. Por tanto, conforme a la aceptación común de esta premisa, nos disponemos a intentar analizar tres casos de variedades lingüísticas de la novela japonesa *Kisetsu no nai machi* en búsqueda de la mayor equivalencia posible para nuestro receptor ideal.

### 3.2. Comentario traductológico de los tres casos

Antes de proceder al análisis de los tres casos, es necesario recordar que su traducción va a ser realizada al español europeo debido a que el lector meta planteado en

el presente artículo es español. Por supuesto, se podría realizar una traducción neutral y con ausencia de localismos pero, en esta ocasión, se prioriza la plena manifestación de los recursos lingüísticos de una variedad para ejemplificar la aplicación de estos a la traducción, puesto que una variedad absolutamente neutra no deja de ser una variedad artificial que todo hispanohablante entiende pero que nadie habla. Cabe destacar que, además, las traducciones literarias suelen estar condicionadas por criterios editoriales, que pueden priorizar una traducción más localista o más abarcadora atendiendo a factores comerciales. Por tanto, en la traducción de una novela tiene especial importancia el papel de quien encarga la traducción, pues esta debe ser adecuada a las exigencias del encargo. Así, la traducción es una acción traslativa —es decir, una acción comunicativa entre miembros de distintas comunidades lingüístico-culturales— en la que se produce una «selección teleológica de signos que se consideran idóneos para el propósito comunicativo definido en el encargo de traducción» (Nord 2009, 217).

En primer lugar, tenemos el habla de los borrachos, que aparece paradigmáticamente representada en esta escena. Dos jornaleros, Kawaguchi Hatsutarō y Masuda Masuo, regresan a sus respectivas casas borrachos después de un duro día de trabajo mal pagado. Masuda, sin embargo, decide ir a visitar a su amigo, quien se había puesto a beber de nuevo junto a su mujer. Al llegar, tiene lugar la siguiente conversación:

<p>「いいとこへ来てくれた、まああがってくれ」</p> <p>「おらあそんなきげんじゃあねえ、おめえに聞いてもれえてえことがあって来たんだ」増田はあがって、夫婦の脇へどかっとかぐらをかいた。顔は赤いし眼も赤いし、息は腐った熟柿のような匂いがした。</p>	<p>— En buen momento has venido. Pasa, pasa.</p> <p>— No estoy de <i>huumor</i><sup>4</sup> ahora. He venido <i>porrrque</i> quiero contarte una cosa.</p> <p>Masuda entró y se sentó al lado de la pareja con las piernas cruzadas. Traía la cara y los ojos enrojecidos, y su aliento olía a caqui podrido.</p>
<p>「まあ一杯いこう」と河口は持っていた湯呑を、ちゅっと啜ってから差出した、「そのうえで話を聞こうじゃねえか、どうしたんだ」</p>	<p>— Venga, una copa —dijo Kawaguchi ofreciéndole su taza tras dar un sorbo—. Bebe y escuchamos lo que nos quieres contar. ¿Qué ha pasado?</p>
<p>「どうもこうもねえや」良江の注いでくれた酒を、水でも呷るように飲んで、増田は云った、「どうもこうもありやしねえ、うちのすべたあまのちくしょう、おらあまるでのら犬がシャッポをかぶされたような心持だ」</p>	<p>— ¿Que qué me ha pasado? —dijo Masuda y se bebió el sake que le había servido Yoshie como si fuese agua—. No os vais a <i>crreeer</i> lo que me ha pasado. ¡Es la fea de mi mujer! Me <i>sieeeento</i> como un perro callejero con <i>chapeau</i>.</p>
<p>「ふーん」河口は首をかしげた。</p> <p>「云っちゃあ悪いが、めしを食らってるときに頭から、ばいすけ一杯の砂をぶちまけられたような気持だぜ」</p>	<p>— ¿Cómo? —respondió Kawaguchi ladeando la cabeza.</p> <p>— Está mal <i>queee</i> lo cuente pero me siento como si me hubieran echado encima una <i>ceeesta</i> de bambú llena de arena <i>miennntras</i> como.</p>

4. De aquí en adelante, el alargamiento vocálico y el énfasis consonántico presentarán esta representación gráfica.



Ante las oscuras expresiones de su ebrio amigo, el propio Kawaguchi se extraña brevemente. Aunque cree captar la esencia del asunto, demanda explicaciones.

