

ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA
DE UN RELATO DE HARUKI MURAKAMI:
TODOS LOS HIJOS DE DIOS BAILAN (2013)

*Analysis of the Spanish Translation of a Haruki
Murakami's tale: Todos los hijos de Dios bailan (2013)*

Hitomi TOYOHARA
Universidad Kansai Gaidai
toyo-bito@hotmail.co.jp

Recibido: 1 de marzo de 2015; Aceptado: 1 de septiembre de 2015;
Publicado: diciembre de 2015

BIBLID [0210-7287 (2015) 5; 231-252]

Ref. Bibl. HITOMI TOYOHARA. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE UN
RELATO DE HARUKI MURAKAMI: *TODOS LOS HIJOS DE DIOS BAILAN* (2013). 1616:
Anuario de Literatura Comparada, 5 (2015), 231-252

RESUMEN: El presente trabajo trata de analizar un texto traducido al español de Haruki Murakami: *Todos los hijos de Dios bailan* (2013), y de compararlo con el relato original japonés: *Kamino kodomotachiba mina odoru* (2000). Analizamos en qué sentido se ha modificado el texto original en la traducción española, especialmente fijándonos en los recursos narrativos (el monólogo interior y la narración con verbos en presente de indicativo) existentes en el libro original de Murakami, que no sólo se emplean como técnicas narrativas propias del idioma japonés, sino que también son clave en la historia. Así, no sólo mostramos la dificultad de traducir la literatura japonesa al español, sino que también se considera que los lectores hispanohablantes no pueden captar ciertas claves de la historia ni percibir lo mismo que sienten los lectores de la obra original.

Palabras clave: Murakami; Traducción; Español; Japonés; Recursos narrativos.

ABSTRACT: This study tries to analyse a Haruki Murakami's text translated into Spanish: *Todos los hijos de Dios bailan* (2013) and tries to compare it with the original Japanese text: *Kamino kodomotachiba mina odoru* (2000). We analyse how the original text has been modified in the Spanish translation, especially taking into account the narrative resources (the interior monologue and the narration with verbs in indicative present) in the Murakami's original text. These narrative resources are close to the Japanese language, and also are key in the story. We'll show not only the difficulty of the translation of the Japanese literature into Spanish, but also we verify that the readers of the Spanish version are not able to notice some story's keys. In other words, they can't feel the same thing as the readers of the original text.

Key words: Murakami; Translation; Spanish; Japanese; Narrative resources.

1. INTRODUCCIÓN

Haruki Murakami (1949) es uno de los novelistas contemporáneos japoneses más conocidos y populares dentro y fuera de Japón, y, al mismo tiempo, es uno de los candidatos que tiene más posibilidades de ganar el Premio Nobel de Literatura en un futuro cercano, hecho deseado por muchos ciudadanos nipones. Hoy en día casi todas las obras de Murakami se han traducido al español y no hay duda de que sus novelas son las obras japonesas más vendidas en el siglo XXI en España (Mori 2014, 6). En este estudio, voy a analizar la traducción de un relato corto de Murakami al español: *Todos los hijos de Dios bailan*, y estableceré una comparación con el original. Este relato se encuentra dentro del libro cuyo título traducido en español es: *Después del terremoto* (el título original de esta recopilación de relatos coincide, sin embargo, con el del relato analizado en el presente artículo: *Kamino kodomotachiba mina odoru*). El libro está compuesto por seis relatos, cuyas historias no están directamente relacionadas entre ellas, pero están ambientadas en dos acontecimientos trágicos reales: el terremoto de Kobe, ocurrido el 17 de enero de 1995, y el atentado con gas sarín, perpetrado por un grupo religioso en el metro de Tokio, que sucedió el 20 de marzo del mismo año. Es decir, aunque las historias tratan de estos hechos reales, son ficciones.

El texto que voy a analizar es uno de los seis relatos contenidos en dicho libro de Murakami. Una de las razones por las que quiero analizar este relato traducido al español es que tuve una sensación «diferente» al leer la

traducción, una sensación que no me transmitió el relato original. Pero, con esto, no estoy diciendo que la traducción esté mal hecha, sino que quiero reflexionar sobre la situación y las dificultades a las que se enfrenta la traductora a la hora de traducir de una lengua muy lejana a la suya. No hay ninguna duda de que la lengua japonesa es totalmente diferente de la española, de manera que, a la hora de traducir del japonés al español, suele haber muchas dificultades a causa de las siguientes características de la lengua japonesa: «Su alta dependencia del contexto, facilitada por rasgos como su capacidad para la elipsis, la menor determinación, la ambigüedad formal de las palabras» (Montaner 2012, 154); y «su ambigüedad, la abundancia de registros diastráticos basados en diferencias sociales, la ordenación sintáctica y, sobre todo, la escritura» (Rubio 2014, 22). Debido a estas dificultades, en ocasiones se modifica el sentido original, y así se pierden ciertos puntos importantes y matices existentes en el original. Y además de la complejidad lingüística, como señala Rubio, un gran traductor español de la literatura japonesa, hay que tener en cuenta que la dificultad de traducir la literatura japonesa al español está relacionada también con «la lejanía de los valores culturales en que esta lengua se apoya: por ejemplo, la cosmovisión de los japoneses, condicionantes históricos, sus valores sociales, estéticos, religiosos, hasta gastronómicos» (Rubio 2014, 22).

En el presente trabajo, intentaré aclarar el porqué de esa sensación «diferente» que me dejó la lectura de la traducción, y prestaré especial atención a los recursos narrativos del relato de Murakami comparando siempre la traducción al español con el texto original.

2. EL CAMBIO DEL TÍTULO DE TRADUCCIÓN

Antes de empezar mi análisis, quiero comentar brevemente que el libro original de Murakami salió a la luz en 2000 con el título: *Kamino kodomo-tachiba mina odoru*, y trece años después fue traducido al español por Lourdes Porta a través de la editorial Tusquets, situada en Barcelona, donde se publican la mayoría de las obras de Murakami traducidas al castellano. Porta ha traducido la mayor parte de las obras de este autor japonés, a veces junto con Junichi Matsuda: *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*; *Sputnik, mi amor*; *Al sur de la frontera, al oeste del sol*; *Tokio blues*; *Kafka en La Orilla*; *Sauce ciego, mujer dormida* y *El fin del mundo y un país de las maravillas*. En cuanto a la tarea de traducir la obra literaria japonesa al español, la traductora, después de haber realizado diversas traducciones de las obras de Murakami, afirmó que su intención fue «conservar la frescura

de la prosa, el orden de introducción de las imágenes, la naturalidad de los diálogos y el encontrar el término preciso» (Torres 2013).

Este libro consta de seis relatos cortos, que son: *Un ovni aterriza en Kushiro*, *Paisaje con plancha*, *Todos los hijos de Dios bailan*, *Tailandia*, *Rana salva Tokio* y *La torta de miel*. Como he mencionado anteriormente, cada uno de estos relatos habla de historias diferentes, pero todas ellas están ambientadas entre dos acontecimientos japoneses importantes, ocurridos en 1995: el gran terremoto de Kobe y el ataque de gas sarín en el metro de Tokio¹. Aunque tanto por su actualidad como por su gran carácter trágico, tengamos siempre en mente el terremoto de Fukushima, sucedido en marzo de 2011, todavía la tremenda catástrofe de Kobe afecta en todos los sentidos a los japoneses y les hace reflexionar sobre la vida, su forma de vivir, pensar. Murakami vivió en Kobe durante su adolescencia, de manera que esta tragedia le afectó enormemente desde un punto de vista psicológico (Murakami 2003, 271). En el momento de dicho terremoto, Murakami se encontraba en Estados Unidos (Serizawa 2013, 126).

