

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Autotraducción, poder y modernidad

El caso de José María Arguedas

Paola Mancosu

Università di Cagliari, Italia

Abstract This article aims to reflect on the self-translation of the Peruvian author José María Arguedas, by analysing the poem “Jetman, Haylli / Oda al jet”, written in Quechua and translated into Spanish by the same author and compiled in *Katatay / Temblar* (1972). Arguedas, considering self-translation as a tool to translate the social and cultural heterogeneity of America, tells the image of a continent that demands a non-hierarchical dialogue with ‘the West’. Self-translation is a form of cultural resistance against the hierarchies of power and representation according to which the indigenous would lose their ‘authenticity’ by coming into contact with modernity.

Keywords Self-translation. Power. Modernity. José María Arguedas. Quechua.

Sumario 1.Introducción. – 2 Autotraducción y modernidad. – 3 *Runa*, o de la contemporaneidad. – 4.Conclusión: autotraducción y poder.

1 Introducción

La autotraducción (la traducción que un autor lleva a cabo de su propia obra) está recibiendo cada vez más atención por parte de los especialistas, perdiendo su supuesto carácter de excepcionalidad, como demuestran estudios recientes (Santoyo 2006; Hokenson, Munson 2007; Nikolau, Kyritsi 2008; Gallén, Lafarga, Pegenaute 2010; Dasilva, Tanqueiro 2011; Dasilva 2013),¹ hasta

1 Muestra de la actualidad de estos estudios es el blog dedicado a la autotraducción (<https://self-translation.blogspot.com/>, 2019-04-19) que, en su última actualización (Gentes 2018), recoge una bibliografía de 163 páginas sobre el tema.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-05 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.14277/978-88-6969-319-9/018

el punto que Simona Anselmi (2012) habla de «estudios de autotraducción» para destacar la especificidad y el interés creciente que está adquiriendo este campo de estudio. De acuerdo con Hokenson y Munson, la autotraducción «escapa de las categorías binarias de la teoría del texto y diverge radicalmente de las normas literarias: aquí el traductor es el autor, la traducción es un original, lo otro es lo propio, y viceversa» (Hokenson, Munson 2007, 161).

A la autotraducción subyacen, a menudo, complejas relaciones de poder entre lenguas hegemónicas y subalternas (Wanner 2017, 123) que, en el caso del escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), ven enfrentarse el castellano (como lengua de prestigio social y nacional) y el quechua (como lengua subalternizada desde la época de la conquista ibérica). Si por una parte la atención sobre las relaciones de poder² en los Estudios de traducción ocupa un lugar destacado (Álvarez, Vidal 1996; Bassnett 1996; Gentzler, Tymoczko 2002), por otra sigue siendo poco estudiada la articulación entre la autotraducción y el poder (Castro, Mainer, Page 2017). Como afirma Bassnett (1996, 21), el estudio y la práctica de la traducción conllevan de forma inevitable una indagación de las estructuras de poder que se reflejan en los textos. Si en el giro cultural de los Estudios de traducción dominaba una visión dicotómica entre opresión y sumisión, ambas entendidas en términos absolutos y unidireccionales, siguiendo a Foucault ([1975] 2002), en el llamado *power turn* (Gentzler, Tymoczko 2002), el poder empieza a ser estudiado desde múltiples dimensiones, mostrando que «donde hay poder hay también resistencia» (Castro, Mainer, Page 2017, 3; Tymoczko 2007, 44-5). Partiendo del presupuesto de que la (auto)traducción nunca es una práctica neutral (Bassnett, Lefevere 1990, 11), pueden destacarse dos aspectos principales en la conceptualización del poder. En primer lugar, la ya mencionada asimetría entre lenguas y culturas hegemónicas y subalternas (quechua-criollo-mestiza) y sus correspondientes formas de resistencia. En segundo lugar, el posicionamiento del traductor, en cuanto mediador entre identidades sociales y culturales en conflicto.

Este artículo explora la práctica de la autotraducción poética del escritor, antropólogo y traductor peruano José María Arguedas. A partir del análisis de un poema escrito en quechua y en español,³ «Jetman,

² Según una definición de África Vidal, «[e]l poder es el ejercicio de las re-presentaciones, y las re-presentaciones tienen el poder de construir identidades y servir (o deconstruir) los intereses de las instituciones» (2018, 80; trad. de la Autora).

