



Capítulo 41



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El zorro de arriba y el zorro de abajo frente al problema de la traducción

RITA DE GRANDIS

The University of British Columbia, Canadá



Walter Benjamin (1971), en «La tarea del traductor», texto escrito como introducción a su traducción de *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire, reflexiona sobre la traducción en relación a la lengua, a la creación poética y a la modernidad. Parafraseando a Paul de Man (1983), uno se puede preguntar por qué comparar la traducción y al traductor con el creador de un texto poético y con el texto poético en sí. Si toda traducción presupone un original al que el lector no puede acceder porque no conoce su lengua, qué sentido tiene plantearse esta comparación. Si es común considerar la traducción siempre secundaria con respecto al original, qué busca demostrar Benjamin con esta comparación que presupone equivalencia, si a la vez confirma que la traducción es inaccesible a la esencia del original de un texto poético, aun cuando aclare que es imprescindible considerar la traducción precisamente para demostrar que el texto poético no es susceptible de traducción, resiste la traducción, no alcanza nunca a acercarse al original y, sin embargo, que esta es necesaria para asegurar la transmisión de los textos poéticos, para canonizarlos. El propósito de este trabajo es leer a Arguedas desde este ensayo de Benjamin con el fin de aprehender qué conceptualización o conceptualizaciones subyacen en la creación del lenguaje poético de Arguedas;

en particular, en cómo piensa la traducción y la relación entre las lenguas en la palabra poética, puesto que ambos se desempeñaron como traductores, pero sus tareas no se limitaron a un interés por la tarea del traductor en sentido empírico, sino que pensaron en algo más conceptual y filosófico que en la mera traducción empírica. Ambos reflexionaron y trabajaron sobre el lenguaje de un modo general, lingüístico, hermenéutico y filosófico sobre ese origen que sería común a todas las lenguas y que constituye el horizonte con el que debe enfrentarse el traductor y que no es simplemente la lengua que está traduciendo.

A la luz de estas ideas, nos preguntamos qué habrá pensado Arguedas cuando, dirigiéndose al lector al inicio del relato que comienza con la primera entrada de sus diarios, anuncia que iba a «tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”» (1972, p. 12)

De inmediato, esta intención titular coloca a Arguedas frente al problema de la traducción, puesto que intentar poner por título a la mezcla inconexa de este material narrativo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, inmediatamente remite al símbolo, a la religión y al mito, ya que como sabemos estos zorros son animales mitológicos de la tradición andina que aparecen en el manuscrito quechua del siglo XVI que el propio Arguedas tradujo en 1966, en colaboración con el investigador francés Pierre Duviols, ofreciendo la primera traducción al castellano del mito titulado (por ellos) *Dioses y hombres de Huarochiri*. ¿Qué habrá querido decir Arguedas con este título que dista tanto de aquel testimonio oral quechua de la memoria de una genealogía religiosa andina? ¿Qué reflexión diferencial media entre aquella traducción técnica del manuscrito y esta recreación, versión libre o novelesca de estos animales mitológicos? ¿Por qué esta simbolización como voluntad significativa articuladora o mediadora de un relato formado de tres partes que poco tienen que ver con aquella realidad ancestral que estos animales interpretan? Si seguimos lo que se ha dicho de Benjamin —que su reflexión es regresiva en tanto profética, religiosamente mesiánica, extraída de poetas asociados con una función sacerdotal como Hölderlin, George y Mallarmé, entre otros—, podríamos argüir que Arguedas también es regresivo al recurrir al mito para representar las transformaciones que la modernización produjo en el Chimbote de los años cincuenta y sesenta, así como en su concepción del texto poético y los cambios de la función del autor/escritor que el fenómeno *boom* implicó para la literatura latinoamericana. Reflexionar sobre estos procesos históricos

y poéticos, con una vuelta al mito, confiriéndoles a aquellos animales legendarios el poder de observación e interpretación, preocupados por ellos en tanto técnica de «hilo» simbólico que hilvana la coherencia (o no) del relato, puede conducir al equívoco. Esta propuesta narrativa nos lleva a preguntarnos: ¿qué crítica de la modernidad latinoamericana está queriendo articular a través de esta simbolización religiosa como argamasa posible de unir los fragmentos desarticulados de un relato etnográfico y un diario personal sobre las tribulaciones de un autor en crisis en esta modernidad periférica, inacabada, divergente, multitemporal? ¿Qué diferencia su poética indigenista de las de sus antagonistas modernos, las de los cortázares, los fuentes, los vargas llosas? ¿Estará pensando en la modernidad a través de los límites del lenguaje, y por ello la traducción? Propongo que en Arguedas estas inquietudes conceptuales se expresan, es decir, se representan en su texto a través de la poetización de estos animales mitológicos y, por ende, de aquel mundo ancestral que evocan.