El título español de este libro de Murakami es *Después del terremoto*; en cambio, el libro original japonés se titula: *Todos los hijos de Dios bailan*. Con esto podemos aclarar que el título del libro original coincide con el título de uno de los seis relatos contenidos en el mismo libro, es decir, coincide con el relato que precisamente voy a analizar en este estudio. Este libro fue traducido a otros idiomas, además del castellano. Repasemos ahora cuál fue la traducción del título de esta obra en algunos países occidentales. Por ejemplo, en Estados Unidos e Inglaterra la traducción del título fue *After the quake* (2002), en Francia fue *Après le tremblement de terre* (2002) y en Italia se publicó bajo el título *Tutti i figli di Dio danzano* (2005). De esta manera, podemos señalar que sólo la traducción al italiano fue fiel al original a la hora de traducir el título, mientras que los títulos de las versiones en inglés, en francés y en español se han modificado siguiendo un mismo criterio. Puesto que el significado del título coincide para estas tres traducciones.

La traducción española de este libro de Murakami fue publicada en 2013; y por lo tanto salió a la luz más de diez años después de la traducción al inglés, casi diez años más tarde que la traducción al francés y casi ocho años más tarde que la traducción al italiano. En cuanto a los motivos de este retraso en la publicación de las obras de Murakami en España, Mori apunta en su estudio: «Las editoriales españolas suelen observar las ventas de autores

1. MURAKAMI (2003, 268-269) dice que esos seis relatos muestran cómo vivía y qué pensaba la gente en febrero de 1995, un mes inestable y siniestro, que se encuentra entre el terremoto de Kobe (enero) y el atentado con gas sarín (marzo).

extranjeros en otros países antes de introducirlos en España. También los traductores españoles suelen observar las traducciones que se han hecho a otros idiomas» (2014, 4). Teniendo en cuenta este comentario, es muy posible que la traductora haya escogido el título en español después de haber revisado las traducciones de la obra de Murakami a otros idiomas.

Y además, no hay que olvidarse del año de la publicación de la traducción al español: 2013. Es decir, dos años después de que Japón fuese azotado por otro terrible terremoto, que afectó sobre todo a la desgraciadamente famosa zona de Fukushima. Así, me imagino que al ver el título en español de este libro, *Después del terremoto*, muchos hispanohablantes pensaron al principio que Murakami había creado un libro que hablaba de la catástrofe de Fukushima, acordándose de las imágenes del seísmo y del tsunami retransmitidas por los medios de comunicación. Pero realmente el libro no está ambientado en el posterior terremoto de Fukushima, sino que trata de la situación inestable que se vivió después del terremoto de Kobe (aunque la escena de las historias no es Kobe, sino otros lugares de Japón); de hecho, como he señalado anteriormente, el libro original fue publicado hace trece años. Pero de todos modos, teniendo en consideración el año de la publicación de la traducción, el título del texto traducido español produjo un gran impacto en los lectores hispanohablantes; si se hubiera traducido literalmente al español el título original, esa sensación se hubiera perdido.

3. EL SIGNIFICADO DEL NOMBRE DEL PROTAGONISTA

Uno de los seis textos que componen este libro de Murakami y que voy a analizar se titula en español *Todos los hijos de Dios bailan*, que se ha traducido fielmente, literalmente, al japonés. Este relato de Murakami posteriormente fue adaptado al cine en EE. UU. en 2008.

La historia trata de un joven de 25 años, que se llama Yoshiya, vive con su madre; Yoshiya no tiene padre, ni siquiera lo conoce; su madre lo tuvo a los dieciocho años; su presunto padre es un médico que atendía a su madre; pero éste negó su paternidad, lo cual decepcionó enormemente a la madre del protagonista; entonces la madre de Yoshiya conoció a un hombre muy religioso, que se llamaba Tabata; y este hombre la salvó de la tristeza y de la decepción por medio de la religión; a partir de entonces, su madre se vuelve muy religiosa y devota de Dios; le enseña a su hijo tanto la existencia de Dios (que es su verdadero padre, según cree ella) como la importancia de la religión cristiana; pero a los trece años, Yoshiya empezó a dudarle y abandonó las creencias inculcadas por su madre, aunque no podía renunciar totalmente la idea, por carecer de un auténtico padre, de

ser hijo de Dios; después del terremoto, su madre acude, movida por su devoción y su caridad, a los lugares más golpeados por los temblores, para llevar comidas a las víctimas, mientras que Yoshiya se pregunta cada vez más por su identidad y desea conocer a su verdadero padre, su origen; un día se encuentra con un hombre que se parece a su padre, según le hablaba su madre sobre su apariencia, y al final decide seguirlo. Por lo tanto, la historia se centra en dos cuestiones: la religión (sobre todo la figura de Dios está muy presente en toda la historia) y la búsqueda de la identidad del protagonista. Ambas cuestiones se asemejan puesto que para el joven a veces se confunden la figura de Dios y la del progenitor biológico. Todo ello enmarcado en un trágico contexto provocado por el terremoto de Kobe.

El nombre del protagonista es Yoshiya. Dentro del texto, se explica que Tabata le propuso a la madre del protagonista que le pusiera ese nombre: «Démosle a este niño varón que ha de nacer el hombre de Yoshiya» (Porta 2013, 74). Este nombre se presenta como una clave literaria para comprender la historia en profundidad, y para ello hay que saber qué significa este nombre en japonés.

De hecho, generalmente en Japón, los padres o algún miembro de familia o alguien cercano proponen un nombre vinculado a algún deseo, por ejemplo, que el hijo tenga mucha felicidad, mucha salud, o que sea sincero, generoso, cariñoso, etc. Entonces, el nombre de los japoneses suele tener algún significado; normalmente dicho significado se puede comprender al leer el nombre escrito, es decir, al ver los caracteres chinos conocidos en japonés como kanji. En el texto original, el nombre del protagonista, Yoshiya, está escrito en kanji. Yoshiya consiste en dos caracteres chinos: Yoshi (善; se pronuncia Ioshi) y Ya (也; se pronuncia Iá). El carácter de Yoshi significa bueno, bondadoso, correcto, entre otros significados más; y el de Ya significa confirmación, seguridad y concreción. De esta manera, podríamos decir que su nombre nos anuncia que el protagonista es sin lugar a dudas una buena persona. Sin embargo, en la traducción no está escrito en kanji; cosa lógica porque, desde luego, el lector hispanohablante no podría comprender los ideogramas (aunque siempre es posible explicar en una nota a pie de página su significado)², de manera que los lectores hispanohablantes

2. En otra novela de Murakami, *Al Sur de la frontera, al oeste del sol*, traducida por la misma traductora, Porta, existe una explicación sobre el nombre de un personaje en una nota a pie de página: «Izumi significa “manantial” en japonés» (PORTA 2003, 32). Esta explicación no sólo aparece en la traducción española sino también en la inglesa (SHIOHAMA 2007, 7-8); posiblemente se ha traducido al español a partir del texto traducido al inglés, publicado en 1998, puesto que en el relato objeto del presente estudio no aparece ninguna explicación del nombre, al igual que ocurre en la versión en lengua inglesa.

no pueden captar el siguiente importante detalle, existente en el relato original: el nombre del protagonista, compuesto por el deseo del consejero espiritual de su madre, simboliza un hombre bueno y correcto, como si fuera el hijo de Dios. Por otra parte, Serizawa (2013, 128) menciona que el nombre Yoshiya se pronuncia en japonés de manera parecida a como se pronuncia Josué en lengua inglesa: Joshua. Josué fue el judío sucesor de Moisés, y de la abreviación de su nombre y de su transformación primero al griego y después al latín se obtuvo el nombre Jesús. Por lo tanto, existe una relación lingüística entre ambos nombres y de la misma manera existiría una relación entre el personaje de Murakami y el hijo de Dios.

