

*La autotraducción de José María Arguedas:
heterolingüismo y (re)escritura diglósica*

Paola Mancosu
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

ABSTRACT

This paper focuses on the analysis of José María Arguedas' self-translations. From the comparison between the two versions (Quechua-Spanish), we will analyse how the author-translator opts for opposite and complementary tendencies oscillating between the wish to conform the text to the norms of the target culture and the desire to let a transcultural linguistics perspective emerge. The textualization of diglossia determines not only the presence of heterolingüism but also the possibility of specifying a process of textual rewriting, that is able to create a cross-border and migrant writing.

Keywords: Self-translation, peruvian poetry, diglossia, endogenous bilingualism, heterolingualism.

Este estudio se centra en el análisis de las autotraducciones de José María Arguedas. A partir del cotejo entre las dos versiones (quechua-castellano), se analiza cómo el autor-traductor opta por tendencias, opuestas y complementarias, oscilando entre la voluntad de amoldarse a las normas de la cultura meta y el deseo de dejar emerger una perspectiva lingüística transcultural. La textualización de la diglosia determina no sólo la presencia del heterolingüismo, sino también la posibilidad de concretar un proceso de reelaboración textual capaz de crear una escritura transfronteriza y migrante.

Palabras claves: Autotraducción, poesía peruana, diglosia, bilingüismo endógeno, heterolingüismo.

Introducción

Es sólo recientemente que la autotraducción ha comenzado a recibir la atención que le corresponde en la disciplina de los estudios de traducción (Santoyo, 2010, pp. 365-366; 2002, p. 32). Ya superada la fase en que se consideraba esta forma de traducción como algo marginal o, en cualquier caso, anómala (Hokenson y Munson, 2007), a partir de la década del 2000, han sido numerosos los trabajos que se han ocupado de analizar la práctica de trasvase desarrollada por el propio autor del texto objeto de traducción (Grutman, 1998), considerando así la compleja relación entre autoría y traducción¹. La autotraducción cuestiona las dicotomías entre original/traducción, autor/traductor, ya que “since the bilingual text exists in two language systems simultaneously, the monolingual categories of author and original can no longer be maintained” (Hokenson y Munson 2007, p. 2). Como añade Cordingley, en su introducción a *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, la autotraducción se concreta cuando un autor “typically produces another ‘version’ or a new ‘original’ of a text” (Cordingley, 2013, p. 2). En efecto, la autotraducción trasciende las dicotomías que subyacen a las teorías literarias relativas al texto, ya que el autor-traductor da vida a una traducción que llega a ser un texto original (Hokenson y Munson, 2007, p. 161). Si, por una parte, el desafío implícito en la autotraducción desdibuja los roles del autor y del traductor, dejando por tanto suponer que la traducción – en cuanto que producto del autor intelectual – podría ser más cercana al texto de partida, por otra, paradójicamente, la capacidad implícita de libertad puede determinar cambios sustanciales en el trasvase de una versión a otra (Wanner, 2017, p. 122). De acuerdo con Dasilva, “el texto autotraducido no se configura inevitablemente como un mero eco del texto primigenio, puesto que puede llegar a ser un producto autónomo”, ya que contempla la posibilidad de incluir, en un nivel más o menos relevante, omisiones, ampliaciones y transformaciones textuales difíciles de alcanzar, en principio, en el acto de traducir (Dasilva, 2018, p. 239).

Además de la problemática que cuestiona la misma idea de texto original al ver difuminarse las oposiciones clásicas entre autor/traductor (Oustinoff, 2003, p. 85), es necesario considerar que la autotraducción nunca es un acto políticamente neutral (Castro, Mainer y Page, 2017), sino que refleja las implicaciones sociohistóricas del contexto en que se produce, así como las relaciones de poder subyacentes. De hecho, no es lo mismo para un autor

¹ Entre los estudios más recientes se pueden citar los siguientes: Santoyo (2006); Hokenson y Munson (2007); Nikolau y Kyritsi (2008); Cocco (2009); Gallén, Lafarga y Pegenaute (2010); Dasilva y Tanqueiro (2011); Anselmi (2012); Dasilva (2013). Además, muestra de la actualidad de la autotraducción es el *blog* <self-translation.blogspot.org> que, en su última actualización (Gentes, 2019), recoge una bibliografía de 201 páginas sobre el tema.

autotraducirse entre lenguas cultural, social y literariamente simétricas, que hacerlo desde lenguas minorizadas a hegemónicas y viceversa (Dasilva, 2013, p. 62). Como afirma Grutman, “la asimetría proviene precisamente de que la traducción raras veces consiste en una transferencia puramente ‘horizontal’ entre idiomas de *estatus* comparable” (Grutman, 2011, p. 80). En este sentido, hay una bibliografía creciente y ya bien establecida sobre el caso de las literaturas ibéricas bilingües y de las autotraducciones literarias entre el vasco, catalán, gallego y castellano (Tanqueiro, 1999; Gallén, Lafarga y Pegenaute, 2010; Santoyo, 2010; Dasilva, 2013;).

Si en general la tendencia ha sido la de analizar autotraducciones de escritores de procedencia occidental (Grutman, 2009), a partir al menos de 2013, se advierte un cambio sintomático en esta perspectiva, enfocando la atención en el estudio de la autotraducción en contextos postcoloniales (Lusetti, 2018, p. 157-158)². A menudo, en espacios marcados por situaciones de asimetría de poder – que pueden ser lingüísticas, culturales, económicas y obviamente políticas – la práctica de la autotraducción se vuelve un transvase que va desde las lenguas minorizadas hacia la lengua hegemónica estatal, tipología definida por Grutman como “supraautotraducción” (Grutman, 2011). En el caso de las literaturas postcoloniales resulta imprescindible indagar en la dimensión sociolingüística que encierra en sí misma la autotraducción, ya que ésta puede reflejar una situación de diglosia que es consecuencia directa de los procesos de colonización y de las jerarquías de poder que siguen recreándose aún después de la constitución de los Estados-nación, como en el caso del contexto peruano y americano en general. En las autotraducciones endógenas asimétricas (Grutman, 2013a), y sobre todo en referencia a las literaturas postcoloniales, puede emerger un alto grado de “heterolingüismo”, es decir, “la présence dans un texte d’idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale” (Grutman, 1997, p. 37). En otras palabras, el autotraductor puede limitarse a trasladar su obra a una segunda lengua o concretar un proceso de recreación, dejando aflorar (o no) en su escritura cierto grado de hibridismo lingüístico y cultural. De acuerdo con Dasilva, “consideramos que la autotraducción es un tipo de traducción poliforme en el que intervienen diversos componentes, como entre otros el perfil del escritor, el concepto que el propio creador posee de la autotraducción o, en fin, la competencia técnica del autor como traductor en sí” (Dasilva, 2013, p. 97). La autotraducción, lejos de ser un fenómeno homogéneo y sin fisuras, puede caracterizarse por el uso de estrategias heterogéneas, tanto estéticas como