「ほんとに 頭からぶちまけちゃったのか」  
「砂をぶちまけやしねえさ、まさか、そんな  
ような心持だってことを云ったまでだが、て  
んでもう話にならねえ」と増田は酒を飲んで  
云った、「おめえと別れてからよ、おらあ湯へ  
いって帰って一杯やってたあ、いやにつんけ  
んしゃあがるんで、なにがどうしたときいた  
ら、おまえさんの知ったこっちゃあねえ、とい  
ってそっぽを向きゃあがる、おれの知ったこ  
ってねえならそんなにつんけんするな、って  
云ってやったら、どうしてさ、と口返答をし  
ゃあがる、どうしてってべらぼうめえと云いかけ  
ると、べらぼうとはなんだい、と突っかかって  
きゃあがった」

—¿Deee verdad te tiró arena encima?  
—¿Cómo va a tirarme eso? ¡Porrrr Dios! Es una  
manera de hablar. No os *eeeeenteráis* de nada  
—respondió Masuda y bebió sake—. Cuando  
me despedí de ti, fui a los baños públicos y,  
de vuelta ya en casa, me *puuuse* otra copa.  
Ella estaba *muuuuy* seca y, cuando le pregunté  
qué le pasaba, me respondió «¿Y a ti que te  
importa?» y miró para otro lado. Entonces,  
le respondí «Si no es algo que me incumba,  
*puueees* no seas tan seca» y me respondió  
«¿Por qué?». *Yooo* le dije «¿Que por qué? ¡Qué  
absurdo!» y ella me atacó con un «¿Cómo que  
qué absurdo?».

Masuda continúa narrando sus peleas conyugales mientras Kawaguchi se limita a darle la razón a su mujer, quien intenta rebatir el argumentario del amigo de su marido. Sin embargo, este le responde con un breve discurso:

「男ってものは外で難儀の多いもんだ」と増  
田は続けた、「まだけつつべたの 青いような  
若造の人繰りにへいこらしたり、無理な荷揚  
げにへたばっているの を、畜生のようにどな  
られたり、それこそ血の涙も出ねえようなお  
もいをしな けりゃあならねえ、だからてめえ  
のうちへ帰ったときぐれえ、つかかあにで  
も当りたくなるのが人情じゃあねえか」

—Los hombres padecemos *muuuchas*  
dificultades fuera de casa —continuó  
Masuda—. Lamemos el culo al chaval<sup>5</sup> de la  
oficina de empleo, que todavía lo tiene azul<sup>6</sup>,  
nos dejamos la piel descargando mercancías,  
nos gritan como a ganado y tenemos que  
reprimir nuestras lágrimas de sangre. Así  
que, joder, es normal que tengamos la mano  
suelta con nuestras parientas<sup>4</sup>, ¿no? ¿*Meee*  
equivoco?

Tras la decidida contrargumentación de Yoshie, la esposa de Kawaguchi, y unos detalles de carácter psicológico, la escena concluye con Kawaguchi, que también está

5. Véase la acepción coloquial «Niño o joven» (DRAE, 2022).

6. Esta expresión hace referencia a las manchas de color grisáceo que aparecen en la espalda y las nalgas de algunos bebés recién nacidos, conocidas con el término médico de melanocitosis dérmica congénita. Este es un fenómeno que solo perdura durante la infancia y que, al ser muy frecuente en algunas poblaciones como la asiática, Masuda lo menciona para enfatizar despectivamente la juventud del trabajador de la oficina de empleo. Esta exégesis está incluida en la traducción.

7. Véase la acepción coloquial «Esposo con relación al otro miembro del matrimonio» (DRAE, 2022).

borracho, abandonando su casa para dirigirse a la casa de Masuda y hablar con la pareja de este. Masuda, mientras tanto, se queda en la casa de Yoshie, la mujer de Kawaguchi. A partir de esta noche, tendrá lugar un inesperado y tácito intercambio de parejas que continuará hasta el final del capítulo.