De tal modo, tanto la sonoridad del nombre del protagonista como el significado de sus ideogramas estarían relacionados con el contenido de la historia. Yoshiya en ocasiones afirma que él es el hijo de Dios: «Nunca te lo había dicho, pero soy el hijo de Dios» (Porta 2013, 88); y «Porque todos los hijos de Dios bailan» (Porta 2013, 90); si bien es cierto que a lo largo del relato muestra dudas acerca de estas afirmaciones, incluso duda sobre la propia existencia divina, y al final de la historia abandona absolutamente las creencias que aprendió a través de su madre y se reconoce a sí mismo como algo que acaba de nacer, es decir, resucita metafóricamente al igual que Jesucristo.

4. EL NARRADOR

A partir de la clasificación del narrador por pronombres personales que establece Stanzel (1986, 56), podemos decir que el texto de Murakami que estamos analizando está escrito en tercera persona³, aunque tengamos en cuenta que varios estudiosos mencionan que tal distinción no es importante⁴, como afirma Booth: «Decir que una historia se narra en primera o tercera persona no nos indicará nada de importancia a menos

3. El mismo MURAKAMI (2003, 272) comenta que escribir en tercera persona es algo novedoso porque la mayoría de sus obras están narradas en primera persona, es decir, el narrador y el protagonista coinciden en el pronombre: «yo».

4. Genette y Bal afirman que todos los textos narrativos están emitidos por un sujeto que los presenta y, por eso, desde el punto de vista gramatical todas las narraciones están hechas en primera persona: «En tant que le narrateur peut à tout instant intervenir comme tel dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne» (GENETTE 1972, 251-252); y «mientras esas emisiones lingüísticas constituyen un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, siempre será una primera persona» (BAL 1990, 127).

que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan como efectos específicos» (1974, 142).

Genette también niega la categorización por personas gramaticales y se fija en la presencia del narrador dentro de la historia, es decir, si el narrador existe como un personaje en la historia: si el narrador se refiere a sí mismo usando el pronombre «yo», según los términos de Genette, se define como narrador homodiegético. Si el narrador no coincide con el protagonista ni con ninguno de los personajes, el investigador francés lo define como narrador heterodiegético (Genette 1972, 252). Y a esto, el francés añade la instancia narrativa, es decir, cuestiona dónde narra el narrador, dentro o fuera del mundo ficticio: si narra dentro del mundo ficticio (en este caso, destaca su presencia y acto de narrar, y se presenta como un personaje), es intradiegético; y si el narrador narra fuera del mundo de la historia, es extradiegético (Genette 1972, 255). Así existen cuatro clases de narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, 2) extradiegético-homodiegético, 3) intradiegético-heterodiegético y 4) intradiegético-homodiegético. El narrador del texto de Murakami cuenta la vida pasada y actual del protagonista llamado Yoshiya. Este narrador no aparece como un personaje en la historia; observa y cuenta la vida de Yoshiya, aunque a veces se aproxima al mundo ficticio donde vive el protagonista, como explicaré más adelante. Entonces, de acuerdo con la teoría de Genette, podemos juzgar que el narrador de este relato de Murakami es extradiegético-heterodiegético.

A este respecto, es interesante destacar que, en ocasiones, este narrador empieza a expresar de repente los pensamientos y sentimientos de los personajes, como por ejemplo ocurre con la voz de Yoshiya, que en el texto original se muestra como un monólogo interior⁵, lo cual nos da la sensación de que estamos escuchando directamente la propia voz del protagonista, como se verá a continuación.

5. En la novela japonesa se puede distinguir la voz del personaje y la del narrador por el uso de partículas detrás del verbo. De hecho, cuando los japoneses hablan, ponen al final del verbo partículas «wa», «ne», «na», etc. (IHARA 2008, 151 y 158-159). Dichas partículas pueden revelar un significado sociocultural; por ejemplo, una mujer cuando habla emplea las partículas «wa» o «ne»; sin embargo, un hombre prefiere la partícula «na»; la partícula también puede delatar la procedencia del hablante, de manera que dependiendo del dialecto hablado se escogerá una partícula diferente. Entonces, en la novela, sobre todo el uso de las partículas «wa», «ne» y «na» nos puede indicar qué personaje está hablando. Para un lector japonés es evidente cuándo es el narrador el que se expresa y cuándo el protagonista, puesto que se sirven de distintas partículas expresivas.

5. EL MONÓLOGO INTERIOR

En este relato de Murakami, encontramos muy a menudo, dentro del enunciado del narrador, la voz propia de los personajes. Especialmente, la del protagonista Yoshiya, es decir, encontramos un monólogo interior. Este tipo de discurso se sitúa en el mismo nivel que la voz del narrador, con lo cual llegamos a sentir que el protagonista nos habla directamente y que estamos escuchando su propia voz; o también se puede decir que el narrador reproduce o imita la voz del personaje. Esta técnica narrativa nos puede llevar al mundo ficticio en el que existe el personaje.

La conciencia o la voz del protagonista intervienen varias veces en el proceso narrativo, como señalaré a continuación. Estoy segura de que este recurso narrativo tiene que ver con el contenido de la historia; como he mencionado anteriormente, cuando Yoshiya era pequeño, le habían lavado el cerebro, diciéndole que su padre era Dios; poco a poco empieza a dudar, pero tampoco deja de creerlo en absoluto, con lo cual vive con un conflicto mental (Tanaka 2011, 22). En mi opinión, esta lucha interior, este estado psicológico, caracterizan el monólogo interior. No obstante, este estilo narrativo existente en el texto original de Murakami desaparece numerosas veces en la traducción española o, mejor dicho, se presenta de forma diferente, utilizando un estilo narrativo diferente. Con lo cual los lectores no perciben tan directamente la voz del protagonista como sí ocurre al leer el texto japonés. Así, se pierde un matiz literario que aparece en el texto original. Para comprobarlo, en el siguiente esquema voy a comparar las partes del texto original de Murakami que contienen monólogo interior, con su traducción al español:

	Texto original	Traducción al español
1	たぶん自分で無意識にどこかに投げとばしたのだろう。(Murakami 2000, 68)	Quizá las hubiera arrojado a alguna parte de un manotazo (Porta 2013, 63).
2	いずれにせよこんな思いは一度でたくさんだ。今このままで死んでもいい。だから、神様、お願いですから、もう二度と同じ目にあわせないでください。(Murakami 2000, 69)	Fuera como fuese, con una vez era más que suficiente. «Podría morir ahora mismo, vale. Pero, Dios mío, no permitas que vuelva a pasar por este trance» (Porta 2013, 64).
3	誰とこんなに酒を飲んだんだっけな。ぜんぜん思い出せない。思い出そうとすると、頭の芯が石に変わっていく。あとでゆっくり思い出そう。(Murakami 2000, 70)	¿Con quién había bebido tanto? No se acordaba de nada. Cuando intentaba recordar, sentía cómo el cerebro se le petrificaba. Ya se acordará luego, poco a poco (Porta 2013, 65).