³ Con respecto a las motivaciones que llevan a Arguedas a autotraducirse del quechua al castellano y a la variedad de quechua empleado, el mismo autor afirma, en una breve introducción de 1962 que acompaña el poema «Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)», lo siguiente: «Debo advertir que el haylli-taki [literalmente himno-canción] que me atrevo a publicar, fue escrito originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno: el chanka, y que

haylli / Oda al Jet» (1965), recopilado en la antología póstuma *Katatay / Temblar* ([1972] 1983),⁴ se mostrará cómo Arguedas, a través de la autotraducción, sugiere una idea concreta de modernidad indígena (Arguedas et al. 1965, 27). Además, se investigarán las motivaciones que subyacen a la voluntad de autotraducir su propia obra poética.

2 Autotraducción y modernidad

Si la obra narrativa de José María Arguedas cuenta con una larga tradición de estudios críticos (Castro-Klaren 1973; Cornejo Polar 1973; Rama 1975; Rowe 1979; Lienhard 1981; Escobar 1984; Melis 2011a; López-Baralt [2005] 2016), su obra poética, pese a su valor estético y experimental, representa todavía una zona poco explorada (Cornejo Polar 1976; Escobar 1989; Rowe 1996; Melis 2011a).⁵ Asimismo, siguen siendo escasos los estudios dirigidos a analizar el complejo proceso de autotraducción que caracteriza los poemas escritos en quechua y autotraducidos por el mismo autor, reunidos póstumamente en la antología *Katatay / Temblar* ([1972] 1983), publicada en edición bilingüe. Esta recopilación poética representa, en efecto, la única obra escrita en quechua y autotraducida al español por Arguedas. La autotraducción concluye la labor de experimentación lingüística que ha caracterizado, de forma creciente, su obra literaria. La práctica de mediación lingüística y cultural llevada a cabo por Arguedas llega, con la autotraducción, a su máxima expresión, terminando esa compleja operación, intentada durante toda su trayectoria intelectual, de traducir al lector no indígena las formas andinas de concebir el mundo. Mediación lingüística y cultural que no sólo subyace a su producción

después lo traduje al castellano. Un impulso ineludible me obligó a escribirlo. A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos transes del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardeciéndome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe lo uno y lo otro» (Arguedas [1972] 1983, 269).

4 Se trata de los poemas siguientes: «Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno -canción)»; «Iman Guayasamin / Qué Guayasamin» (trad. José María Arguedas y Jesús Ruiz Durand); «Jetman, haylli / Oda al Jet»; «Katatay / Temblar»; «Huk Doctorkunaman Qayay /Llamado a algunos doctores»; «Cubapaq / A cuba» (trad. Leo Casas); «Qollana Vietman Llaqtaman / Ofrenda al pueblo de Vietnam» (trad. Alfredo Torero y José María Arguedas).

5 En particular, cabe destacar que las aproximaciones pioneras sobre la cuestión de la autotraducción arguediana se deben a cinco trabajos de Antonio Melis reunidos en *Poética de un demonio feliz* (2011a), quién evidencia un aspecto central de la doble redacción de los poemas cuando afirma que «una mirada incluso rápida al texto quechua y al español permite verificar que nos hallamos ante dos redacciones distintas y no ante una simple autotraducción» (Melis 2011c, 269). Sobre todo, en su análisis, Melis destaca el hibridismo que puede rastrearse no sólo en el texto en español, sino también en el texto quechua.

literaria, sino también a la antropológica y cultural. La autodeterminación de Arguedas como «individuo quechua moderno» se opone a una visión del «tiempo histórico» como medida de la «distancia cultural entre formaciones occidentales y no-occidentales que coexisten» (de la Cadena [2006] 2008, 258), con el propósito de legitimar la agencia social de un sujeto colectivo indígena contemporáneo. De acuerdo con de la Cadena, «su voluntad de combinar civilización con indigenidad [...] representó un desacuerdo ontológico con el poder totalizante de la modernidad y su tendencia hacia la homogeneidad» (258).