En este fragmento podemos comentar el habla del borracho en general y el habla del borracho varón. En ella apreciamos una verborrea propia del estereotipo de persona ebria que se representa gráficamente mediante la escasa presencia de comillas y puntos. En su lugar, abundan las comas, dando la sensación de un discurso fluido y natural que es fácil de imaginar para el lector japonés. De hecho, esta expresividad, así como la de los dos casos siguientes, encaja con lo que algunos estudiosos han denominado «lenguaje de roles» o *yakuwarigo*. El lenguaje del rol del varón estereotípico, y más si está alcoholizado, se caracteriza por ser impositivo y autoritario para imponer sus propias ideas (Kinsui 2003). Gramaticalmente, esta agresividad con tintes sexistas se manifiesta en este discurso con recursos como la negación con *nee*, la partícula interrogativa *dai*, el pronombre amenazante *temee*, imperativos fuertes como *kure* o *suruna* y una asimilación de los pronombres personales *ore wa* y *omae wa* que pasan a ser pronunciados *ora* y *omee*.

Así pues, una vez entendido el texto, toca preguntarnos: ¿qué ha querido decir el autor con esto? Todo parece indicar que esta es una presentación de los personajes como unos jornaleros de clase baja ebrios que acaban teniendo el típico debate de lucha de sexos a mediados del siglo xx, constituyéndose como una escena de carácter cómico y patético conforme a la intencionalidad de la novela. Ahora llega el momento de la reverbalización, es decir, de la exploración de los recursos de la lengua de llegada para caracterizar a este tipo de personajes.

El español europeo cuenta con léxico coloquial y también usos particulares de la lengua que son más típicamente masculinos como el empleo de un registro más coloquial en el que pueden abundar los exabruptos (véase «lamemos el culo», «chaval», «joder» o «parienta»). Sin embargo, las obras literarias en español no suelen representar gráficamente los cambios fonéticos que se producen cuando una persona pierde la facultad de articular las palabras correctamente debido al efecto del alcohol, sino que se espera que el lector lo imagine. Aun así, mediante la técnica de la compensación, se ha introducido de forma general —y no exactamente en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original— el efecto estilístico del habla del borracho. Ante una primera reexpresión tal vez excesiva, en el proceso de verificación se tuvo en cuenta el contexto semiótico y se halló conveniente buscar un estilo general cohesionado que se adaptara mejor a las normas de la lengua de llegada, optando así por un punto medio en el que no se ha realizado más que una peculiaridad gráfica en base a la convención existente sobre el lenguaje del borracho: el alargamiento vocálico y el énfasis consonántico puntuales.

El falso dialecto de Miyagi es otra variedad que nos ocupa. El dialecto propio de Miyagi, una prefectura al noreste de Japón, pertenece a la subcategoría de dialectos Nan'ō junto con otras regiones del centro y el sur de Tōhoku cuyo rasgo más distintivo

es la ausencia de acento (W. AA. 2019). La novela, sin embargo, nos presenta a un personaje que no ha nacido en Miyagi, Choro, un hombre inquieto y hablador que decide comprar peces de río e intentar venderlos en un barrio rico fingiendo ser un campesino que los acaba de pescar. Su intención es la de imitar genéricamente el habla de una persona que vive en el campo, pero una mujer cree identificar el dialecto de Miyagi en su inconsistente y sobreactuada forma de hablar:

ちよろは田舎なまりで、こっちが鰯であり、こ  
 っちが鯉であり、どちらも自  
 分のら仕事の片手間に捕ったものである、  
 と答えた。  
 中年婦人はめがねを直して、土川春彦を凝視  
 した。  
 「あなた田舎から来たの」  
 春彦はそうだと答えた。  
 「そのなまりは知ってますよ」と中年婦人は  
 いった、「このあいだまで宅にいたお手伝い  
 のよのっていう娘の言葉と似ているもの、あ  
 なた宮城県でしょう」  
 ちよろは唾をのんだ。  
 「県のこたよう知んねがす」と彼は吃りなが  
 ら答えた、「親が宮城県のへえちよと脇であ  
 ったんねげすけえ、おらもうずっとちこい  
 ときに遠くへやられたもんでねがす、これ買っ  
 てくたせえすねが」  
 中年婦人は(...)あんだの田舎はどこかときい  
 た。  
 「近県でねがす」とちよろはいつて、額をすば  
 やくぬぐった、「このびなもごいもこのとおり  
 捕ったばかりですんねが、このとおりぴんぴ  
 ん生きてるんでねがすけ、買っておくんなが  
 す」  
 「へんななまりだこと」中年婦人は首を振り、  
 なまりの詮索は諦めたように、また二つの容  
 器をのぞいた、「見たことのある魚だけれど、  
 なんとこのかもういちど聞かして下さいな」