	Texto original	Traducción al español
4	それから、もし今ここでとつぜん自分が家を出ると言い出したら、おそらくひどい騒ぎがもちあがるはずだ。(Murakami 2000, 72)	Además, si él saliera de repente con que se iba a vivir solo, podría producirse un gran revuelo (Porta 2013, 68).
5	いつまでも変わることなく信仰心を堅く持ち続けますから、うまく外野フライがとれるようにしてください。それだけでいいんです。ほかには(今のところ)何も求めません。(Murakami 2000, 75)	Yoshiya tendría en Él una fe inquebrantable por los tiempos de los tiempos, pero por favor, ¿no podría hacer que atrapase bien la pelota en los lanzamientos? Era lo único que le pedía (de momento) (Porta 2013, 70).
6	きっと使ったコンドームに物理的な問題があったのだ。それ以外に考えられないじゃないか。(Murakami 2000, 79)	El preservativo debía de tener alguna tara. ¿Cabía otra posibilidad? (Porta 2013, 74).
7	しかしこの男は、僕という息子が世の中に存在することすら、おそらく知らないはずだ。そしてもし僕がここで、その事実を彼に向けて打ち明けても、簡単には信じてはくれないだろう。彼はなにしろ専門家として完璧な避妊をしたのだから。(Murakami 2000, 80)	«Pero él no debe de saber siquiera que tiene un hijo por esos mundos de Dios», se dijo. «Si voy ahora y le desvelo la verdad, no va a creerme de buenas a primeras. Porque hay que tener en cuenta que él, como especialista, tomó unas medidas anticonceptivas perfectas» (Porta 2013, 75).
8	それで結局、相手の女の子とセックスはしたんだっけ? いや、おそらく何もしてないだろう。あんなに酔っぱらっていたんだもの、まぐわうのは無理だ。(Murakami 2000, 81)	«¿Me acabé acostando con aquella chica?», se preguntó. «No, seguro que no. ¿Cómo iba a <i>yacer</i> con nadie con la borrachera que llevaba encima?» (Porta 2013, 76).
9	こんな何もない寂れた場所でタクシーを降りる理由がどこにあるのだろうか? この男は家に帰るのではないのか? あるいは家に帰る前に少しまわり道をしたかったのかもしれない。しかし二月の夜は散歩をするには寒すぎる。(Murakami 2000, 85-86)	¿Qué razones tendría el hombre para apearse del taxi en un lugar tan desolado como aquél? ¿Iba de camino a casa? ¿Estaría, tal vez, dando un rodeo antes de volver? Claro que, en febrero, de noche, hacía demasiado frío para pasear (Porta 2013, 80-81).
10	かまうものか、もしあとをつけていることをとがめられたら、ありのままを話せばいいのだ。かえってそのほうが話は早いかもしれない。(Murakami 2000, 86-87)	¿Importaba en realidad? Total, si el hombre le recriminaba que lo siguiera, le bastaba con contárselo todo, tal cual. Quizá, por el contrario, eso simplificara las cosas (Porta 2013, 81).

	Texto original	Traducción al español
11	僕は自分が今ここにあることの繋がりのようなものを確かめようとしていたのだろうか? 自分が新しい筋書きの中に組み込まれて、より整った新しい役割を与えられることを望んでいたのだろうか? [...] そういうんじゃない。僕が追い回していたのはたぶん、僕自身が抱えている暗闇の尻尾のようなものだったんだ。僕はたまたまそれを目にして、追跡し、すがりつき、そして最後にはより深い暗闇の中に放ったのだ。僕がそれを目にすることはもう二度とあるまい。(Murakami 2000, 89)	«Intentaba confirmar los lazos que me unen con el mundo que existe <i>aquí y ahora</i> ? ¿Deseaba verme incluido en una nueva historia, que me fuera asignado un nuevo papel, más elaborado? [...] «No es eso. Lo que perseguía, quizás, era la cola de las tinieblas que están en mi interior. Las he descubierto por casualidad, he emprendido su persecución, me he aferrado a ellas y, al final, he sido arrojado a una oscuridad todavía más negra. No volveré a verlas jamás» (Porta 2013, 84).
12	誉むべきかな。(Murakami 2000, 89)	¿Debería loar a Dios por ello? (Porta 2013, 84).
13	僕は外野フライがうまくとれることを祈り、それに対して神様は大きな性器を僕に与えたのだ。どこの世界にそんな変な取引があるものか。(Murakami 2000, 91)	«Yo le pido a Dios que me conceda el don de atrapar las pelotas de béisbol y, a cambio, él me concede un órgano sexual mayor que el de nadie. ¿En qué mundo cabe una permuta tan estrambótica?» (Porta 2013, 86).
14	しかしそんなことはどうでもいい。それが誰であれ、見たければ見ればいい。神の子どもたちはみな踊るのだ。(Murakami 2000, 92)	Pero no le importó. Se tratara de quien se tratase, si le apetecía mirar, que mirase. Porque todos los hijos de Dios bailan (Porta 2013, 87).
15	だってそれは僕自身の中にある森なのだ。僕自身をかたちづくっている森なのだ。僕自身が抱えている獣なのだ。(Murakami 2000, 92)	¿Cómo iba a sentirlo si era el bosque que había en su interior? Un bosque que había configurado él mismo. Unas bestias que moraban en su seno (Porta 2013, 87).
16	もしこのままうまく時間が逆戻りして、今の僕が、その塊がまだ深い闇の中にあつた若い時代の母親に巡り会うことができたとしたら、そこで何が起ころうだろうか? おそらく二人は混迷の泥を同じくし、隙間もなく合致し、貪りあい、そして激しい報いを受けることだろう。でもかまうものか。そんなことを言いたしたら、もっと前に報いを受けてしかるべきだったのだ。僕のまわりでこそ都市は激しく崩れさるべきだったのだ。(Murakami 2000, 93)	«Si fuera posible retroceder en el tiempo y pudiera reencontrar a mi madre cuando aún era joven y cuando su alma aún estaba envuelta en la negra oscuridad, ¿qué ocurriría? Quizá, que ambos nos hundiríamos por igual en el lodo de la confusión, nos fusionaríamos en una comunión sin fisuras, nos devoraríamos el uno al otro con ansia y, luego, recibiríamos un severo castigo. ¿Importaría? Porque, hablando de castigos, debía de haberlo recibido ya hace tiempo. Es a mi alrededor donde las ciudades deberían quedar reducidas a escombros» (Porta 2013, 88).

	Texto original	Traducción al español
17	謝ることはありません。邪念を抱いていたのはあなただけじゃない。息子である僕だっていまだにろくでもない妄想に追いかけているんだ。[...]でもそれを言ったところで、田端さんを余計に混乱させるだけだろう。(Murakami 2000, 94)	«No tienes por qué pedir disculpas. Tú no has sido el único que ha tenido pensamientos impuros. A mí mismo, que soy su hijo, aún ahora me acosa esta obsesión.» [...] Pero había perturbado al señor Tabata de modo innecesario (Porta 2013, 89).
18	僕らの心は石ではないのです。石はいつか崩れ落ちるかもしれない。姿を失うかもしれない。でも心は崩れません。僕らはそのかたちなきものを、善きものであれ、悪しきものであれ、どこまでも伝えあうことができるのです。神の子どもたちはみな踊るのです。(Murakami 2000, 95)	«Nuestros corazones no son de piedra. Las piedras pueden deshacerse. Pueden perder su forma. Pero nuestros corazones no pueden desintegrarse. Pueden legar su forma inexistente, sea buena o sea mala, hasta el infinito. Porque todos los hijos de Dios bailan» (Porta 2013, 90).