El poema que aquí se analiza se escribió en un periodo de fuertes conflictos sociales por la tierra (Gibaja Vargas Prada 1983; Monge 1989) que veía enfrentarse múltiples actores. El estado y sus fantasías de modernización e integración de la población indígena a la vida nacional (Nugent 2015), los campesinos y sus levantamientos en contra de las expropiaciones por parte de los grandes terratenientes. El título «Jetman, haylli / Oda al Jet» sugiere el intento de transmitir la idea de una «modernidad alternativa» (Kingman Garcés, Bretón Solo de Zaldívar 2017), es decir, una modernidad que se hibrida con tradiciones socio-culturales históricamente asociadas con lo andino, entendido como lo tradicional (Starn 1992). La palabra inglesa *Jet* se quechuiza en su flexión con el sufijo quechua *-man*, que significa 'a', 'para', mientras que *haylli* se traduce como 'oda', otorgando al poema un sentido celebrativo. En efecto, según Husson, el *haylli* fue un canto/danza prehispánico del ciclo agrológico, descrito también por los cronistas el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala (Husson 1993, 78). El título reivindica, por tanto, una ontología que se reanuda con el territorio andino, en el que puede caber, y de hecho cabe también la modernidad. En el poema, un yo poético quechua describe a su *ahuilu*, quechuización de 'abuelo', su viaje en avión a través de una serie de imágenes que remiten al horizonte cultural andino. En particular, se pueden analizar algunos versos iniciales donde se describe la modernidad a través de metáforas que insertan un objeto símbolo de la tecnología – como es el avión – en un contexto andino, interpretándolo a través de categorías quechua y acudiendo a un trenzado de metáforas que reenvían a una visión de intimidad cultural con la naturaleza. A continuación, presento la versión quechua y la versión en español del autor de algunos versos iniciales del poema, mediada por la propuesta de una versión literal.

Versión quechua de J.M. Arguedas

[...] Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, manañan
 kankichikñachu;
 Hanaq Pachapin kachkani,
 nina wasanpi, qasilla, imay mana tiyaspa;
 fierro nina, yuraq mancharay runapa ruwasqa wayra
 chawapi.

Arí. 'Yetmi' sutin.
 Manan llapallan mayukunapa, hatun la mar qocha
 challwankunapa qorin kay
 'Yet' hina rauranmanchu [...]. (Arguedas [1972] 1983, 240)

Versión literal

[...] Dios sacerdote, Dios hijo del padre, Dios Espíritu Santo, ya no sois más;
 He llegado en el Mundo de Arriba.
 en el lado posterior del fuego permanezco sentado tranquilo;
 hierro encendido, muy blanco, hecho por el ser humano, pez en el viento.
 Sí. Estoy seguro de que su nombre es 'Yet'
 El conjunto de todos los ríos del gran mar de las lagunas y de los peces de oro de acá no brillan como el 'Yet' [...].

Versión castellano de J.M. Arguedas

[...] Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois; he llegado al estadio que vuestros sacerdotes y los antiguos llamaron el Mundo de Arriba.
 En ese mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego,
 hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento.
 Sí. 'Jet' es su nombre.
 Las escamas de oro de todos los mares y los ríos no alcanzarían a brillar como él brilla [...]. (241)

A primera vista, puede notarse cómo la versión castellana resulta ser mucho más larga que la quechua. Esto se debe a que, en la reescritura de los versos, Arguedas añade, a menudo, paráfrasis que tienen la función de explicar y ampliar la versión en quechua. Por ejemplo, como dice Melis, a un «único vocablo del original le corresponde, entonces, un sintagma más extenso» (2011c, 277).⁶ Para entender las estrategias traslativas empleadas por Arguedas es importante citar el postfacio que acompaña la edición y traducción de una selección de cuentos orales quechua realizada por el autor y titulada «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca» ([1960-61] 2012). En el postfacio, el traductor discute sobre el problema de la traducibilidad

⁶ A nivel formal, sin embargo, la versión en quechua consta de 8 estrofas y de 40 versos libres, mientras que la versión castellana resulta de 7 estrofas y de 38 versos libres. No obstante la versión en español tiene menos versos y estrofas, resulta ser más larga.

de la expresividad propia de la lengua quechua y, en particular, de su capacidad de describir la naturaleza y el contexto andino:

He intentado una traducción fiel no literaria. Pongamos un ejemplo: el narrador emplea más de una vez un giro muy característico del quechua para describir la hora, de luz incierta, del crepúsculo: *pin kanki hora*. La traducción literal de la frase debería ser: «la hora quién eres» o más rigurosamente: «quién eres hora». Yo he traducido: «la hora en que no es posible aún ver el rostro de las gentes y es necesario preguntar: ¿quién eres?». Los que hablan quechua que se trata de una versión exacta, pues la frase *pin kanki hora* contiene este pensamiento. He tratado de poner mi conocimiento del castellano al servicio de mi conocimiento del quechua y creo haber logrado una traducción realmente fiel, cuidando de que el texto castellano no contenga elementos distintos a los que se encuentran en el texto quechua. (Arguedas [1960-61] 2012, 288; cursiva del original)