Choro respondió con acento de pueblo: «Esto son carpines y esto otro, carpas koi. Los he *atrapao* mientras hacía labores del campo». La mujer de mediana edad se puso las gafas en su sitio y miró fijamente a Tsuchikawa Haruhiko.  
 —¿Has venido desde el campo?  
 «*Ansí es*», respondió Haruhiko.  
 —Conozco ese acento —dijo la mujer—. Se parece al de Yono, una muchacha que trabajaba en mi casa hasta hace poco. Eres de la prefectura de Miyagi, ¿verdad?  
 Choro tragó saliva.  
 —Me me se dan mucho mal las prefecturas esas —respondió tartamudeando—. Mis padres vivían cerca de Miyagi pero me mandaron lejos de allí cuando era *ñajo*. *Enga*, me compre algo, por favor.  
 La señora ( ) le preguntó:  
 —¿Dónde está tu pueblo?  
 —Está en una prefectura cercana —dijo Choro antes de frotarse la frente con apuro—. Estos carpines y estas carpas koi están recién *pescaos*. Como puede ver, están vivitos y coleando. *Enga*, me compre algo, por favor.  
 —¡Qué acento más raro! —dijo negando con la cabeza. Dando por perdida la cuestión del acento, miró de nuevo los dos recipientes—. He visto alguna vez estos peces pero, por favor, repíteme el nombre.

En resumidas cuentas, Choro concluye las oraciones con *negasu* indiscriminadamente. Utiliza forzosamente esta expresión humilde que se corresponde con el *gozaimasu* estándar en frases como *shinnegasu*, *denegasu* o *katteokunnagasu*. Además, intenta incorporar léxico que él considera rural como *chikkoi*, equivalente a *chiisai*, el cual se puede encontrar como *chakkoi* en áreas como Sendai, la capital de Miyagi. ¿Qué ha querido decir Yamamoto Shūgorō con esto al lector de su novela? Probablemente esto no sea más que parte de la caracterización de Choro como persona impulsiva que cree que un negocio tan insensato como el de vender peces de río (mal considerados por lo general) en un barrio rico puede tener futuro. Casi como si estuviéramos escuchando

un gracioso *rakugo*, la escena genera risa ante otra chapuza más de este plan de negocio fundamentado en la mentira de que Choro es un campesino que se dedica a la pesca. Así, comprobamos que la novela es realista y no comparte la idea de Choro de que existe una entelequia genérica como «el habla del campesino inculto», puesto que su triste argucia casi es descubierta nada más comenzar la venta. Aquí también entran en juego, por supuesto, cuestiones de prestigio dado que tradicionalmente la forma de hablar de la zona de Tōhoku, donde se encuentra Miyagi, no goza de gran prestigio en la sociedad japonesa —de la cual Choro forma parte—, considerada en el imaginario colectivo como ejemplo paradigmático del habla rural (Okamoto y Shibamoto-Smith 2016). Su diálogo, en consecuencia, enfatiza el patetismo de la escena y de la figura de Choro, de forma que este personaje habla en nuestro idioma como un español que tuviera en su imaginario una visión estereotipada del habla de los campesinos (véase la palabra «asín», la caída de la /d/ intervocálica, la confusión de pronombres «me se», etc.). Sobre un caso similar en otra lengua, Hatim y Mason (1995, 61) indican una solución en la que tampoco se corrió el riesgo innecesario de escoger una variedad regional en concreto, sino que se modificó levemente la norma culta: «El objetivo era poner de manifiesto la «estigmatización» sociolingüística del usuario, no necesariamente por el expediente de seleccionar una variedad regional en concreto, sino recurriendo a modificaciones del estándar». Con todo, cabe mencionar que hay quienes se arriesgan más eligiendo una variedad regional concreta como, por ejemplo, el traductor Fernando Rodríguez-Izquierdo, quien emplea la pronunciación andaluza en *Botchan* para crear un efecto parecido al acento de Shikoku (Gallego 2002). En el proceso de verificación, prestando de nuevo atención a la dimensión semiótica, se decidió finalmente no abusar de la representación gráfica de los cambios fonéticos del habla coloquial o rural debido a que su representación no es frecuente en la literatura en lengua española y podían distraer en exceso al lector (más de lo que el lector japonés, acostumbrado ya a ello, se distraería).