Según este esquema, podemos juzgar que la traductora ha intentado mostrar el monólogo interior del protagonista de tres maneras diferentes: en primer lugar, como se puede observar en las siguientes citas: (la última frase del) 2, 7, 8⁶, 11, 13, 16, (la primera parte del) 17 y 18, en la traducción española el monólogo interior está resaltado con comillas para diferenciarlo de la narración del narrador. Con la inclusión de las comillas, los lectores de la traducción española, antes de leer el texto entrecomillado, se pueden imaginar que aparecerá la voz del personaje. En cambio, en el texto original el monólogo interior no está destacado por comillas ni mediante algún otro método que ayude a los lectores a darse cuenta de cuándo se transcribe la voz del personaje. De manera que el lector japonés no puede percibir tan fácilmente esta diferenciación entre la voz del narrador y la voz del protagonista, al contrario de lo que ocurre en la traducción. Esta manera de escribir me parece que es uno de los juegos literarios típicos de Murakami. Esta manera que tiene de presentarnos de manera repentina la voz del protagonista, nos acerca al sufrimiento del protagonista y a su búsqueda identitaria.

Asimismo, cabe preguntarse si en la traducción al español existe algún caso en el que la traductora haya mostrado el monólogo interior de Yoshiya de la misma manera que en el texto original, es decir, sin añadir comillas. Cosa que se puede observar en el ejemplo 12. En dicho ejemplo, al contrario que ocurre en la versión original, no parece que se exprese la

6. En los ejemplos 7 y 8, la traductora añade «se dijo» y «se preguntó» al final de las palabras del protagonista. Con estas añadiduras ya no funciona como monólogo interior; no son más que las frases emitidas por el narrador.

voz interior de Yoshiya. De manera que al no utilizar las comillas, en lugar del pensamiento del protagonista, el lector siente que se encuentra ante un comentario del narrador sobre lo que le está pasando al protagonista. Esta sería la segunda manera de transcribir el monólogo interior.

La tercera manera en la que la traductora transcribe el monólogo interior se puede observar en las siguientes citas: 1, (la primera frase de) 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 14, 15 y también se puede encontrar en la última parte de la cita número 17. ¿En qué consiste pues este tercer caso? Consiste en la utilización del estilo indirecto libre. Mientras que en el monólogo interior el sujeto es «yo» y se emplea el verbo presente, el sujeto en el estilo indirecto libre (en la mayoría de las citas nombradas anteriormente) es «él» en referencia a Yoshiya, y su tiempo verbal es el pasado. Por lo tanto, en todas estas citas se usa el estilo indirecto libre para presentar el interior del protagonista a través de la voz del narrador (es decir, muestra las palabras del personaje a través de la voz del narrador; en este momento, se mezclan la voz del personaje y la del narrador). Ahora cabe preguntarse: ¿Por qué la traductora se decantó por esta opción? Por una parte, como Ozawa (1994, 61) señala, en los idiomas occidentales el enunciador puede expresar sin ningún problema el interior de los demás con sus propias palabras; y así en la literatura occidental se utiliza muy frecuentemente el estilo indirecto libre. En cambio, en japonés este tipo del discurso suele contener el juicio de valor o pensamiento del enunciador. Entonces, para mostrar el interior del personaje en japonés se utiliza más el estilo directo o el monólogo interior; esto está relacionado con la gran diferencia gramatical existente entre el japonés y los idiomas occidentales (Ihara 2008, 151-163). Con todo esto, podemos comprender que la traductora, debido a estas diferencias lingüísticas, ha escogido el estilo indirecto libre en vez del monólogo interior para traducir el mundo interior de Yoshiya en los ejemplos dados.

Y, por otra parte, me parece que tiene que ver con una de las complejidades lingüísticas que complican la traducción del japonés a otros idiomas. Shiohama sostiene que uno de los errores que se encuentran en la traducción al inglés de las obras de Murakami está relacionado con la ambigüedad del sujeto y del objeto del japonés (2007, 275). En efecto, tanto en inglés como en español, el sujeto y el objeto siempre están señalados; en cambio, en japonés se suelen omitir⁷ (Perelló Enrich 2010, 207),

7. A pesar de que seamos japoneses, hay ocasiones en las que se nos hace difícil discernir quién es el sujeto, sobre todo en los textos literarios, dado que no podemos escuchar la voz directa del enunciador. Por cierto, en el texto original de Murakami se encuentran los siguientes discursos en los que no se puede discernir si se trata de la voz del protagonista o del pensamiento del narrador: *できることならもう少し眠っていたい。[...] 眠るには気

de manera que normalmente el hablante japonés necesita el contexto y la forma de expresarse para captar el significado. Con esto, me imagino que la traductora a veces experimentó dificultades a la hora de diferenciar el sujeto de las frases y por extensión la presencia del monólogo interior⁸.

Cabe además preguntarse cómo está expresado el monólogo interior en las traducciones de este relato de Murakami a otros idiomas occidentales. En el caso del inglés, para expresar el pensamiento del protagonista, se usa más el estilo indirecto libre que en la traducción al español. Además, en varias ocasiones el monólogo interior que aparece en la versión española destacado entre comillas desaparece en la traducción al inglés. Los siguientes siete ejemplos de la traducción al inglés ilustran cómo se tradujo el monólogo interior:

1	But once was enough. Please, God, never do this to me again (Rubin 2002, 56).
2	«I promise to maintain unwavering faith in You if only You will let me catch outfield flies. That's all I ask (for now)» (Rubin 2002, 61).
3	Was I trying to confirm the ties that make it possible for me to exist here and now? Was I hoping to be woven into some new plot, to be given some new and better-defined role to play? No, he thought, that's not it. What I was chasing in circles must have been the tail of the darkness inside me. I just happened to catch sight of it, and followed it, and clung to it, and in the end let it fly into still deeper darkness. I'm sure I'll never see it again (Rubin 2002, 76).
4	So what? he thought. Let them look if they want to, whoever they are. All God's children can dance (Rubin 2002, 79).
5	And what of it? «Punishment»? I was due for punishment long ago. The city should have crumbled to bits around me long ago (Rubin 2002, 80).

分が悪すぎる» (MURAKAMI 2000, 68); «でもむかむかするだけで吐けない» (MURAKAMI 2000, 69); «たぶんまだ正午にはなっていない» (MURAKAMI 2000, 70); «大きな月だ。どうして月というのは日によって大きくなったり小さくなったりするのだろう» (MURAKAMI 2000, 89-90). Estas frases están escritas con el verbo en presente, pero no indican concretamente quién es el sujeto del enunciado; no se diferencia en ellas claramente al protagonista del narrador. En la traducción española, se han mostrado así: «Lo que hubiese querido era dormir un poco más. [...] Se encontraba demasiado mal para seguir durmiendo» (PORTA 2013, 63); «Pero sólo sentía arcadas, no lograba vomitar» (PORTA 2013, 64); «Quizás aún no fueran las doce del mediodía» (PORTA 2013, 65); y «Era una luna muy grande. ¿Por qué hay días en que aumenta de tamaño y, otros, en que disminuye?» (PORTA 2013, 84-85). Por cierto, es importante recordar que en japonés en ocasiones el sujeto se omite pero que también hay otras ocasiones en las que se repite, dependiendo de los casos (WATKINS 1999, 48).