² Chiara Lusetti, a este propósito, cita los estudios de Lagarde y Tanqueiro (2013), Ceccherelli, Imposti y Perotto (2014), Ferraro y Grutman (2016), Castro, Mainer y Page (2017), Falceri, Gentes y Monterola (2017).

ideológicas, a través de las cuales el autotraductor se metamorfosea entre su doble *estatus* de autor y traductor.

En este trabajo³ me centraré en analizar las autotraducciones de uno de los autores más destacados de la literatura peruana e hispanoamericana en general, José María Arguedas (1911-1969). El de Arguedas es un caso emblemático de autotraductor moderno cuyas autotraducciones revelan todas aquellas tendencias, opuestas y complementarias, propias de la diglosia textual (Grutman, 2005). Escritor bilingüe quechua-español, nació en Andahuaylas, una ciudad del sur de Perú, donde aprendió a hablar el quechua como lengua materna. Hijo de un abogado y huérfano de madre, Arguedas transcurrió su infancia entre los sirvientes indígenas que le transmitieron el conocimiento directo de la lengua quechua. A la edad de veinte años, después de conocer en profundidad el Perú andino, se mudó permanentemente a Lima donde, en la década de los 60, escribió sus poemas en quechua, traduciéndolos sucesivamente al castellano. La recopilación poética *Katatay/Temblar*, publicada póstuma en 1972 en edición bilingüe representa, en efecto, la única obra escrita en quechua y autotraducida al español por este autor⁴. De los siete poemas incluidos en la antología, sólo cuatro han sido totalmente vertidos por Arguedas del quechua al castellano⁵. Mi análisis, basado en el cotejo entre la versión en quechua y la versión en castellano, realizado a través de la propuesta de una versión literal⁶, muestra

³ Este artículo forma parte de la investigación doctoral que la autora está llevando a cabo en el Programa de Doctorat en Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

⁴ 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; López-Baralt, [2005] 2016), su obra poética, pese a su valor estético y experimental, representa todavía una zona poco explorada (Noriega, 1933; Cornejo Polar, 1976; Escobar, 1989; Rowe, 1996; Melis, 2011a, 2011b, 2011c, Gonzales, 2011). En particular, cabe destacar que las aproximaciones pioneras sobre la cuestión de la autotraducción arguediana se deben a los trabajos de Antonio Melis, 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, 2011a, p. 269). Sobre todo, en su análisis, Melis destaca el hibridismo que puede rastrearse no sólo en el texto en español, sino también en el quechua.

⁵ Se trata de los poemas siguientes: *Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)* / *A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno –canción)*; *Iman Guayasamin / Qué Guayasamin* (traducción de José María Arguedas y Jesús Ruiz Durand); *Jetman, haylli / Oda al Jet*; *Katatay / Temblar*; *Huk Doctorkunaman Qayay / Llamado a algunos doctores*; *Cubapaq / A cuba* (traducción de Leo Casas); *Qollana Vietman Llaqtaman / Ofrenda al pueblo de Vietman* (traducción de Alfredo Torero y José María Arguedas).

⁶ Quiero agradecer muchísimo a Odi Gonzales de la New York University por sus imprescindibles comentarios y sugerencias y por su revisión de mis traducciones literales de los textos poéticos quechua de Arguedas. Asimismo, agradezco de todo corazón a Julio Aroquipa Vilca, Anely Chino Vilca y Rony Ramos Mamani del Instituto de Estudio de las Culturas Andinas

cómo la práctica traductora arguediana da vida a dos versiones que llegan a ser dos originales. En los cuatro poemas autotraducidos por Arguedas, investigados más detenidamente en el presente estudio, se analizarán, en particular, los aspectos transculturales que determinan un uso, más o menos evidente, del heterolingüismo y la alternancia, ambigua y compleja, de diferentes estrategias de traducción.

En torno a las motivaciones: asimetría y diglosia

Contrariamente a lo ocurrido con la traducción, que fue una práctica central en toda la trayectoria de Arguedas (Mancosu, 2019b), la autotraducción caracterizó sólo el último tramo de su producción literaria. A diferencia de sus traducciones, acompañadas por amplios paratextos autógrafos, sólo uno de sus poemas, “Tupac Amaru kamaq taytanchisman / A nuestro padre creador Tupac Amaru” (1962)⁷ es precedido tan sólo por un breve prólogo. Los paratextos, como demuestra la actual tendencia en los estudios de traducción (Batchelor, 2018, p. 25), representan un espacio imprescindible para el análisis del metadiscursos sobre la traducción, los destinatarios, las motivaciones, en definitiva, el grado de visibilidad del traductor (Venuti, 1995). Resulta, entonces, fundamental detenernos en el análisis del prólogo para indagar en las causas que llevaron a Arguedas a realizar sus autotraducciones.

En el breve paratexto, Arguedas especifica a sus lectores que ha escrito sus poemas antes en quechua y sucesivamente en castellano, eligiendo una variedad de “quechua actual [...], que no está dirigido a los eruditos”, ya que pretende “abarcar toda el área del runasimi” (Arguedas, 1983, p. 269). La lengua elegida fusiona diversas variantes diatópicas, alternando, a nivel fonético, la cusqueña y la chanka. A diferencia de los lingüistas más puristas, Arguedas reivindica el empleo de una forma de expresión híbrida, advirtiendo de la presencia en su escritura poética de “palabras castellanas con desinencia quechua” y de “términos castellanos escritos tal como los pronuncian los indios y mestizos” (Arguedas, 1983, p. 269). La perspectiva transcultural arguediana⁸ no concibe los

(IDECA, Puno) por su supervisión lingüística quechua de mi traducción literal. Su ayuda ha sido inestimable para la escritura de este artículo.