En este pasaje, emerge el discurso teórico de Arguedas sobre la traducción. Su reflexión se centra en uno de los temas clásicos de la traducción misma, es decir, la ‘fidelidad’ al texto de origen y la equivalencia semántica (Carbonell, Harding 2018). Arguedas no se limita a analizar el aspecto lingüístico de su versión, sino que destaca la estrecha relación entre traducción y cultura, advirtiendo al lector que, aunque haya adoptado una estrategia traslativa de ampliación, su traducción permanece ‘fiel’ al sentido original. No obstante no opte por una traducción literal, sino por una más libre que deja emerger los significados culturales de la versión quechua, Arguedas asegura que su interpretación no conlleva una deformación. Esta estrategia de reescritura y ampliación de los significados de fragmentos del texto quechua puede rastrearse, también, en sus autotraducciones.

En los versos del fragmento analizado, se puede notar que, en la versión quechua, el sujeto poético invoca a la tríada «Dios yaya, Dios churi, Dios Espíritu Santo». Se trata de una referencia a un ámbito cultural fuertemente hibridado por lo que tiene que ver con lo sagrado, ya que se evocan los símbolos de una trinidad cristiana indigenizada (Melis 2011b, 17). El término «Dios yaya», que literalmente puede traducirse como ‘sacerdote’, en un sentido religioso, aparece en la versión castellana como «Dios Padre», al tiempo que «churi», literalmente ‘hijo del padre’, en una acepción marcada por el género, se reescribe como «Dios hijo». En fin, «Espíritu Santo» se encuentra en las dos versiones, demostrando la voluntad de Arguedas de escribir sus poemas en un quechua anti-purista, hablado y vivido, que se hibrida con el castellano. En este sentido, en el prefacio a «Canciones y cuentos del pueblo quechua» ([1949] 2012), Arguedas recuerda que los préstamos del castellano presentes en el tejido lingüístico

quechua muestran la capacidad de esta lengua de resistir y apropiarse de términos culturales ajenos, adaptándolos a la red de significados andinos. Términos que resultan ser «morfológicamente intocad[os] s, pero transformad[os] a la semántica quechua con el rigor absoluto de las conversiones químicas; conservando sus elementos y virtudes, pero formando parte de otra función, de otro universo. Es el caso ejemplar del fenómeno cultural que los etnólogos llaman integración y retraducción» (Arguedas [1949] 2012, 184).

Desde el primer verso analizado, puede notarse cómo Arguedas, en su reescritura, amplía la versión en castellano con el intento de preparar «el terreno para la interpretación del lector» (Carbonell, Harding 2018, 23), en este caso castellano hablante, acercando el (con)texto de origen al de destino. En la versión quechua, el empleo del sufijo discontinuativo *-ña* refuerza la negación de *mana*, ‘no’. *Kankichikñachu* es formado por el radical verbalizador *kanki-*, el sufijo pronominal *-chik*, el discontinuativo *-ña* y el interrogativo *-chu*. *Manañan kankichikñachu* puede, por tanto, traducirse literalmente como ‘ya no sois más’, con la acepción de una interrogativa indirecta. En la versión en castellano, Arguedas reescribe el verso, añadiendo ‘no os encuentro’, para enfatizar la ausencia de los dioses experimentada por el yo poético en su viaje en avión, implícita en el quechua a través de la doble negación. Mediante el proceso de autotraducción, Arguedas intenta desjerarquizar la relación asimétrica entre quechua y español, mostrando no sólo la permeabilidad de ambas lenguas (Castro, Mainer, Page 2017, 3), sino también reivindicando el valor literario del quechua y de las formas poéticas orales de origen prehispánico dentro del sistema literario nacional peruano a través de la resignificación de un *haylli*, un himno-canción a la modernidad.

Otro aspecto central en la autotraducción arguediana es la complejidad de la descripción de la experiencia del vuelo, en la que juegan un papel central las metáforas andinas que refiguran al Jet. Arguedas, consciente del grado de intraducibilidad y de los riesgos de modificación del significado del texto original, intenta incorporar, en la versión castellana, la visión indígena de la modernidad, con el propósito político de comunicar el trasfondo socio-cultural de origen. Por esta razón, mantiene en la versión castellana aquellos elementos que pueden transmitir la otredad y su fuerza de resistencia, como es el caso del término cultural «Mundo de Arriba». Una estrategia que, para decirlo con Venuti (1995), deja emerger la visibilidad del traductor y su capacidad de negociar la diferencia cultural. El yo poético quechua, desde el primer verso, afirma que gracias al Jet ha podido alcanzar el *Hanan pacha*, término polisémico que, en la idiosincrasia quechua, y después de la evangelización, ha ido adquiriendo - aunque de forma ambigua - el significado de ‘paraíso’ cristiano (Melis 2011b, 16). Por esta razón, cabe señalar la elección traslativa de optar por «Mundo de Arriba» en lugar de «paraíso», añadiendo, en la

versión castellana, «al estadio que vuestros sacerdotes y los antiguos llamaron» para dar énfasis a la visión cultural del *pacha*⁷ andino.