8. En la cita número 18, en el texto japonés se puede entender perfectamente que el sujeto es «yo» porque dice claramente «boku», que significa yo en japonés. Pero la traductora no lo tradujo en este caso como monólogo interior.

6	There is no need for you to beg anyone's forgiveness, Mr. Tabata. You are not the only one who has had lustful thoughts. Even I, her son, have been pursued by terrible obsessions... (Rubin 2002, 81).
7	Our hearts are not stones. A stone may disintegrate in time and lose its outward form. But hearts never disintegrate. They have no outward form, and whether good or evil, we can always communicate them to one another. All God's children can dance (Rubin 2002, 82).

Curiosamente, en una única ocasión (la cita número 2), el monólogo interior está resaltado con comillas para diferenciarlo de la voz del narrador, mientras que en el resto de los ejemplos no se utiliza ningún método para diferenciarlos. En el caso de los ejemplos 3 y 4, no observamos sólo el empleo del monólogo interior, puesto que interviene claramente la voz del narrador: «he thought». De esta manera, desaparece momentáneamente la expresión del pensamiento del protagonista a través del uso del monólogo interior.

Con respecto a la traducción del monólogo interior, es evidente que la versión francesa es mucho más fiel al libro japonés, puesto que usa menos el estilo indirecto libre. El monólogo interior en la traducción al francés siempre está destacado por comillas, de manera que los lectores siempre se dan cuenta de cuándo aparece la voz del personaje, diferenciándola así claramente de la voz del narrador. En el siguiente ejemplo extraído de la traducción al francés se ha traducido usando el monólogo interior, cosa que no sucede en el caso del español ni en el del inglés⁹: «Cette forêt, c'est en moi-même qu'elle est, après tout. C'est moi-même qui l'ai créée. Ces bêtes sauvages, c'est au fond de moi qu'elles vivent» (Atlan 2002, 71-72). Pero existen algunas ocasiones en las que la traductora francesa no diferenció la voz del narrador de la del protagonista, por ejemplo: «Mais peu lui importait. Si ce quelqu'un voulait le regarder, qu'il le fasse. "Tous les enfants de Dieu savent danser", se dit-il» (Atlan 2002, 71). Observamos estas frases en tal y como las escribió Murakami: «しかしそんなことはどうでもいい。それが誰であれ、見たければ見ればいい。神の子どもたちはみな踊るのだ」¹⁰ (Murakami 2000, 92). Esto muestra claramente la voz del protagonista,

9. En español y en inglés, esa frase está traducida con el estilo indirecto libre: «¿Cómo iba a sentirlo si era el bosque que había en su interior? Un bosque que había configurado él mismo. Unas bestias que moraban en su seno» (PORTA 2013, 87); y «the forest was inside him, he knew, and it made him who he was. The beasts were ones that he himself possessed» (RUBIN 2002, 79).

10. En la traducción al español, tampoco se tradujo como monólogo interior: «Pero no le importó. Se tratara de quien se tratase, si le apetecía mirar, que mirase. Porque todos los hijos de Dios bailan» (PORTA 2013, 87). Pero en realidad el texto japonés dice así (fíjense

pero es algo difícil de saber diferenciar la voz del protagonista de la del narrador. La traductora francesa entiende las primeras dos frases como la voz del narrador, y la última frase la comprende como la voz del protagonista, pero esta vez no la ha traducido como monólogo interior, sino sirviéndose del estilo directo con la siguiente añadidura: «se dit-il».

Así, en la versión francesa se ha traducido el monólogo interior más fielmente del relato japonés, pero no se ha traducido en todos los casos en los que aparece dicho recurso narrativo en el texto original. Esto hace patente la dificultad de traducir la ambigüedad del japonés.

6. LA NARRACIÓN CON EL VERBO EN PRESENTE/PRETÉRITO

En el siguiente extracto del texto de Murakami, se puede ver cómo el narrador habla sobre lo que le pasa al protagonista; y nos da la sensación de que lo estuviera observando muy de cerca. Esta es precisamente una característica del idioma japonés y que permite al lector nipón sumergirse fácilmente en el mundo ficticio en el que vive el protagonista, además le permite sentir que está teniendo sus mismas experiencias. Este tipo de narrativa aparece desde el primer párrafo del texto original (las comillas son mías):

義也は最悪の二日酔いの中で目を覚ました。懸命に目を開け「ようとする」のだが、片目しか「開かない」。左のまぶたが言うことを「きかないのだ」。夜のあいだに頭の中が虫歯でいっぱいになってしまったみたいな感触があった。腐りかけた歯茎から汚い汁が「にじみ出て」、脳味噌を内側からじわじわと「溶かしている」。(Murakami 2000, 68).

Yoshiya se despertó en medio de la peor de las resacas. «Se esforzó» en abrir los ojos, pero sólo «consiguió» abrir uno. El párpado izquierdo no «obedecía» a sus órdenes. Se sentía como si durante la noche se le hubiese llenado la cabeza de caries. Sus encías podridas «rezumaban» un jugo sucio que le «iba» corroyendo el cerebro, lenta, pero incesantemente, desde el meollo mismo (Porta 2013, 63).

La historia empieza con la escena en la que el protagonista, Yoshiya, se despierta con resaca, y el narrador describe esa situación, como se puede observar en la cita. Fijémonos sobre todo las palabras en las que he puesto

sobre todo en la primera frase): «Pero no me importa. Se tratara de quien se tratase, si le apetecía mirar, que mirase. Porque todos los hijos de Dios bailan» (la traducción es mía).

comillas en ambas lenguas: en el texto original japonés, se utiliza el presente, mientras que en el caso del español se emplean el pretérito indefinido e imperfecto. Es normal que la traductora se haya decidido por el pretérito porque la primera frase del texto japonés termina con el verbo «目を覚ました», que se lee: mewosamashita, que se puede traducir como se despertó o se ha despertado; se puede traducir de estas dos maneras porque en japonés la partícula «ta»¹¹ aporta un significado gramatical traducido normalmente por el pretérito indefinido, el imperfecto o el perfecto, dependiendo del contexto. Así pues, a partir de la primera frase del relato, la traductora se sirve del pretérito para transmitir la voz del narrador y relatarnos lo que le pasó a Yoshiya.

En cambio, como se puede observar en la cita del texto original de Murakami que he mostrado, el narrador del texto japonés describe la situación del protagonista también con el presente. Esto suele suceder en las obras literarias japonesas porque generalmente las historias de las novelas japonesas se narran de acuerdo con el tiempo del narrador (Ozawa 1994, 65). A través de este estilo, a diferencia del narrador de la traducción española, nos da la impresión de que el narrador del texto japonés no cuenta lo que le pasó a Yoshiya, sino que cuenta justo sobre lo que le está pasando en el presente (no me refiero a un presente verbal sino al momento presente). Esta forma narrativa japonesa tiene la función de hacernos sentir que el narrador emite palabras que le vienen al cerebro, sin pensar, como si lo estuviera mirando y contando directamente; así la voz del narrador se destaca y se hace perceptible. Y, al mismo tiempo, el lector se puede sentir muy próximo a Yoshiya; nuestra conciencia penetra de este modo en el mundo ficticio. Si traducimos al español esas partes con el verbo en presente, se podría expresar de esta manera (las comillas las he puesto para enfatizar):

Yoshiya se despertó en medio de la peor de las resacas. «Se esfuerza» en abrir los ojos, pero sólo «consigue» abrir uno. El párpado izquierdo no «obedece» a sus órdenes. Se sentía como si durante la noche se le hubiese llenado la cabeza de caries. Sus encías podridas «están rezumando» un jugo sucio que le «va» corroyendo el cerebro, lenta, pero incesantemente, desde el meollo mismo (la traducción es mía).