Como adelantáramos, el título evoca el manuscrito quechua, particularmente el capítulo 5, titulado «Cómo antiguamente pareció Pariacaca en un cerro llamado Condorcoto y lo que sucedió», instancia en la que aparecen estos animales como intérpretes de una genealogía del mundo andino ancestral (De Grandis, 1995; Urioste, 1982; Espino Relucé, 2003). Los zorros se encuentran en un tiempo fabuloso, sin dimensión de pasado, presente y futuro y en un espacio también mítico dividido en dos: «la parte alta» y «la parte baja» del cerro Latausaco, espacio y tiempo desde el cual estos zorros cumplen la función de consejeros. Su encuentro constituye un punto de inflexión del relato, crucial tanto para la comprensión de la cosmovisión religiosa como para la articulación etno-poética de la temporalidad mítica memorialística, como sostiene Gonzalo Espino Relucé (2003). En *Dioses y hombres de Huarochirí* la leyenda de los zorros cuenta el nacimiento de Pariacaca y de un hombre pobre llamado Huatyacuri, comparable en algunos aspectos con la figura de Cristo. En ese mundo, existía un señor todopoderoso llamado Tamtañamca, de poco entendimiento y engañador de muchísimos hombres. Un día se enfermó y no hubo sabio (*amauta*) nidoctores que lo curaran. Nadie sabía la causa de su enfermedad. Un día Huatyacuri se quedó dormido caminando en el cerro Latauzaco y tuvo un sueño; vinieron a su encuentro dos zorros que le revelaron la causa de la enfermedad de Tamtañamca: «la parte vergonzosa de su mujer», a quien le había entrado un grano de maíz que saltó del tostador y que, al comérselo su esposo, lo había convertido en culpable. Luego Huatyacuri se dirige al pueblo de Tamtañamca para curarlo; este tiene dos hijas: la mayor, casada con hombre rico;

y la menor, soltera, quien lo guía hacia donde está su padre. Huatyacuri le propone un matrimonio con ella y arguye que así ella sanará a su padre. El padre acepta esta proposición pese a que el cuñado, enfurecido ante tal perspectiva de casarse con un pobre hombre, lo reta a duelo. Al cabo de una serie de peripecias en las cuales Huatyacuri, ayudado por los consejos y triquiñuelas de Pariacaca en forma de milagros comparables a los de Cristo (como el sueño de Cristo en el Monte de los Olivos y el milagro de la multiplicación de panes y vino, entre otras similitudes), logra vencer al rico cuñado. Este relato que muestra ya un alto índice de sincretismo con la tradición cristiana por sus analogías bíblicas; es un relato de caída: la del pecado, la de la participación de la mujer como agente de tentación y la de la riqueza de los poderosos. Veamos cómo estos dos elementos —el sexo femenino como agente de caída y el poder de los ricos— se mantendrán en el sentido de la novela, a los que se agrega la cuestión de la lengua como carencia, como falla; es decir, como incapaz de articular el sentido esencial de las cosas.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los zorros aparecen en dos maneras marcadas por el mismo texto:

- a. La presentación del zorro de arriba y del zorro de abajo en dos ocasiones como figuras míticas, con apariencia propia y bajo nombres propios: 1) al final del «Primer diario» y como su continuación (en bastardilla); y 2) al final del capítulo 1 de la «Primera Parte» en español acompañado de segmentos en quechua (en imprenta y bastardilla).
- b. La aparición de personajes (Diego y el hombrecito bocón) que se presentan en la narración acerca de Chimbote.