Después de una descripción del contexto espacial del vuelo, comienza la labor de traducción de la imagen moderna del Jet. *Nina wasanpi* es una metáfora para ubicar el yo poético dentro del avión sentado «sobre un lomo de fuego». Avión que se describe como *wayra chawwapi*, ‘pez de viento’. El Jet es *fierro nina* ‘hierro encendido’, un sintagma híbrido que en quechua une el español *fierro* con *nina* (fuego), de color *yuraq mancharay*, muy blanco, hecho (*ruwasqan*) por el ser humano (*runapa*), término traducido por Arguedas como «hombre». Para enfatizar el brillo del Jet, el autor emplea dos imágenes diferentes en las dos versiones: en quechua, habla de *challwankunapa qorin*, literalmente de un brillo mayor que el «de los peces de oro», mientras que en su versión castellana, el término ‘peces’ se reescribe como «las escamas de oro». De acuerdo con Melis, cabe subrayar la complejidad del sistema metafórico empleado en la traducción ya que «en el momento mismo en que se exalta la máquina por encima de la naturaleza, todo el repertorio metafórico de este enaltecimiento se funda sobre imágenes que evocan la naturaleza misma» (Melis 2011b, 18).

3 Runa, o de la contemporaneidad

Arguedas, a través de la práctica de autotraducción, consigue mostrar cómo la modernidad coexiste con una visión quechua de lo sagrado y de la naturaleza. Visión que es central, también, en los versos siguientes, donde se celebra la reciprocidad entre dios y el ser humano que, mediante la tecnología, ha conseguido llegar al Mundo de Arriba.

Versión quechua de JM Arguedas

Runan Dios. Runan kani; runan kay manaña yupay atina wayanay wayra challwata rawan.

Gracias taytay, runa. Diospa mana churin, taytan.

Dios runa: amayá wilkka yawarniki paqcharinpaq kay illa wayanay chawwata kuyuchiychu. (Arguedas [1972] 1983, 240)

⁷ De acuerdo con Melis, el empleo de Mundo de Arriba, «no es nada casual» ya que «se trata de un auténtico campo de batalla entre el significado original y su tergiversación a través de la colonización religiosa del mundo andino y la codificación del idioma indígena por obra de los misioneros autores de las primeras gramáticas y los primeros diccionarios. *Hanan Pacha*, junto con su opuesto y complementario *Hurin Pacha*, es un elemento fundamental de la repartición del espacio en la visión andina. Pero, como ha pasado con otros conceptos americanos originarios, ha sido resemantizado en clave cristiana, hasta hacerlo coincidir con el Paraíso católico» (Melis 2011b, 16).

Versión literal

El ser humano es dios. Yo soy ser humano. El ser humano ha sido capaz de hacer este pez golondrina de viento no contable.

Gracias, padre mío, ser humano. No hijo del Dios Padre, padre de Él.

Dios ser humano: por favor deja que no se pare de mover este brillante pez golondrina para que tu sangre sagrado brote.

Versión castellano de J.M. Arguedas

El hombre es dios. Yo soy hombre. Él hizo este incontable pez golondrina de viento.

¡Gracias, padre mío, mi contemporáneo. Nadie sabe hasta qué mundos lanzarás tu flecha.

Hombre dios: mueve este pez golondrina para que tu sangre creadora se ilumine más a cada hora. (241)