⁷ Este poema se publicó por primera vez en 1962 en Lima (Ediciones Salqantay) en quechua y castellano.

⁸ En contra de la categoría de aculturación, vigente en la antropología norteamericana de los años 50, que postulaba que la cultura hegemónica asimilaría de manera total a la cultura subalterna, negándole su capacidad de acción social y cultural (Lienhard, 2012), el antropólogo cubano Fernando Ortiz propuso, en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1987 [1940]), el concepto de transculturación, es decir, “el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra [...] a través de ciertos fenómenos de “deculturación” y otros de

sistemas lingüísticos como bloques monolíticos y discretos y ve en los fenómenos de contacto lingüístico un testimonio tangible de la capacidad de resistencia del quechua y de la constante permeabilidad cultural y lingüística. Además, Arguedas sostiene que los poemas fueron escritos “originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno: el chanka, y que después lo[s] traduje al castellano” (Arguedas, 1983, p. 269). Esta referencia a su identidad autobiográfica y a su condición de escritor bilingüe tiene la finalidad de afirmar la legitimidad de su labor de autotraducción y de mediación cultural. A estas motivaciones de carácter más propiamente personal se suman argumentaciones políticas ligadas al contexto social y cultural peruano propio de la década de los 60 y a las asimetrías entre las lenguas empleadas en la autotraducción. En línea con los paratextos que acompañan las traducciones arguedianas (Mancosu, 2019b), también en este breve prólogo, el autotraductor se autorrepresenta como intermediario lingüístico y cultural en tránsito entre universos heterogéneos, capacitado, en cuanto que escritor fronterizo y mestizo, para transferir el sentido más fiel del texto quechua de partida. Es célebre la frase de Arguedas, cuando, al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, reivindica su condición de escritor bilingüe, afirmando lo siguiente: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (Arguedas, 1996, p. 256)⁹.

El intento de conjugar la lealtad a su idioma natal con la voluntad de conferirle, a través de la traducción al castellano mayor universalidad demuestra la profunda conciencia de estar traduciendo, citando a Casanova, desde un idioma “periférico” o dominado a otro dominante a nivel simbólico y social (Casanova, 2002, p. 9-10). Un caso de bilingüismo, en definitiva, que refleja una configuración de dominación social que ejerce una presión sistémica sobre quien la practica y que obliga a tomar decisiones que pueden ser dolorosas a nivel personal (Grutman, 2013b, p. 72). En el caso estudiado, la autotraducción se convierte en “un verdadero dilema socio-cultural, además de un ejercicio de

“neoculturación”” (Sobrevilla, 2001, p. 21). En efecto, en línea con esta perspectiva, Arguedas sostuvo la “actividad creadora”, rastreada desde época colonial, del pueblo quechua y su capacidad de adaptarse a la modernidad, sin perder su indigeneidad. En 1966, el autor afirma lo siguiente: “Hasta hoy, el pueblo autóctono mantuvo su actividad creadora; transformó casi todos los materiales o normas que, por codicia o por razón de método de dominio, se había tratado de imponerles y los que tomó voluntariamente, por conveniencia propia, en tanto que las clases o castas dominantes se habían comportado como sectores predominantemente imitadores de las metrópolis colonizadoras” (Arguedas, 2012 [1966], p. 449).

⁹ El discurso “No soy un aculturado”, pronunciado en Lima en 1968, fue presentado en la edición de 1983 como prólogo a la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas 1996 [1971]) y como postfacio en las sucesivas ediciones.

equilibrio lingüístico” (Grutman, 2009, p. 123)¹⁰. Como aclara Grutman, en referencia a la literatura criolla antillana, la noción de diglosia resultaría más operativa que la de bilingüismo, ya que trasciende los confines individuales del contacto lingüístico, abarcando una dimensión social y comunitaria. Para los “sujetos diglósicos”, “le choix d’une langue d’écriture n’est pas du même ordre que pour des individus bilingües, les langues ne sont pas de simples outils de communication, des véhicules de la pensée, mais de représentations symboliques chargées de valeurs” (Grutman, 2005, p. 7).

Los planteamientos y las elecciones lingüísticas de Arguedas reflejan las implicaciones propias del contexto sociohistórico vivido, en particular, la condición, individual y colectiva, de un “sujeto migrante” (Cornejo Polar, 1996) que encarna los movimientos migratorios que, sobre todo a partir de los años 50, caracterizaron los flujos de los Andes hacia las grandes ciudades y, en particular, hacia Lima. Los poemas autotraducidos por Arguedas se relacionan de forma directa o, más bien, poéticamente mediada, con el fenómeno migratorio y las identidades transculturales en el Perú de la década de los 60. A través de estos poemas es posible seguir la trayectoria de un sujeto migrante indígena y mestizo que deja su lugar de origen para llegar a Lima, una ciudad hostil y símbolo del poder colonial y republicano. A partir de una situación inicial de extrañeza, este sujeto va apropiándose del espacio urbano, ocupándolo con sus prácticas socioculturales y su propia cosmovisión y reivindicando su ser y estar en el aquí y el ahora de la modernidad. Se trata de identidades fracturadas y recompuestas creativamente, donde el pasado andino es reactualizado e hibridado en la modernidad urbana. Además, estos poemas apuntan a una deconstrucción de la imagen estereotipada del “indio” como obstáculo a la modernización (Mancosu, 2019a), reivindicando políticamente una visión del mundo basada en una interrelación íntima con la naturaleza. Según Arguedas, en los nuevos contextos urbanos, la visión ontológica andina, y la lengua quechua capaz de representarla, estaban sujetas a una creciente debilitación. La reflexión sobre la capacidad de la lengua quechua de transmitir la ontología andina es central, en cuanto que el autor ahonda en las causas que le llevaron a escribir el poema:

Un impulso ineludible me obligó a escribirlo. A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del

¹⁰ Es célebre el ensayo “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo”, donde Arguedas discute sobre la complejidad que caracteriza la situación lingüística diglósica y la dificultad de adaptarla al medio literario. Situación en que se halla, sobre todo la población mestiza andina bilingüe: “El hombre del Ande no ha logrado el equilibrio entre su necesidad de expresión integral y el castellano como su idioma obligado. Y hay, ahora, una ansia, una especie de desesperación en el mestizo por dominar este idioma” (Arguedas, 2012 [1939], p. 207).