Por cuestiones de tiempo, nos limitaremos solo a la primera marcación; esto es, a las dos apariciones como figuras míticas. Estos zorros están destacados paratextualmente, de modo que sea imposible no notar su presencia estratégica para el sentido de la novela, mientras que con los personajes (Diego y el hombrecito bocón) ocurre algo distinto. Los zorros no se describen, sino que se los denomina «zorros» y dialogan entre sí, a la manera de una representación teatral, situándolos el narrador en el espacio y tiempo de su escritura en una relación temporal entre pasado mítico y presente histórico: «Nuestro mundo estaba dividido entonces, como *ahora*, en dos partes [...]» (Arguedas, 1971, p. 61)¹.

¹ El énfasis es mío.

En la primera instancia de aparición formal, al final del «Primer diario», en bastardilla, el diálogo que sostienen está en español con alguna incrustación de vocablo quechua como «ima sapra» y «serpiente amaru», que adquieren significados variados en relación a una remembranza de cuando el autor empírico, sujeto de la narración de los diarios, era muchacho y recuerda un encuentro sexual casual con una peregrina mestiza, Fidela, que estaba embarazada y lo inició sexualmente. Este narrador refiere esta remembranza en forma de diálogo a un interlocutor, que es João Guimarães Rosa, por quien siente un aprecio especial precisamente porque este acaba de morir (1967) y el narrador/autor empírico confiesa su propia lucha contra la muerte, sentimiento con el que lucha desde niño, muerte que se constituye en el motor narrativo que inicia y cierra el relato. En este primer diálogo de los zorros se introduce el vocablo «zorra», leitmotiv del relato en su totalidad: órgano sexual femenino y, por extensión semántica, imagen metafórica de la Bahía de Chimbote como prostituta que se entrega al capitalismo de la explotación pesquera debido al proceso de modernización de este puerto-ciudad industrial. Y cito:

EL ZORRO DE ABAJO: [...] A nadie pertenece la «zorra» de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su «zorra» aparece el miedo y la confianza también.

EL ZORRO DE ARRIBA: [...] el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente Amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo (p. 23).

En esta primera aparición, la oposición (miedo y confianza) industrialización y sexualidad, y la yuxtaposición sincrética de términos lingüísticos y religiosos como «serpiente» y «Virgen»/«amaru» e «ima sapra», así como las imágenes visuales como algodón y humo, adquieren sentidos correlativos y diferentes simultáneamente. Según el narrador, «ima sapra» es el nombre quechua que en la localidad de Ukuhuay se le daba a «la salvajina», una planta de hojas largas en forma de hilos gruesos que echan sus raíces en la corteza de los árboles y cuelga sobre los abismos; mientras que «amaru» es la serpiente mítica de la tradición andina, dios de la serpiente, de la sabiduría, serpiente de dos cabezas, la de la vida y la muerte, la de la salud y la enfermedad. Estos significados equivalentes y diferentes a la vez, más que establecer binarismos oposicionales, parecen, unen palabras en concepto afirmativo y negativo en forma simultánea, en coexistencia, palabras que unen y desunen, hacen y deshacen el estrato mítico tanto como el referencial o conceptual.

Desde el punto de vista genérico-sexual, estos zorros son aquí, como en el *Manuscrito de Huarochirí*, personajes masculinos y su presencia ocular/testimonial/oracular los constituye en agentes de búsqueda de conocimiento, en entes hermenéuticos. En la novela, el final de esta primera aparición de los zorros concluye con el zorro de arriba diciendo: «El ZORRO DE ARRIBA: *Así es. Seguimos viendo y conociendo...*» (p. 23).

Ahora bien, en la segunda instancia de aparición de los zorros, al final de la «primera parte», aparece la copresencia de un diálogo en español² con porciones e incrustaciones en quechua. Hensey Fritz (1984) propone el término *trans-form* para indicar que esa copresencia de un supuesto (o no) original, simula una rendición homológica entre el original y su traducción. Los zorros sostienen un segundo encuentro: «Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote» (p. 61). En este segundo encuentro, nuevamente el lenguaje mito-poético, a modo de un entretejido, describe una topografía andina y una temporalidad del pasado y del presente; y, en medio de ese acoplamiento de imágenes y tiempos, interviene un sujeto atravesado por esas dimensiones.