En estos versos, se elogia el hecho de que el ser humano haya logrado alcanzar el espacio de los dioses a través del Jet. La inversión de la jerarquía hombre-dios conduce a la exaltación del ser humano o *runa*, en la versión quechua. A este propósito, es significativo destacar que el sintagma híbrido *Gracias taytay, runa*, que literalmente significa 'Gracias padre mío, ser humano', se traslada, en la versión en castellano, como «Gracias, padre mío, mi contemporáneo». El término *runa* significa 'gente quechua', 'persona', 'ser humano', en definitiva, los que se consideran y hablan la lengua quechua. La traducción como «mi contemporáneo» realizada por Arguedas es emblemática de cómo el autor consigue afirmar la coexistencia, en una temporalidad compartida, entre formaciones culturales occidentales e indígenas, cuestionando, de este modo, la representación estereotipada del 'indio' como fuera de la contemporaneidad propia del discurso hegemónico oficial. La elección de adaptar el significado de *runa* al de «contemporáneo» tiene la función de romper con la narración que relegaba a los *runakuna* (en quechua, *-kuna* es el sufijo pluralizador) en un estadio ahistórico, legitimándolos, en este modo, como ciudadanos con agencia social en la contemporaneidad. Además, Arguedas consigue traducir la perspectiva cultural quechua de la modernidad a través de una ampliación de la versión castellana. El verso *Gracias taytay, runa. Diospa mana churin, taytan* es duplicado por el traductor a través de la frase «Nadie sabe hasta qué mundos lanzarás tu flecha», ausente en la versión quechua. Al llegar a los versos finales, el lector asiste a una celebración del ser humano que ha construido «este pez golondrina de viento», «este pez celeste»:

Versión quechua de J.M. Arguedas

[...] Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, Wamanikuna, Dios Inkarrí: sonqoymi rauran, qankunan ñoqa; noqataqmi qankuna kani, yetpa mana usiay kallpanpi; Hanaq Pacha Yayan Yet. Ama allipachamuychu [...]. (242)

Versión literal

[...] Dios sacerdote, Dios hijo del padre, Dios Espíritu Santo, Dioses, Dios Inkarrí: es mi corazón [que] arde, vosotros sois yo, yo soy vosotros, la fuerza del jet no [se acaba]; su Padre Yet Mundo de Arriba. No bajas acá en la tierra [...].

Versión castellano de J.M. Arguedas

[...] Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy vosotros, en el inagotable furor de este 'Jet'. No bajas a la tierra [...]. (243)

En esta invocación final, se yuxtaponen los símbolos de la trinidad católica con los espíritus de la montaña (*Wamanikuna*) y con la imagen de Inkarrí,⁸ reproduciendo la heterogénea visión de lo 'religioso' propia del contexto andino. Es significativa, además, la reescritura del fragmento «Hanaq Pacha Yayan Yet» que es traducido como «en el inagotable furor de este 'Jet'». Puede notarse una traslación de significado que desde un halo más sagrado, presente en la versión quechua, pasa a adaptarse a una celebración del símbolo de la modernidad, eligiendo omitir – a diferencia de los versos antes analizados – la referencia al Mundo de Arriba. La autotraducción se convierte en herramienta para desafiar una representación dicotómica de una modernidad excluyente de lo indígena y de una indigeneidad excluyente de lo moderno. Representación construida como natural y que, para decirlo con Bourdieu, se basa en un «imperialismo de lo universal», es decir, en «estrategia[s] de legitimación» de los mecanismos de poder ([1992] 2005, 11 y ss.).

8 El mito de Inkarrí fue recopilado, entre otros, también por Arguedas. Este mito, como afirma el mismo autor, «es mesiánico y promete el triunfo final de lo antiguo sobre los invasores» (Arguedas [1965] 2012, 57), ya que cuenta la historia del dios Inkarrí que «fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco. Pero la cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo él volverá. Y ese día hará el juicio final» (56).

4 Conclusión: autotraducción y poder

Según Arguedas, las formas indígenas simplemente existen, en su historicidad. La autotraducción no se reduce a un acto neutro y automático, sino deviene proceso de mediación dirigido a visibilizar y explorar las relaciones de poder en su múltiples dimensiones, relaciones que no son representadas bajo una forma dualista que simplemente opone dominadores y dominados. La reescritura de su propio poema se convierte en una estrategia política de resistencia cultural y lingüística, con el propósito de transmitir una visión contemporánea del mundo indígena que permanecía atrapada en una visión esencialista y ahistórica. Este propósito representa una de las motivaciones principales que llevan al autor a traducir su propia obra, junto con el objetivo de querer legitimar el valor poético de la lengua quechua y de las formas poéticas orales andinas dentro del canon literario peruano vigente. El autotraductor ejerce como mediador entre identidades socio-culturales asimétricas, en el marco del contexto peruano de los años sesenta, desafiando, a través de la práctica autotraductora, el discurso oficial homogeneizador estatal-nacional que fomentaba un 'mestizaje acriollado', mediante el cual pretendía ocultar o aniquilar la parte 'india' vista como 'abyecta' y obstáculo al avance de la modernización (Portocarrero 2015, 285). Parte que debía diluirse hasta posiblemente desaparecer.⁹ Por lo que respecta a las estrategias traslativas empleadas por Arguedas, la oscilación entre reescritura, ampliación, adaptación y extranjerización (Venuti 1995) está orientadas a desestructurar la imagen estereotipada de la cultura quechua como pre-moderna.