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 entre lo uno y lo otro (Arguedas, 1983, p. 269).

La necesidad de transmitir la visión onto-epistémica enraizada en el horizonte cultural quechua deja aflorar su voluntad de actuar como mediador y escribir el texto primigenio en quechua. La elección de autotraducirse resulta ser tardía en la trayectoria literaria del escritor. Arguedas empezó a escribir su narrativa en la década de los 30 y eligió como medio expresivo el castellano para alcanzar una proyección más amplia, consciente de que su público lector era, sobre todo, castellanoparlante. Escribir en quechua hubiera significado dirigirse a un destinatario en su mayoría analfabeta (Melis, 2011a, p. 268). Desde ese momento, la elección del castellano como herramienta de expresión narrativa desencadenó una tensión que lo llevó a experimentar una hibridación lingüística creciente que confluyó, de forma radical, en la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas, 1996 [1971]), escrita en la década del 60 igual que los poemas. En el tránsito del género narrativo al poético, si por una parte, solo la “densidad” y amplitud semántica del quechua podían transmitir la visión andina del mundo, por otra, la autotraducción representaba una herramienta ideal para demostrar que la poesía quechua podía ser traducida sin perder su expresividad literaria. Con estas premisas, la autotraducción al castellano funciona como banco de pruebas para demostrar la traducibilidad de la complejidad ontológica del quechua y la legitimidad de su valor poético y literario. En relación con este propósito hay que señalar que la edición de uno de los poemas, en su versión bilingüe, no fue simultánea desde el principio. “Huq doctorkunaman qayay/Llamado a algunos doctores” se publicó en su traducción castellana en el Suplemento Dominical de *El Comercio* de Lima en 1966. Fueron las protestas de Arguedas las que obligaron al diario a publicar, en el número siguiente, la versión en quechua. De acuerdo con Murra, Arguedas logró, de este modo, “lo que él quería, mostrar que esta forma de arte, que sí es accesible, que sí se puede escribir y traducir” (Murra, 1998, p. 286).

La asimetría entre las lenguas implicadas en la autotraducción es central a la hora de argumentar la elección de autotraducirse. Se trata de motivos de carácter diglósico que responden, por una parte, a la voluntad de superar la situación subalterna del quechua y, por otra, al fuerte compromiso político de Arguedas, destinado a reivindicar la legitimidad del quechua en el terreno de la poesía, en oposición a las políticas lingüísticas del Estado-nación peruano que, desde la época colonial, habían impuesto una profunda homogeneización al privilegiar el uso del castellano como lengua literaria. En palabras de Arguedas:

Sin embargo, aunque quisiera pedir perdón por haberme atrevido a escribir en quechua, no sólo no me arrepiento de ello, sino que ruego a quienes tienen un dominio mayor que el mío sobre este idioma, escriban. Debemos acrecentar nuestra literatura quechua, especialmente en el lenguaje que habla el pueblo; aunque el otro, el señorial y erudito, debería ser cultivado con la misma dedicación. ¡Demostremos que el quechua actual es un idioma en el que se puede escribir tan bella y conmovedoramente como en cualquiera de las otras lenguas perfeccionadas por siglos de tradición literaria! El quechua es también un idioma milenario (Arguedas, 1983, p. 269-270).

Ahora bien, ese “impulso ineludible” que le movió a autotraducirse y a escribir “Tupac Amaru kamaq taytanchisman / A nuestro padre creador Tupac Amaru” determinó la escritura bilingüe de los sucesivos poemas. A estas alturas, cabe preguntarse por qué Arguedas decidió autotraducirse a partir de la década de los 60. Es necesario mencionar la combinación de distintas causas. En primer lugar, de acuerdo con Lienhard, ello subraya su personal “radicalización política” en línea con el antimperialismo vigente, en una conyuntura internacional marcada por “los movimientos revolucionarios asiáticos (China, Vietnam) y latinoamericanos (Cuba)” (Lienhard, 2004, p. 7). En segundo lugar, como ya se ha dicho, Arguedas alcanza, con su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el ápice de su experimentación lingüística en la década del 60, empleando un español andino fuertemente quechuizado a nivel morfosintáctico, fonético y léxico, capaz de reflejar los diferentes sociolectos costeños y la heterogeneidad sociolingüística del puerto industrial de Chimbote, que había acogido el éxodo migratorio andino (Lienhard, 2004, p. 7). Por último, hay que subrayar que Arguedas no sólo fue un escritor, sino también un excelente traductor del quechua al castellano. En la década en cuestión, su intensa actividad traductora llega a su punto más álgido con la versión del quechua al castellano de escritos fundamentales de época colonial, como el *Manuscrito de Huarochirí*, traducido por Arguedas en 1966. Como se ha demostrado en un ensayo precedente, la idea de traducción arguediana cambia y evoluciona a lo largo de tres décadas, desde 1936, cuando empieza a traducir las canciones y cantos quechua, hasta 1969, año de su muerte (Mancosu, 2019b). Al final de su trayectoria, Arguedas opta en sus traducciones por una “fidelidad” que, a pesar de la literalidad, intenta mantener un amplio margen de expresividad y de creatividad. Su idea de “fidelidad” no es sinónimo de una búsqueda de una simetría lingüística exacta, sino de una aproximación al significado profundo del texto de partida, a su horizonte social y cultural. Si, por una parte, es importante que la interpretación no conduzca a una literaturización extrema o a una deformación radical del significado, por otra, la traducción no debe reducirse a mero proceso de transvase lingüístico (Mancosu, 2019b).

Entre literalidad, literaturización y heterolingüismo

Tras el análisis contrastivo de las dos versiones que realizo, se puede observar cómo esta idea de “fidelidad”, así como las estrategias adoptadas en calidad de traductor literario, confluyen en sus autotraducciones poéticas. Particularmente significativo a este propósito es el inicio del primer poema de la antología titulado “Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)”. Dicho poema podría considerarse como una adaptación personal de la elegía anónima cusqueña *Apu Inka Atawallpaman* (López-Baralt, 1998, p. 319), traducida por Arguedas en 1955, con la función de reivindicar los derechos civiles y políticos de un sujeto indígena moderno. Se trata de un himno-canción dedicado a Tupac Amaru, líder de las sublevaciones incaicas a finales del siglo XVIII. En el intento de legitimar la tradición oral quechua, encontramos, ya en el título, la significativa elección de los términos “haylli” y “taki”, géneros poéticos quechua, traducidos de forma literal como “himno-canción”.