En tercer y último lugar estaría el *yamanotekoba*. Esta particular forma de hablar se caracteriza por la expresión *zaamasu*, que es aludida explícitamente en el extracto que veremos a continuación. Esta manera de hablar, siguiendo la definición del primer diccionario del mundo de *yakuwarigo* (Kinsui 2014), proviene de la forma cortés *gozaimasu* y originalmente se utilizaba por las prostitutas a finales del periodo Edo, tal como recoge la obra *Shunshoku Umegoyomi*. Este uso se mantuvo durante la era Meiji hasta que, con el paso del tiempo, se incorporó al *yamanotekotoba* de las mujeres de clase alta que vivían en Yamanote, Tokio, por lo que adquirió nuevas implicaciones y se relacionó con personas pretenciosas que intentaban presumir de su riqueza o despreciar a los demás. En la novela, aparece representada a través de las palabras de Seiko, también conocida como la dama fúnebre por su costumbre de colarse en funerales de desconocidos para conseguir comida o dinero. Esta mujer, a pesar de la pobreza, suele ir pulcramente vestida de luto y finge una posición social que no le corresponde.

この黒紋服と髪かたちを崩さないことで、せい子は「マダム」などと呼ばれるようになったのであるが、そればかりでなく、彼女は言葉つきも態度も山の手ふうであって、「ざあます」をつかい、「おほほ笑い」ができた。

Debido a su ropa de luto y a su peinado intacto, la llamaban «Dama» y, además, su manera de hablar y su actitud correspondían con la de los habitantes del centro de la capital, quienes hablaban diciendo «O sea» y se reían «Jo, jo, jo».

Sin embargo, su hijo, Jin, es un chico rebelde y cruel que vive como un perro callejero. Cuando su madre conseguía atraparlo, lo acicalaba y, entonces, daba comienzo la «ceremonia de latigazos», durante la cual su madre le reprendía mientras lo golpeaba.

それは「どうしてあなたはそうお悪いんですの」という、やわらかな叱責で幕があく。どうしてなの、外で寝るような子は人間ではないことよ。どうしてそうなんですの。ご近所の方たちがなんと仰しゃってるか自分でもよくご存じでしょ。なぜ悪いことばかりなさいますの。ねえ、どうしてお直しなさらないの。

El telón se abría con la suave reprimenda de «¿Por qué eres tan malo?». «¿Por qué? Los infantes que duermen fuera no son humanos. ¿Por qué te comportas así? O sea, sabes perfectamente lo que aseveran nuestros vecinos de ti. ¿Por qué no haces más que vilezas? ¿Eh? ¿A qué se debe tu reticencia a cambiar?».

La voz con la que decía estas palabras en *yamanotekoba* es descrita como una voz suave y cariñosa como un pudín cubierto de abundante miel, lo cual contrasta claramente con el espeluznante sonido de los golpes y los lamentos de su hijo.

そんな大きなお声をだすとご近所のご迷惑になることよ、ぴしりっ。もっと静かになさいな、ぴしりっ。泣きまねなんかすってもだめ、ぴしりっ。そんなに痛いものですか、かあさまは騙されませんわよ、ぴしりっ。

—Si pegas semejantes voces vas a acabar causando molestias a nuestros estimados vecinos —¡chas!—. O sea, habla más bajo, por favor —¡chas!—. Deja de hacer ese teatrillo —¡chas!—. ¿Tanto te duele? A mamá no se la engaña —¡chas!