En conclusión, llama la atención el hecho de que el poema se publicó sólo un año después con respecto a la novela *Todas las sangres* y en el mismo año en que tuvo lugar la célebre controversia entre Arguedas y un grupo de reconocidos intelectuales que discutieron la novela durante largo tiempo, en ocasión de la *Mesa Redonda* organizada en el Instituto de Estudios Peruanos (en Lima, el 23 de junio de 1965). Las críticas en contra de la novela arguediana tenían que ver, en particular, con su propuesta política que, en las interpretaciones de los científicos sociales y de los críticos literarios participantes en la *Mesa*, resultaba ser inviable, juzgada como una propuesta indigenista del problema del campesinado. En efecto, *Todas las sangres* «contradecía el guion de los intelectuales políticos de izquierda» (de la Cadena [2006] 2008, 263-4) según el cual los campesinos debían abandonar «la superstición y for-

⁹ Citando a Marisol de la Cadena, «las propuestas conservadoras imaginaban a los indios convertidos en 'granjeros' o normalizados como mestizos urbanos; desde el lado opuesto, los proyectos revolucionarios necesitaban 'campesinos' o 'trabajadores asalariados', en lugar de indios supersticiosos inmersos en economías de autosubsistencia» (de la Cadena [2006] 2008, 263-4).

mar parte de la historia moderna» (266). Sobre todo, se criticaba la imposibilidad de conceptualizar la figura política de Rendón Willka, personaje de la novela juzgado incoherente, ya que después de su experiencia urbana en Lima no había abandonado, no obstante su proceso de ‘urbanización’, las creencias tradicionales. En efecto, el personaje seguía concibiendo la realidad en términos modernamente indígenas, como de hecho hace el yo poético quechua en «Jetman, haylli / Oda al Jet», proponiendo una «a-moderna lógica híbrida», una posibilidad de traducir la modernidad «a través de las formas indígenas – en vez de erradicarlas» (de la Cadena [2006] 2008, 267). A este propósito cabe recordar las palabras de Arguedas pronunciadas durante la *Mesa Redonda* de 1965:

No hay [...] una contradicción en la concepción de la obra; ¡por supuesto que no! No hay una contradicción entre una concepción mágica y una concepción racionalista; sino que cada personaje ve el mundo, de acuerdo con su formación humana. Cuando Rendón Willka o los personajes indígenas hablan del mundo, lo hablan tal como ellos ven el mundo. Eso no quiere decir que yo vea el mundo enteramente como ellos. Es probable que yo esté en parte transido de esta concepción del mundo; de tal modo transido que soy capaz de mostrarlo con rasgos auténticos, porque estos personajes aparecen de veras como personas perfectamente verosímiles y no como artificios, porque yo estoy dentro de ellos, yo he sentido también un mundo como ellos. (Arguedas et al. 1965, 26-7)

El poema «Jetman, haylli / Oda al Jet», en línea con la novela *Todas las sangre*, plantea la superación de una visión historicista de un cambio modernizador ‘des-indianizador’. A través de la autotraducción, Arguedas desafía un proyecto político incapaz de traducir formas de pensar el mundo deslegitimadas como pre-modernas, logrando insertarlas en la contemporaneidad.

Bibliografía

- Álvarez, Román; Vidal, África (eds) (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Anselmi, Simona (2012). *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Te-
lo-
i and Strategies*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Arguedas, José María [1972] (1983). «Katatay/Temblar». *Obras completas*, t. 5. Lima: Editorial Horizonte, 221-70.
- Arguedas, José María [1949] (2012). «Canciones y cuentos del pueblo quechua». *Obra antropológica y cultural*, t. 7. Lima: Editorial Horizonte, 183-217.
- Arguedas, José María [1960-61] (2012). «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca». *Obra antropológica y cultural*, t. 10. Lima: Editorial Horizonte, 211-89.