Versión en quechua de Arguedas:

Tupac Amaru, Amaruq churin, Apu Salqantaypa ritinmanta ruwasqa;
llantuykin,
Apu suyu sombran hina sonqo ruruykupi mastarikun, may pachakama.

Qanqa karuta, amaru ñawikiwan, wamancha kanchariyninwan, qawarqanki.
Kaypin kasiani, yawarniykiwan kallpachasqa, mana wañusqa, qaparispá.

Qaparisianin, llaqtaykin kani, runayki; qanpa mosoqmanta ruwasqaykin
nunay,
weqey, mana tanisqa kiriy. Qan rimasqaykimanta, yawar mikuq jierro
españolwan maqanakusqaykimantan, uyanta toqasqaykimantan, yawarniki
timpuq allpapi timpusqanmantan manaña sonqoypi qasilla kanñachu.
Rupayllañan kan, amaru cheqniyllañan kan, supay weraqochakunapaq,
sonqoypi (Arguedas, 1983, p. 224).

En una versión literal en castellano:

Tupac Amaru, hijo de la Serpiente, hecho con la nieve del Apu Salqantay; su
sombra, como la sombra de los territorios del Apu, crece y se difunde en el
profundo del corazón, hasta los rincones de la tierra.

Tú, lejos, con tus ojos de serpiente, con la luz resplandeciente de la aguilita.

Aquí estoy, fortalecido con tu sangre, no estoy muerto, estoy gritando.

Estoy gritando, soy tu pueblo, tu gente; tú hiciste de nuevo mi alma, mis lágrimas, herida que no sana. Desde cuando tú hablaste, desde cuando tú luchaste con el español sanguinario que come hierro, desde cuando le escupiste en la cara, desde el tiempo en que tu sangre se derramó en el suelo, ya no hay paz en mi corazón. No hay sino fuego, no hay sino odio de serpiente en mi corazón contra los demonios nuestros amos.

En la autotraducción de Arguedas:

Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del Salqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y sin límites.

Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir, pudieron ver lejos. Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía.

Estoy gritando, soy tu pueblo; tú hiciste de nuevo mi alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más. Desde el día en que tú hablaste, desde el tiempo en que luchaste con el acerado y sanguinario español, desde el instante en que le escupiste a la cara; desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación. No hay sino fuego, no hay sino odio de serpiente contra los demonios, nuestros amos (Arguedas, 1983, p. 225).

En el cotejo de las dos versiones, emerge un predominio de la literaturización. Tendencia que procura alinearse a las normas de la cultura de llegada, optando por la “aceptabilidad” (Toury, 1980). Se evidencia, además, el empleo de omisiones, substituciones y ampliaciones. En la versión castellana, por ejemplo, en referencia al sintagma *Amaruq churin* (“hijo del Amaru”), se traduce el término *amaru* literalmente por “serpiente” y se añade, a modo de glosa, el término “Dios” para recalcar la dimensión mitológica propia del animal totémico de la tradición andina. A la ampliación, en cambio, corresponde, en el sintagma sucesivo *Apu Salqantaypa*, la omisión de *Apu*, dejando, en castellano, sólo el topónimo “Salqantay”. Sin embargo, *Apu*¹¹ se traduce en la oración sucesiva por “dios montaña”, haciendo, esta vez, hincapié en la carga ontológica propia de

¹¹ En el diccionario quechua-español de Cusihuamán (1976), el término cultural *Apu* se traduce como: “Espíritu tutelar de un pueblo que habita en las cimas de los cerros, en los nevados, en la pendería o en una *waka* importante. Ejem: *Apu Salqantay*, *Apu Pachatusan*. *Apu Awsanqati*, dioses tutelares de la ciudad del Qosqo. || *Ec*: Jefe, mandatario, superior”.

este término relacionado con el ámbito semántico de lo sagrado. La operación de traducción cultural es evidente porque no sólo diluye las diferencias lingüísticas y añade glosas clarificadoras (“Dios Serpiente”), sino que también homogeneiza el ritmo omitiendo, por ejemplo, repeticiones propias de la dimensión oral presentes en la versión en quechua. Por ejemplo, en la versión en castellano, decide eliminar la repetición *sonqoypi, sonqoypi*, añadiendo, para preservar el aspecto literario y didascálico el sintagma “que doliera cada vez más”. Además, en el fragmento analizado, hay que subrayar, en la versión en quechua, la presencia de un hibridismo de códigos. Al término castellano “sombra” se añade el sufijo quechua *-n*, marcador del posesivo de tercera persona singular (“su sombra”) o se compone el sintagma *mikuq jierro españolwan* con el verbo *mikuy* “comer, alimentarse” más el sufijo nominalizador agentivo *-q* (literalmente, “el que come”), el término castellano *jierro*, adaptado a la grafía quechua para reflejar el habla de la zona andina, y *españolwan*, quechuizado a través del sufijo instrumental *-wan*, “con”. La recreación de estos fenómenos de contacto tiene la función de demostrar la actualidad de una lengua quechua hablada y vivida, capaz de incorporar y plasmar términos castellanos. En la versión castellana, en cambio, –en este caso específico– se decide no importar las manifestaciones del heterolingüismo y optar por una naturalización del registro popular, transformando, por ejemplo, *mikuq jierro* en el literario “acerado”, más conforme a las normas poéticas de la cultura meta¹².

Aunque en sus autotraducciones se mantiene constante una actitud traductológica y estética, nunca se trata de una mera traslación lingüística. Arguedas es profundamente consciente de los problemas que presenta la labor de traducir dos lenguas en contacto tan disímiles y en condición de diglosia. Por esta razón, se inclina, dependiendo de los casos y de la complejidad semántica de los términos, a adherirse o no a las normas traductorales vigentes. Tanto en la versión quechua como en la castellana, el autor inserta voces híbridas. El heterolingüismo representa una clara expresión de un “bilingüismo de escritura endógena” (Grutman, 2007), propio de autores como Arguedas, que emplean lenguas en contacto en situación de poder desigual. Dichas formas de hibridismo hacen manifiesta la visibilidad del traductor en cuanto que mediador cultural (Rodríguez Vega, 2015, p. 38). Si por una parte predomina una tendencia a medio camino entre lo literario y lo literal, por otra, la presencia de voces quechua en la versión castellana y viceversa, refleja una clara voluntad de trascender las normas de la lengua de llegada. La inclinación a realizar, en palabras de Oustinoff (2001), una autotraducción “naturalizante”, que tiende a la “aceptabilidad” en la cultura meta, se alterna con una autotraducción “descentrada”, que inserta aquellos términos culturales que, para decirlo con

¹²Para otra interpretación, véase Melis (2011a, p. 274).