El zorro de abajo describe un paisaje compuesto de patos negros, lagos de altura, de abismos de roca³, ante el cual emite una reflexión de tipo conceptual sobre el lenguaje, afirmando que «La palabra es precisa y por eso puede confundir» (p. 60), así como que la temporalidad del «ahora es peor y mejor» (p. 62). De nuevo tenemos la figura del oxímoron que, como en la primera aparición, hace y deshace las dicotomías en el discurso; se distancia del uso normativo de la lengua e invierte su lógica significativa. Los zorros hablan en términos que son antónimos y sinónimos a la vez: precisión y confusión; arriba y abajo; peor y mejor.

Estos zorros, conscientes de retomar el legendario diálogo del encuentro original, intentan explicar y vincular el origen y la razón del presente; observan y constatan continuidades entre el pasado y el presente. Dice el zorro de abajo:

Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí. [...] Nuestro mundo está dividido entonces, como ahora, en dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles

² En nuestro caso, esa aparente homologación tiene como efecto poner de relieve las diferencias de las versiones; esto es, de la segunda, aparentemente diferente del original (Fritz, 1984).

³ La crítica de tipo estructuralista se ha referido a este fenómeno como uno de sintaxis defectuosa sin reparar en el fenómeno sociolingüístico.

yungas encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren [...] (pp. 60-61).

El zorro de arriba contesta retomando las palabras del zorro de abajo:

El agua baja de las montañas secas y ocres que *yo* habito; corre por los valles *yungas* encajonados entre montañas secas y ocres y se abre, igual que la luz, cierto, cerca del mar, entre médanos y rocas cansadas, que es la mayor parte de tu mundo. Oye: *yo* he bajado siempre y *tú* has subido (pp.61-62)⁴.

Contra esta topografía mito-poética se sitúa un sujeto, que es simultáneamente de arriba y de abajo, que coincide con el sujeto empírico de la enunciación de los diarios: «Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo [...]» (p. 61), dice el zorro de abajo; mientras que el zorro de arriba replica: «El agua de las montañas que yo habito» (p. 61); dicotomías de un yo que simultáneamente es yo narrador/autor/hombre:

El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba. (63) (Zorro de arriba). [...] Pero el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo [...] Y veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea (Zorro de abajo) (pp. 63-64).

Los zorros le permiten al escritor hacer esa vuelta del escritor al hombre, pasando por el narrador, que es quien les da existencia, porque son símbolos que conectan los distintos niveles y crisis del yo con la historia de Chimbote y de Perú. El hecho de haberlos creado como símbolos le permite adjudicarles un valor trascendental, ya que revelan verdades originarias. Es a través de ellos que vincula y desvincula el camino del yo/hombre, yo/narrador y yo/escritor. Y crea el lenguaje de los zorros, que es referencial y metafórico a la vez. De la sección de los zorros nos queda el título como marca de intención totalizadora, de argamasa que une las partes mayores del relato. Nuevamente volvemos a Benjamin (1971) y a su metáfora de la traducción como ánfora. La imagen de un ánfora despedazada a la que recurre Benjamin, y que nosotros trasladamos a la presencia de los fragmentos de los zorros del manuscrito, vendría a constituir una imagen del original como un ánfora despedazada de la cual cada pedazo es un fragmento de la totalidad, y el fragmento es a la obra original como la traducción es al original; es decir, en estructura abismada, el texto poético es un fragmento de la lengua pura, esencial como la traducción lo es del texto original. La traducción sería como un fragmento

⁴ El énfasis es mío.

del original, pero como advierte De Man (1983), si la traducción reconstituyera el original, aunque no se le pareciera, haría juego perfectamente con el original, como indica el significado en alemán de la palabra *symbolon*: armonización de dos partes o fragmentos. Esta aserción de Benjamin es, para Paul de Man, una aserción religiosa acerca de la unidad fundamental del lenguaje. Sin embargo, Benjamin afirma y niega que el símbolo y lo que representa armonicen o hagan juego completamente. Entonces, sobre esa paradoja o aporía se fundaría la traducción.