- Arguedas, José María et al. (1965). *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre "Todas las sangres"* (Lima, 23 de junio de 1965). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arguedas, José María [1965] (2012). «El mestizaje en la literatura oral». *Obra antropológica y cultural*, t. 12. Lima: Editorial Horizonte, 55-60.
- Bassnett, Susan (1996). «The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator». Álvarez, Vidal 1996, 10-24.
- Bassnett, Susan; Lefevere, André (eds) (1990). *Translation, History & Culture*. London; New York: Pinter Publishers.
- Bourdieu, Pierre [1992] (2005). «Dos imperialismos de lo universal». Wacquant, Loïc (ed.), *Repensar los Estados Unidos: Para una sociología del hiperpoder*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 11-15.
- Carbonell, Ovidi; Harding, Sue-Ann (2018). «Introduction. Translation and Culture». Harding, Sue-Ann; Carbonell, Ovidi (eds), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Abingdon; New York: Routledge, 1-14.
- Castro, Olga; Mainer, Sergi; Page, Svetlana (2017). «Introduction: Self-Translating, from Minorisation to Empowerment». Castro, Olga; Mainer, Sergi; Page, Svetlana (eds), *Self-Translation and Power Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 1-22.
- Castro-Klaren, Sara (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio (1976). «Arguedas, poeta indígena». Larco, Juan (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 169-76.
- Dasilva, Xosé Manuel (2013). *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Berna: Peter Lang.
- Dasilva, Xosé Manuel; Tanqueiro, Helena (eds) (2011). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del hispanismo.
- de la Cadena, Marisol [2006] (2008). «La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿De una antropología andinista a la interculturalidad?». Lins Ribeiro, Gustavo; Escobar, Arturo (eds), *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Trad. de Carlos Andrés Barragán y Eduardo Restrepo. Popayán: Enviñon Editores; CIESAS, 241-70.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o La utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Foucault, Michel [1975] (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gallén, Enric; Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds) (2010). *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Berna: Peter Lang.
- Gentes, Eva (2018). «Bibliography: Autotraduzione / Autotraducción / Self-Translation». URL <https://app.box.com/s/v97urfu8qzt6t14fba2gwan7wm-872n6o> (2018-06-07).
- Gentzler, Edwin; Tymoczko, Maria (2002). «Introduction». Tymoczko, Maria; Gentzler, Edwin (eds), *Translation and Power*. Boston: University of Massachusetts Press, xi-xxviii.
- Gibaja Vargas Prada, Pedro (1983). *Movimiento campesino peruano (1945-1964). Algunos elementos de análisis preliminares y una aproximación bibliográfica*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales.

- Hokenson, Jan Walsh; Munson, Marcella (eds) (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Abington: Routledge.
- Husson, Jean-Philippe (1993). «La poesía quechua prehispánica: Sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(37), 63-85.
- Kingman Garcés, Eduardo; Bretón Solo de Zaldívar, Víctor (2017). «Las fronteras arbitrarias y difusas entre lo urbano-moderno y lo rural-tradicional en los Andes». *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 22(2), 235-53.
- Lienhard, Martin (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.
- López-Baralt, Mercedes [2005] (2016). *Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Melis, Antonio (2011a). *José María Arguedas: Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Melis, Antonio (2011b). «Simbología andina y modernidad en un poema quechua de José María Arguedas». Flores Heredia, Gladys; Morales Mena, Javier; Martos Carrera, Marco (eds), *Arguedas Centenario = Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra* (Lima, 18-20 abril 2011). Lima: Editorial San Marcos, 15-20.
- Melis, Antonio (2011c). «La doble redacción de las poesías quechuas de José María Arguedas». Melis 2011a, 267-78.
- Monge, Carlos (1989). «La reforma agraria y el movimiento campesino». *Debate Agrario*, 7, 63-84.
- Nikolau, Paschalis; Kyritsi, Maria-Venetia (eds) (2008). *Translating Selves: Experience and Identity between Languages and Literatures*. London; New York: Continuum.
- Nugent, David (2015). «Appearances to the Contrary: Fantasy, Fear, and Displacement in Twentieth-Century Peruvian State Formation». Krupa, Christopher; Nugent, David (eds), *State Theory and Andean Politics. New Approaches to the Study of Rule*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 186-209.
- Portocarrero, Gonzalo (2015). *La urgencia de decir 'nosotros': Los intelectuales y la idea de nación en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rama, Ángel (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur.
- Santoyo, Julio-César (2006). «Traducciones de autor (self-translations): Materiales para una bibliografía básica». *Interculturalidad y Traducción*, 2, 201-36.
- Starn, Orin (1992). «Antropología andina, 'andinismo' y Sendero Luminoso». *All-panchis*, 39, 15-71.
- Tymoczko, Maria (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge.
- Vidal, África (2018). «Power». Carbonell, Ovidi; Harding, Sue-Ann (eds), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Abingdon; New York: Routledge, 79-96.
- Wanner, Adrian (2017). «The Poetics of Displacement. Self-Translation among Contemporary Russian-American Poets». *Translation Studies*, 11(2), 122-38.