やがて、いつもそうなのだが、じんは母の手をのがれて外へとびだし、そこでたちまち叛逆の狼火をあげる。鬼ばばあ、くたばっちまえ——、という第一矢でそれは始まり、相当な無頼漢でも思い及ばないような、豊富な語彙を駆使して呪いと悪罵と嘲弄をあげせかける。(…)外でそんなに騒いではいけないでしょ、と家の中からせい子が、大事な物を真綿でくるむように呼びかける。はいつていらっしやいな、ご近所のみなさんに笑われることよ。なにってやんだい、くそばばあ、とじんは嘲笑する、へっへっへだ、死んじまえ——。

Finalmente, como siempre, Jin escapó de las manos de su madre y salió a la calle, donde inmediatamente iniciaba la revancha. Lanzaba su primera flecha con insultos como «¡Muérete, vieja del demonio!» y otras maldiciones, injurias o mofas, con un léxico tan rico que ni siquiera pasaría por la cabeza de un bellaco. (...)

—No puedes pegar esos gritos fuera de casa —le decía Seiko desde la vivienda como si estuviera envolviendo un tesoro entre seda lisa—. Ven aquí, cariño. Se van a reír de ti nuestros queridos vecinos.

—¿Qué dices, vieja de mierda? —se burló Jin—. ¡Que te den!<sup>8</sup> ¡Muérete!

8. Interjección malsonante principalmente usada en España para indicar desprecio hacia el interlocutor. Se trata una abreviación de otras formas más vulgares.

La intención del autor en este caso probablemente fuera la de resaltar la extravagancia de este personaje no solo a través de su ropa o sus acciones, sino también de su lenguaje. Su afectada manera de hablar en *yamanotekotoba*, cargada de un suave lenguaje prototípicamente femenino y fórmulas de cortesía (típico problema de la traducción del japonés debido a la complejidad del *keigo*), contrasta con la violencia de sus golpes y la vulgaridad del discurso de su hijo para crear este efecto tragicómico que caracteriza a la novela. Mantener esto es, así, un rasgo importante de esta obra que, en este caso, se ha traducido al español mediante la técnica compensatoria de un léxico exageradamente culto y una expresión asociada con el estereotipo de mujer amanerada y normalmente adinerada como es el «o sea»<sup>9</sup>, que funciona en este contexto y sustituye al característico *zaamasu* mediante la técnica del equivalente acuñado.

#### 4. CONCLUSIONES

A partir del habla de los borrachos, el *yamanotekotoba* y la imitación del acento rural en los personajes de la novela *Kisetsu no nai machi*, hemos podido aproximarnos a la teoría y la práctica de la traducción literaria de las variedades lingüísticas del japonés al español. Tomando como base la teoría interpretativa de la ESIT (Escuela Superior de Intérpretes y Traductores) y las dimensiones contextuales de Hatim y Mason, hemos prestado atención a las interacciones entre el texto y el contexto, intentando abarcar toda su complejidad de forma ordenada e integral para poder establecer una equivalencia de sentido conforme a la intención retórica del autor de la obra literaria y el efecto buscado en el lector meta ideal. En este proceso, se ha podido observar que la compensación, el equivalente acuñado o la exégesis han sido algunas de las técnicas empleadas.

9 Véanse estudios como los de Casado Velarde (1991), Arroyo (2004), Jørgensen y López (2007) o Hernández (2016), donde se habla del carácter polifuncional de este marcador. En el caso del español europeo, se ha detectado una expansión por toda España de la fórmula «o sea», que ha ganado nuevos sentidos que, desde la pragmática, no se consideran «abusivos» ni «puro relleno» (Valverde 1991, 91), sino que tendrían una relevancia social y cultural «que trasciende el plano semántico y le otorga otros valores al marcador, orientados a propósitos pragmáticos» (Hernández 2016, 312) y que estarían influenciados por las variables sexo, edad o nivel educativo. En el caso del uso de «o sea» en España, faltan estudios sobre su distribución sociológica y otros fenómenos que den cuenta del estereotipo lingüístico que afecta a las connotaciones del marcador. Solo se puede afirmar que, de forma general, las mujeres muestran mayor grado de colaboración conversacional y mayor frecuencia de empleo de marcadores discursivos que los hombres (Arroyo 2004, 167). Sin embargo, en otros países sí que se conoce su mayor distribución entre un hablante femenino de mediana edad y nivel de instrucción superior (Hernández 2016, 307).