Otro aspecto que permite vincular a Arguedas con Benjamin es el sufrimiento que entraña la traducción y que obviamente atraviesa la escritura de los zorros, sobre todo el texto de los diarios. Este es el sufrimiento del yo/narrador/hombre/escritor por encontrar la palabra adecuada, la palabra precisa que ponga remedio a su angustia existencial y reestablezca el orden en su mundo individual y en el colectivo que es Chimbote y Perú; y, si estamos a salvo en nuestra lengua, si la sentimos como en casa y nos protegemos en ella, parafraseando a De Man (1983), el intento de traducir estos zorros, de utilizarlos como «hilo» que dé sentido a los fragmentos de la vasija rota, revela que nuestra propia lengua impone alienación. El sufrimiento de la traducción del que habla Benjamin, según Paul de Man, no es humano en el sentido del *pathos* subjetivo y del *pathos* de la historia, aunque ambos están presentes tanto en Benjamin como en la escritura de Arguedas; tampoco es el sufrimiento de la remembranza o de la mezcla entre esperanza y catástrofe; no es un sufrimiento sacrificial, dialéctico o elegíaco, sino específicamente un sufrimiento lingüístico, como abismo de la lengua en tanto estructura abismada —*mise en abyme*, en tanto *différance*—. El sufrimiento de la traducción, de la desarticulación del lenguaje que implica la traducción, sería el de la disyunción entre *logos* y *lexis*, entre decir y significar. La traducción pondría la cuestión de la intencionalidad tanto en el acto de la significación como en la forma en que uno significa. Este problema es el de la hermenéutica y la poética, de la fenomenología del lenguaje y el lenguaje poético más atento a las figuras de estilo. La reflexión, búsqueda y creación de un lenguaje poético tanto para Arguedas como para Benjamin girarían en pensar una poética como fenomenología del lenguaje, que es la hermenéutica.

Por último, el «Tercer diario» y el «¿Último diario?», en el que los zorros aparecen en el nivel del yo/narrador/yo empírico: «Estos “Zorros” se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los “Zorros” y ya no los suelto más» (Arguedas, 1971, p. 198).

Este yo/narrador se refiere a ellos como entidades lingüísticas y simbólicas sobre las que posiblemente no tenga más control. En el «¿Último diario?» este yo/narrador/yo empírico hace referencia a todo lo que hubiera querido narrar y no pudo, delegándoles a los zorros como palabra poética la continuidad del relato: «Ellos sienten, *musian*, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes y, por eso, y no siendo mortales, de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato» (p. 269).

Este narrador ha fracasado, ha abandonado la tarea del traductor, como se fracasa en la traducción del original. En este abandono también muere la posibilidad de alcanzar la lengua esencial que ponga orden al caos.

Arguedas, cuando deja inconcluso *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, revela que el original siempre ha estado desarticulado y que la trascendencia del lenguaje por alcanzar la lengua esencial del original no es tarea humana. A Arguedas y a Benjamin no solo los vinculó esa búsqueda incesante por los alcances críticos del lenguaje como propuesta hermenéutica y poética, sino también los vinculó la relación de esa búsqueda con su propia pulsión de muerte.

Bibliografía

- Anónimo (1975 [1966]). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas; apéndice de Pierre Duviols. Segunda edición. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, Walter (1971). La tâche du traducteur. En *Mythe et violence* (pp. 260-275). París: Denoël.
- De Grandis, Rita (1995). Confronting Translation: *The Huarochirí Manuscript* and José María Arguedas' *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. *CIEEFL Bulletin* (New Series), 7 (1-2), 151-167.
- De Man, Paul (1983). Conclusions on Walter Benjamin's «The Task of the Translator». *Yale French Studies*, (69), 25-46.
- Espino Relucé, Gonzalo (2003). *Manuscrito de Huarochirí*, estrategias narrativas quechuas. Recuperado de: <http://www.terra.es/personal5/stevefroemming/vinculo-sandinos1.htm>

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Fritz, Hensey (1984). Palimpsests, Transform, and The Presence Of The Original. En Kenneth David Jackson y André Lefevere (eds.), *The Art and Science of Translation. Dispositio*, 8 (19-21), 229-238.

Urioste, George (1982). The editing of oral tradition in the *Huarochirí Manuscript*. En Rolena Adorno (ed.), *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period* (pp. 101-108). Syracuse, Nueva York: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.