Bhabha (2002 [1994], p. 270), representan verdaderos “elementos de resistencia” capaces de transmitir la visión andina del mundo:

Versión en quechua de Arguedas:

Mayun takisian,
tuyan waqasian,
wayran muyusian,
ichun, tuta punchay sukasian.
Wamanikunaq, apukunaq kirunpi, riti sutusian, llipipisian.
Hatun mayunchijmi qaparian.
¡Maypitaq kanki ñoqayku rayku wañusqaykimanta! (Arguedas, 1983, p. 224)

En una versión literal en castellano:

El río está cantando,
la calandria está llorando,
el viento está dando vueltas,
la paja de la estepa está abriendo surcos día y noche.
De los dioses, en los dientes de los apu, la nieve está goteando, está brillando.
Nuestro gran río está bramando¹³.
¿En dónde estás desde que moriste por nosotros?

En la autotraducción de Arguedas:

Está cantando el río,
está llorando la calandria,
está dando vueltas el viento;
día y noche la paja de la estepa vibra;
nuestro río sagrado está bramando;
en las crestas de nuestros Wamanis montañas, en sus dientes, la nieve gotea
y brilla.
¿En dónde estás desde que te mataron por nosotros? (Arguedas, 1983, p. 225).

En estos versos, puede verse cómo Arguedas opta por emplear voces quechuas particularmente significativas del contexto y de la cosmovisión indígena, utilizando una estrategia que importa la voz *wamani*, transcrita con la grafía quechua más el sufijo de plural castellano -s. Sin embargo, la traducción de estos términos culturales, portadores de una particular connotación epistémica,

¹³ Literalmente, el verbo *qapariy* significa “gritar”. Sin embargo, de acuerdo con Odi Gonzales, “el equivalente *qaparian/* bramando, que Arguedas optó, es cabal, conlleva una asociación con el bramido de un buey enfurecido, y eso es lo que expresa *qapariy* en este contexto” (Gonzales, comunicación personal del 2 de septiembre de 2019).

se concreta en los poemas de forma diferente. Por ejemplo, *wamani* aparece traducido también como “montaña sagrada”¹⁴. Hay que señalar, siempre a nivel léxico, el caso de la voz quechua *ichu*, presente como préstamo en el español andino *icho*, que opta por traducir, homogeneizándola, por “paja de la estepa”. Además, se evidencia en la versión castellana la anticipación, dictada por razones estilísticas, del verso “nuestro río sagrado está bramando”. En un contexto social como el peruano caracterizado por una profunda asimetría lingüística y cultural, herencia colonial indeleble, la práctica de autotraducción se convierte en una constante negociación que no encaja en normas rígidas, sino que pacta, en cada verso y en cada término, entre exigencias estilísticas y traductológicas diferentes, hasta opuestas.

Otros ejemplos de heterolingüismo pueden rastrearse en el poema “Jetman, haylli / Oda al Jet”¹⁵. En el título, 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 de celebración¹⁶. Arguedas consigue desestructurar la asimetría entre quechua y español, mostrando la permeabilidad lingüística y el valor poético del quechua dentro del sistema literario nacional peruano a través de la resignificación de un *haylli*, un himno-canción a la modernidad. En el poema, un yo poético quechua describe a su *ahuilu*, quechuiización de “abuelo”, su viaje en avión a través de una serie de metáforas híbridas que remiten al horizonte cultural andino.

Versión en quechua de Arguedas:

Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, manañan kankichikñachu;
 Hanaq Pachapin kachkani,
 nina wasanpi, qasilla, imay mana tiyaspa;
 fierro nina, yuraq mancharay runapa ruwasqan wayra chawwapi.
 Arí. ‘Yetmi’ sutin.
 Manan llapallan mayukunapa, hatun la mar qocha challwankunapa qorin
 kay
 ‘Yet’ hina rauranmanchu (Arguedas, 1983, p. 240).

En una versión literal en castellano:

¹⁴ Esta tendencia oscilatoria la detecta también Melis cuando afirma “a veces el autor parece inclinarse hacia la conservación en la versión española de algunas palabras claves del mundo simbólico andino, que considera patrimonio común de sus lectores. En otros casos, en cambio, advierte la necesidad de aclarar en forma didascálica su significado” (Melis, 2011c, p. 341).

¹⁵ Este poema se publicó por primera vez en la revista *Zona Franca* de Caracas en 1965.

¹⁶ Como afirma Melis, “la palabra *haylli* en este caso tiene como equivalente, en la autotraducción de Arguedas ‘oda’. En el poema dedicado a Túpac Amaru, en cambio, opta por la palabra ‘himno’” (Melis, 2011b, p. 16).

Dios Padre, Dios hijo del padre, Dios Espíritu Santo, ya no sois más;
estoy en el Mundo de Arriba.
en la espalda del fuego, quieto, permanezco sentado;
hierro encendido, muy blanco, hecho por el ser humano, pez en el viento.
Sí. 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'.

En la autotraducción de Arguedas:

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois; he
llega-
do 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 (Arguedas, 1983, p. 241).

En la reescritura de los versos, Arguedas amplía el texto traducido con paráfrasis que tienen la función de explicar determinados términos polisémicos del texto primigenio. Como dice Melis, a un "único vocablo del original le corresponde, entonces, un sintagma más extenso" (Melis, 2011a, p. 277). En los versos del fragmento analizado, se puede notar que, en la versión quechua, el sujeto poético invoca a la tríade "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 indigeneizada (Melis, 2011b, p. 17). El término "churi", literalmente "hijo del padre", tiene una acepción marcada por el género y 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 que se hibrida con el castellano.