De esta manera parece que el narrador observa cómo se ha despertado Yoshiya y lo que sigue haciendo a continuación. Después el narrador

11. OZAWA (1994, 61) apunta que la partícula «ta» viene de «tari», que en la antigua lengua japonesa significaba el aspecto perfectivo. Pero hay que tener en cuenta que aún no hay unánime acuerdo sobre la función de esta partícula (OZAWA 1994, 69); de momento, significa dos cosas: el tiempo (pasado) y el aspecto perfectivo (OZAWA 1994, 59).

se aleja temporalmente del presente: «se sentía». Con el presente parece que está a su lado de alguna manera. Véanse las palabras entrecomilladas. Muestran el cambio del pretérito al presente, al tiempo verbal que se usa en el texto original. Pero claro, al leer todo este fragmento, en español suena extraño; es normal y por eso es mejor seguir utilizando el verbo pretérito.

Como he mencionado anteriormente, en japonés la partícula «ta» se traduce al español usando el pretérito indefinido, el imperfecto o el perfecto. Y hay que tener en cuenta que, como afirma Ozawa (1994, 69), esta partícula aporta dos significados gramaticales: el tiempo verbal (pasado) y el aspecto perfectivo. Entonces, podemos cambiar el pretérito indefinido y el imperfecto (que aparece en dicha cita, concretamente dos veces) por el pretérito perfecto; de hecho, parece más natural, cuando traducimos al español usando el presente, tiempo verbal que se utiliza en el texto original (las palabras entre comillas son las que he cambiado):

Yoshiya «se ha despertado» en medio de la peor de las resacas. «Se esfuerza» en abrir los ojos, pero sólo «consigue» abrir uno. El párpado izquierdo no «obedece» a sus órdenes. «Ha tenido una sensación de que» como si durante la noche se le hubiese llenado la cabeza de caries. Sus encías podridas «están rezumando» un jugo sucio que le «va» corroyendo el cerebro, lenta, pero incesantemente, desde el meollo mismo.

Con esto, me parece que si se hubiera traducido este relato con el pretérito perfecto en vez del pretérito indefinido e imperfecto, la traducción sería más fiel al texto original. De todos modos, el japonés es un idioma muy ambiguo; y tiene varios aspectos que son difíciles de discernir.

En este relato original de Murakami existen más ejemplos en los que el narrador del texto japonés utiliza de repente el verbo presente para describir el ambiente y el estado del protagonista, como se verá a continuación:

	Texto original	Traducción al español
1	時計があるべき場所に、時計がないのだ。眼鏡もない。(Murakami 2000, 68)	Allí donde se suponía que tenía que haber un reloj no había ninguno. Tampoco estaban sus gafas (Porta 2013, 63).
2	[...]上体を半分残しただけで意識がもつれ、また枕の中にどっと顔を埋めてしまう。(Murakami 2000, 68)	[...] sólo consiguió incorporarse a medias sobre la cama, porque enseguida sintió cómo las ideas se le embrollaban y volvió a sepultar la cabeza en la almohada (Porta 2013, 63-64).

	Texto original	Traducción al español
3	夜の十時半を過ぎた電車はそれほど混んでいない。[...]どことなく医者らしい雰囲気がある。年齢も合致している。そして右側の耳たぶも欠けている。(Murakami 2000, 80)	A las diez y media pasadas de la noche, el tren no iba muy lleno [...] Tenía aire de médico. La edad también coincidía. Y le faltaba el lóbulo de la oreja derecha (Porta 2013, 75).
4	席を立つ気配はない。(Murakami 2000, 80)	No hizo ademán de levantarse (Porta 2013, 75).
5	人気がなく、新しい街灯だけがいやに目立っている。[...]水銀灯の光が黒いアスファルトの路面を黙々と照らし、塀のほかに目につくものはない。塀の上には世界を威嚇するように鉄条網が厚く巡らされている。(Murakami 2000, 84)	No se veía un alma y unas farolas nuevas destacaban de forma exagerada [...] La luz de las farolas alumbraba en silencio el negro suelo de asfalto: el muro era lo único que se veía. En la parte superior de éste, una espesa alambrada de espino parecía amenazar el mundo entero (Porta 2013, 79).
6	よくできた機械人形が磁石に引き寄せられているみたいに見える。[...]耳に届くのは、男の皮靴がたてるこつこつという匿名的な音だけだ。(Murakami 2000, 85)	Parecía un muñeco mecánico bien fabricado que se moviera atraído por un imán [...] Lo único que llegaba a sus oídos era el roce anónimo de la cartera de piel del hombre (Porta 2013, 80).
7	あたりには人の気配はなく、まるで夢の中でとりあえずじつらえられた架空の風景のようだ。[...]金網の塀に囲まれて、車が堆く積み上げられている。長いあいだ雨ざらしになったうえに、水銀灯の光に一樣に色を奪い取られている。(Murakami 2000, 85)	Por los alrededores no se veía ni un alma: parecía una escena fantástica prestada de algún sueño [...] Cercados por una verja metálica, los coches se apilaban unos sobre otros. Aparte de llevar largo tiempo expuestos a la intemperie, la luz de mercurio de las farolas les robaba a todos, de manera uniforme, el poco color que les quedaba (Porta 2013, 80).
8	路地の奥は暗く、何があるのか見定めることはできない。(Murakami 2000, 86)	El fondo del callejón estaba sumido en las tinieblas, no se vislumbraba nada (Porta 2013, 81).
9	すれ違うのもむずかしいくらい狭く、夜の海底のように暗い。(Murakami 2000, 86)	Tan estrecha que no permitía el paso de dos personas a la vez, oscura como el fondo del océano en la noche (Porta 2013, 81).
10	正面が金属のフェンスでふさがれている。(Murakami 2000, 87)	Ante Yoshiya sólo había una alambrada (Porta 2013, 81).
11	いや、ただの野原じゃない。何かのグラウンドのように見える。(Murakami 2000, 87)	No, no era un campo cualquiera. Parecía un campo de juego (Porta 2013, 82).

	Texto original	Traducción al español
12	義也が今立っているのは外野のセンターのあたりらしい。雑草が足で踏みつけられて、守備位置の部分だけ地面が傷跡のように露出している。ずっと向こうのホームベースのあたりにはバックネットが黒い翼としてそびえ、ピッチャーズ・マウンドが大地の瘤となって盛り上がっている。(Murakami 2000, 87)	Yoshiya estaba de pie en el centro de los jardines. Entre los hierbajos pisoteados sólo quedaba al descubierto, como una cicatriz, el emplazamiento del jardinero central. Muchos más allá, tras el plato, la malla de protección se alzaba como una ala negra y el montículo del lanzador resaltaba como una protuberancia del terreno (Porta 2013, 82).
13	こめかみの奥がわずかに疼いたが、それが二日酔いの残りなのか、それとも別の原因によるものなのか、うまく見分けることができない。(Murakami 2000, 88)	Sentía unas ligeras punzadas en las sienes, pero era incapaz de discernir si se debían a la resaca o a otra cosa (Porta 2013, 83).
14	もちろん二月の真夜中だから、そこには誰もいない。ただまっすぐな板が、段差をつくって三列、冷やかに並んでいるだけだ。バックネットの向こう側には、たぶん何かの倉庫なのだろう、窓のない陰気な建物が連なっている。明りも見えない。音も聞こえない。(Murakami 2000, 90)	Por supuesto, en febrero, de noche, no había nadie. Sólo unas tablas rectas que se alineaban, heladas, formando tres filas. Al otro lado de la red del fondo se sucedían unos tristes edificios sin ventanas. ¿Almacenes, tal vez? No se veía ninguna luz. No se oía ningún ruido (Porta 2013, 85).
15	気が付くと頭の痛みもほとんど消えかけている。(Murakami 2000, 90)	De pronto se dio cuenta de que la cabeza casi había dejado de dolerle (Porta 2013, 85).