Alejándonos del dogmatismo pero asentándonos sobre unas bases comunes, podemos concluir que cada texto ha de ser analizado individualmente en función de toda su complejidad contextual con el fin de encontrar esa equivalencia que se adapte mejor a las intenciones del autor. Como es natural, hay que admitir que es inevitable que algunos matices se pierdan en el proceso de traducción, más aún en el terreno de las variedades lingüísticas, donde no suele existir una correspondencia exacta. Pero, con todo lo expuesto, se ha intentado contribuir tímidamente a la búsqueda de ideas y recursos que permitan a los traductores de japonés no caer fácilmente en las limitaciones de la omisión y la domesticación excesiva. De esta forma, no desvirtuizaremos el texto y evitaremos generar efectos indeseados como en el famoso episodio en el que el habla de los campesinos rusos fue traducida por un acento escocés, decisión que ofendió a todo un país.

Y es que, a pesar de la flexibilidad situacional, el proceso traductor no es azaroso, sino que es un proceso funcional y dinámico que nos ofrece múltiples posibilidades. El fin último es lograr superar adecuadamente el reto de la traducción de las variedades lingüísticas del japonés al español y transmitir las ideas y los matices del texto original.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arnold, M. (1861). *On Translating Homer*. Longman, Green, Longman and Roberts.
- Blas-Arroyo, J. L. (2004). *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Cátedra.
- Gatford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press.
- Casado-Velarde, M. (1991). Los operadores discursivos *es decir, esto es, o sea y a saber* en español actual: valores de lengua y funciones textuales. *Revista Lingüística Española Actual (LEA)*, 13(1), 87-116.
- Delisle, J. (2013). *La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Gallego Andrada, E. (2002). *Lengua, literatura y cultura comparadas: análisis de las dificultades que plantea la traducción de japones a español* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://www.elena-gallego.com/index.php/tesis-articulos/>
- Halliday, M. y R. Hasan. (1985). *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford University Press.
- Hatim, B. e I. Mason. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Editorial Ariel.
- Hernández, M. A. (2016). El marcador discursivo *o sea* en el español hablado de Medellín. *Lingüística y Literatura*, 69, 295-314.
- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra.
- Jørgensen, A. M. y J.A. Martínez López. (2007) Los marcadores del discurso del lenguaje juvenil de Madrid. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, 5(9), 1-19.
- Kinsui, S. (2003). *ヴァーチャル日本語 役割語の謎* [Japonés virtual: el misterio del lenguaje de roles]. Iwanami Shoten.
- Kinsui, S. (2014). *〈役割語〉小辞典* [Breve diccionario de lenguaje de roles]. Kenkyū-sha.

- Lederer, M. (2016). *Translation: The Interpretive Model*. Routledge.
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 2(2), 209–243. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3089531>
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Rodopi.
- Okamoto, S. y J. S. Shibamoto-Smith. (2016). *The Social Life of the Japanese Language: Cultural Discourses and Situated Practice*. Cambridge University Press.
- Ozaki, H. (1970). *山本周五郎全集第十四卷 青べか物語・季節のない街* [Obras completas de Yamamoto Shūgorō, volumen 14. *Aobeka monogatari y Kisetsu no nai machi*]. Shinchōsha.
- Ozaki, H. (1977). 評論 山本周五郎 [Crítica. *Yamamoto Shūgorō*]. Shirakawa Shoin.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [11-10-2023].
- W. AA. (2019). 生活を伝える方言会話: 宮城県気仙沼市・名取市方言 [Conversación dialectal para transmitir la vida: dialectos de las ciudades de Kesenuma y de Natori, prefectura de Miyagi]. Hitsuji shobō.
- Yokota-Murakami, T. (2018). *Mother-Tongue in Modern Japanese Literature and Criticism: Toward a New Polylingual Poetics*. Palgrave Macmillan.