Desde el primer verso analizado, puede verse cómo Arguedas amplía u omite determinados elementos con el intento de preparar "el terreno para la interpretación del lector" (Carbonell y Harding, 2018, p. 23). 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”. En la versión en castellano, Arguedas añade “no os encuentro”, subrayando la ausencia de los dioses experimentada por el yo poético. Arguedas, consciente del grado de intraducibilidad y de los riesgos de modificación del significado del texto primigenio intenta incorporar 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, p. 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* andino¹⁷.

De acuerdo con Rodríguez Vega, en su análisis de las autotraducciones de escritores gallegos como Cunqueiro, “la preservación de la extranjería del original sirve como vía de experimentación y desautomatización de usos lingüísticos en la lengua de llegada, convirtiéndose así en un eficaz motor estilístico” (Rodríguez Vega, 2015, p. 40). El resultado es una escritura migrante que decide importar, a través de una mediación entre la literaturización, la literalidad y la quechuización del texto, los hibridismos y las construcciones de la oralidad quechua. En el poema “Katatay/Temblar”, publicado por primera vez en la revista *Kachkaniraqmi* (Lima) y sucesivamente en *Alcor* (Asunción) en 1966, se lee:

Versión en quechua de Arguedas:

Llaqtay puyus katatachkan
warmikunupa llaki puyu sonqonwan tupaykuspa.
¡Ama katataychu, llaki,

¹⁷ 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, p. 16).

kunturpa sombranmi hamuykuchkan! (Arguedas, 1983, p. 246)

En una versión literal en castellano:

Dicen que la bruma de mi pueblo está temblando
habiéndose topado con la triste bruma del corazón de las mujeres.
¡No tiembles, tristeza,
la sombra de los cóndores se está acercando!

En la autotraducción de Arguedas:

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;
está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón
de las mujeres.
¡No tiembles, dolor, dolor!
¡La sombra de los cóndores se acerca! (Arguedas, 1983, p. 247)

Estos versos ofrecen un claro ejemplo de mediación entre lo literario, lo literal y la dimensión oral. Como señala Melis, las alteraciones con respecto al texto primigenio resultan ser a menudo inevitables sobre todo cuando el autor se encuentra con “la necesidad de transformar el sufijo reportivo –s del primer verso (*puyus*) – que indica que la afirmación del sujeto no nace de una experiencia directa sino que se basa en la autoridad de otra persona – en el sintagma *Dicen que*” (Melis, 2011c, p. 339). Arguedas amplía la versión en castellano a través del sintagma “dicen que” con la función de remarcar a nivel estilístico la oralidad del poema que, como explica en un breve postfacio que lo acompaña, fue escrito después de haber participado y visto bailar a los migrantes andinos en un barrio marginal de Lima. “Dicen que”, de acuerdo con López-Baralt, “es el índice que nos da Arguedas para apuntar a la tradición oral, el *nispá nin* – “dicen diciendo” – de los relatos quechuas” (López-Baralt, 1998, p. 311). Otro intento de preservar las estructuras orales se halla en la duplicación, en el tercer verso, del término *llaki* (literalmente, “pena”) repetido dos veces y traducido por “dolor, dolor”. Arguedas combina el intento de guardar la significancia de los versos en quechua con la tendencia hacia la literaturización, cuando, por ejemplo, transforma el término *puyu*, literalmente “bruma, nube, niebla, neblina” con el más literario “sombra”. A este propósito es significativo el uso del hibridismo lingüístico según el cual decide importar, en la versión quechua, el término “sombra” (“sombra” más los sufijos *-n* y *-mi*), probablemente más incisivo a nivel literario. La intensificación de las estructuras

orales es aún más evidente en el poema “Huk Doctorkunaman Qayay /Llamado a algunos doctores”, un llamado, como sugiere el título, a la *ciudad letrada* (Rama, 2009 [1984]) para que se acerque y reconozca la heterogeneidad propia de la sociedad peruana.

Versión en quechua de Arguedas:

Manas imatapas yachaniñachu, atrasus kayku; huk umawansi umaykuta kutichinqaku.

Manas sonqoykupas allinchi; ancha mancharisqas, nisiu weqeyuqsi, waqaq tuyapa hina, nakasqa turupa hinas; chaysi mana allinchi (Arguedas, 1983, p. 252).

En una versión literal en castellano:

Dicen que ya no sé¹⁸ nada, dicen que somos el atraso, dicen que nos han de cambiar nuestra cabeza por [otra] cabeza.

Dicen que nuestro corazón no está bien, dicen que está muy asustado, dicen que está con harta lágrima, como el de la calandria, dicen que está como el del toro degollado; dicen que eso no está bien.

En la autotraducción de Arguedas:

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente; (Arguedas, 1983, p. 253).

Se trata de una apelación en contra de la tendencia hacia la homogeneidad de los procesos de modernización que pretendían asimilar o incluso aniquilar el legado indígena asociado con lo tradicional, con el atraso. Es, entonces, el tema del poema el que marca la tendencia a conferir al castellano una dimensión oral, respondiendo a una clara voluntad de dar extrema visibilidad al *otro*. Sin embargo, la reiteración en la versión en quechua del sufijo validador afirmativo *-s* y *-si*, que podría traducirse “dicen que”, padece una absorción en la versión castellana, siendo presente sólo en el principio de los versos. Además, no sólo el término híbrido “atraso” se adapta a la fonética quechua (*atrasu* más el

¹⁸ De acuerdo con Odi Gonzales, “el verso comienza en singular [...] pero la traducción va en plural igual que el resto del poema, con el pronombre exclusivo *nosotros* (ñoqayku)”, el yo poético habla en nombre de “una colectividad y no como individuo” (Gonzales, comunicación personal del 2 de septiembre de 2019).

sufijo reportativo –s), sino que el sintagma *manas sonqoykupas allinchi* (literalmente, “dicen que nuestro corazón no está bien”) se reescribe como “dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos”. Arguedas acude a la ampliación del adverbio quechua *allin* (“bien”) para explicitar y deconstruir con la glosa “tampoco conviene a los tiempos” la representación de los llamados “doctores”, narración destinada a construir una imagen del “indio” relegada en el atraso.