En el texto original de Murakami, al leer estas frases que están escritas en presente, y que aparecen de repente, sentimos como si el narrador estuviera muy cerca del protagonista contando lo que le está pasando. Esta técnica narrativa junto con el monólogo interior del protagonista, lleva nuestra conciencia al mundo ficticio propuesto por el autor, y nos sentimos identificados de esta manera con Yoshiya. No obstante, existe una excepción entre los ejemplos mostrados anteriormente: dentro de la cita número 14, encontramos las siguientes palabras: «¿Almacenes, tal vez?». Este enunciado destaca la voz del narrador como si estuviera observando de cerca a Yoshiya, pero sólo en ese momento.

Por lo tanto, a lo largo del texto traducido al español, el narrador habla sobre la situación del protagonista y nos refiere una serie de hechos que le sucedieron a Yoshiya en el pasado. Es decir, existe una distancia temporal¹² entre el tiempo de la narración y el tiempo en el que sucedieron

12. A este respecto, OZAWA (1994, 65) alude que en general las historias occidentales se presentan como hechos sucedidos, pasados (digamos, históricos).

los hechos. Debido a esto, en la traducción al español se pierde ese acercamiento del narrador al protagonista, perdiendo así el lector no japonés un cierto sabor literario a la vez que una función narrativa existentes en el texto original de Murakami. En conclusión, los lectores hispanohablantes no pueden disfrutar de la misma sensación que tienen los lectores japoneses ante el texto original.

7. CONCLUSIÓN

A lo largo de este análisis sobre la traducción española del relato de Murakami, hemos podido comprobar por qué tuve una sensación «diferente» al leer la traducción. En la versión española, a la hora de traducir el monólogo interior del protagonista y los discursos narrados en presente, no se respetó enteramente el sentido del libro original. No obstante, se trata de un hecho comprensible teniendo en cuenta la ambigüedad que caracteriza la lengua japonesa.

Ni que decir tiene que Murakami, además de ser novelista, es un gran traductor de muchas obras inglesas; a través de sus traducciones del inglés al japonés, seguramente habrá conocido las técnicas narrativas que se pueden encontrar en la literatura de cada idioma y habrá creado sus propias obras tratando de destacar los recursos narrativos típicos del japonés.

Debido a la desaparición o modificación de estos recursos narrativos en la traducción española de Murakami, los lectores hispanohablantes no pueden percibir ciertos detalles literarios evidentes en la obra original; así realmente podríamos afirmar que los lectores hispanohablantes leen una obra «diferente», aunque entiendan perfectamente la trama de la historia. Precisamente, esto señala la dificultad o incluso, en ocasiones, la imposibilidad de traducir de literatura japonesa a otra lengua muy lejana como ocurre con el castellano.

BIBLIOGRAFÍA

- ATLAN, Corinne. *Après le tremblement de terre*. París: 10-18, 2002. [Trad. de la obra de Murakami: *Kamino kodomotachiba mina odoru*].
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Casa Editorial, S.A., 1974.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

- IHARA, Noriko. «Nichi-Ei shousetsuno katarini arawareru koe: jiyukansetsuwahou to sono honyaku [La voz en la narración de la novela japonesa y de la inglesa: el estilo indirecto libre y su traducción]». *The Japanese Journal of Language in Society*, 2008, 11, 1, pp. 151-163.
- MONTANER MONTAVA, Amparo. «La traducción del japonés al español: consideraciones desde una concepción cognitivista y cultural de la Lingüística». *Estudios de Traducción*, 2012, 2, pp. 147-155.
- MORI, Naoka. «Murakami y España». *Kokoro: Revista para la Difusión de la Cultura Japonesa*, 2014, 16, pp. 2-12.
- MURAKAMI, Haruki. *Kamino kodomotachiba mina odoru*. Tokio: Shinchousha, 2000. [Todos los hijos de Dios bailan].
- MURAKAMI, Haruki. *Murakami Haruki Zensakubin 1990-2000*. Tokio: Koudansha, 2003, vol. 3. [Obras Completas de Haruki Murakami 1990-2000, 3].
- OZAWA, Ikumi. «Nihongono shousetsuni okeru katarikatani tsuiteno shiron» [«Un análisis sobre la narración en la novela japonesa»]. *ICU*, 1994, 3, pp. 55-71.
- PORTA, Lourdes. *Al Sur de la frontera, al oeste del sol*. Barcelona: Tusquets, 2003. [Trad. de la obra de Murakami: *Kottukyouno minami, taiyouno nishi*].
- PORTA, Lourdes. *Después del terremoto*. Barcelona: Tusquets, 2013. [Trad. de la obra de Murakami: *Kamino kodomotachiba mina odoru*].
- REPELLÓ ENRICH, Juan Luis. «Dificultades de la traducción del japonés al castellano». *Estudios Asiáticos*, la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. <<http://www7.uc.cl/ceauc/html/investigacion.htm>> [31 enero 2015].
- RUBIN, Jay. *After the quake*. New York: A. A. Knopf, 2002. [Trad. de la obra de Murakami: *Kamino kodomotachiba mina odoru*].
- RUBIO, Carlos. «La traducción literaria del japonés en lengua española: tendiendo puentes». En *Presencias japonesas: la interacción con Occidente en la literatura y las otras artes*, pp. 21-31.
- SERIZAWA, Bamo. «Kamino kodomotachiha mina odoru [Todos los hijos de Dios bailan]». En *Murakami Haruki zenshousetsu gaido bukku [Libro de guía sobre todas las novelas de Haruki Murakami]*. Tokio: Yosensha, 2013, pp. 126-129.
- SHIOHAMA, Hisao. *Murakami Haruki ha dou goyaku sareteiruka: Murakami haruki wo eigo de yomu*. Tokio: Wakakusa, 2007. [¿Cómo se han maltraducido las obras de Haruki Murakami?: Leer sus obras traducidas al inglés].
- STANZEL, F. K. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- TANAKA, Minoru. «Genbun to Katari: saikou (Otro análisis: historia y discursos)». *Kokubungaku*, 2011, 76, 7, pp. 6-25.
- TORRES, Laura. «Haruki Murakami sacude al lector con *Después del terremoto*, seis relatos del seísmo de Kobe», 2 de marzo de 2013. <<http://www.rtve.es/noticias/20130302/murakami-sacude-lector-espanol-despues-del-terremoto-seis-relatos-del-seismo-kobe/609215.shtml>> [31 enero 2015].
- WATKINS, Monse. «Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano». *CANELA*, 1999, pp. 33-49.