La (re)escritura diglósica

En el cotejo de las dos versiones, en quechua y en castellano, se pueden observar cambios y alteraciones que implican transformaciones, más o menos incisivas, con respecto al texto de partida. En estos casos predomina la faceta del autor sobre la del traductor, dando vida a una recreación que puede llegar a ser una “auto-traducción (re)créatice”, según la definición de Oustinoff (2001). El punto fundamental consiste en que el autotraductor, en calidad de autor y traductor, oscila entre la traducción de su propia obra y la libertad creativa e intelectual que le compete, haciendo de la autotraducción un auténtico acto de reescritura (Dasilva 2013: 9) que, en el caso analizado, se intersecciona con la condición de bilingüismo endógeno del autor. El examen contrastivo evidencia una serie de modificaciones que van desde la omisión o la ampliación de elementos y versos enteros hasta casos de transformaciones textuales más radicales. Como se ha visto, en línea general, las alteraciones más significativas se deben, sobre todo, al cambio de destinatario. Arguedas omite, en las dos versiones, referencias toponímicas o indicaciones temporales y espaciales, “probablemente para que el receptor de la autotraducción no sienta la impresión de que se encuentra ante un mundo que le es ajeno” (Dasilva, 2013, p. 13). En la dedicatoria al poema “Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)” dirigido, en particular, a Doña Cayetana, la nodriza quechua de Arguedas, se lee lo siguiente:

Versión en quechua de Arguedas:

Lucanas india, mamay Doña Caytanaman. Auqa wasipi, wakcha warmalla kasiaqtiy, pay, urpi sonqonwan, khuyay weqenwan uywallawarqa (Arguedas, 1983, p. 224).

En una versión literal en castellano:

A la india de Lucanas, mi mamá Doña Cayetana. En una casa hostil, cuando yo era un niño huérfano, ella, con un corazón de paloma, con sus lágrimas de

consuelo, me crió.

En la autotraducción de Arguedas:

A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena (Arguedas, 1983, p. 225).

Arguedas elimina, en la versión castellana, la referencia toponímica a la provincia de Lucanas, una de las once que conforman el Departamento de Ayacucho, de la que es originaria Doña Cayetana. Como ha subrayado Melis, este breve paratexto es indicativo del proceso de reescritura que Arguedas realiza a la hora de trasvasar términos quechua polisémicos, como es el caso de *auqa* (“hostil”) traducido, a través de una ampliación, como “hostil y ajena” (Melis, 2011c, p. 271-272). En este proceso se pueden detectar dos tendencias principales: la ampliación conducente a ofrecer informaciones suplementarias en función de glosas clarificadoras o la omisión, ambas estrategias debidas al cambio de destinatario. En relación con este propósito es conveniente analizar el breve paratexto que cierra “Katatay”, poema escrito después de que Arguedas asistió, en un barrio entonces periférico de Lima, a las danzas andinas del pueblo de San Diego de Ishua.

Versión en quechua de José María Arguedas:

(Ñoqa, José María Arguedas, Puquio Chaupi ayllu runan, kay hayllitakita qellqarqani, Ishua llaqta wawqey kunata taksa wasichanpi Virgen Cocharcas visperanta tusuyta qawaykuspa. Ñoqapas tusuchaykurqanim, takichaykur qanitaq, Ishua sumaq wawqeykunawan; kimsa punchao Sitimbre killapi, Pueblo Libripi, kay hatun llaqta Limapi.) (Arguedas, 1983, p. 248)

En una versión literal en castellano:

Yo, José María Arguedas, individuo del ayllu de Chaupi en Puquio, escribí este himno-canción [luego] de haber visto bailar a mis hermanos del pueblo de Ishua en una pequeña casita en la víspera de la Virgen de Cocharcas. Yo también bailé y canté un rato con mis buenos hermanos de Ishua el día tres del mes de Setiembre, en pueblo Libre, en esta gran ciudad de Lima.

En la autotraducción de Arguedas:

(Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y

techo de totora, en el canchón de la Av. Sucre 1188, Pueblo Libre, el 3 de Setiembre de 1965.) (Arguedas, 1983, p. 249)

En la versión castellana, emerge la actitud antropológica de Arguedas cuando añade “de adobes y techo de totora”, una glosa que tiene la función de especificar los materiales típicos de las casas andinas construidas en el espacio urbano de Lima (Melis, 2011c, p. 347). Además, inserta “en el canchón de la Av. Sucre 1188”, es decir, el lugar exacto donde participó en el baile. A dicha adición, que funciona como un comentario de corte etnográfico, le corresponde la ausencia de “Yo, José María Arguedas, individuo del ayllu de Chaupi en Puquio”, presente en la versión en quechua. Esta clarificación tiene que ver con la necesidad de subrayar, al dirigirse al público quechua, el conocimiento subjetivo, en este caso directo, de los hechos relatados (“yo también bailé y canté”), así como de especificar la procedencia de quién habla, las coordenadas temporales y espaciales (“en la víspera de la Virgen de Cocharcas” o “en esta grande ciudad de Lima”), informaciones omitidas en la versión castellana. Esta diferencia se debe claramente al cambio de destinatario. De acuerdo con Melis, “lo que para los lectores quechuas aparece como algo conocido, necesita ser aclarado para los lectores de habla castellana, no siempre familiarizados con el mundo indígena trasplantado en los barrios periféricos en la capital” (Melis, 2011c, p. 347). En sentido contrario, hay informaciones que sólo resultan ser imprescindibles en la versión en quechua y que parecen ir más allá de la dimensión individual para abarcar una dimensión colectiva y comunitaria. Estas transformaciones pueden conllevar reformulaciones textuales que cumplen no sólo con el objetivo de clarificar el texto primigenio sino también con el de aportar cambios de significado destinados a transmitir mensajes de corte identitario y reivindicativo. Un ejemplo paradigmático se halla en el poema “Jetman haylli / Oda al Jet”:

Versión en quechua de Arguedas:

Runan Dios. Runan kani; runan kay manaña yupay atina wayanay wayra
challwata ruwan.
Gracias taytay, runa. Diospa mana churin, taytan.
Dios runa: amayá wilkka yawarniki paqcharinpaq kay illa wayanay chawata
Kuyuchiychu (Arguedas, 1983, p. 240).

En una versión literal en castellano:

El ser humano es dios. Yo soy ser humano. El ser humano hizo este incontable
pez golondrina de viento.
Gracias, padre mío, ser humano. No hijo de Dios Padre, padre de Él.

Dios ser humano: no hagas, por favor, que se agite este brillante pez golondrina para que tu sangre sagrada brote.

En la autotraducción de Arguedas:

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

¡Gracias, hombre! No hijo del Dios Padre sino su hacedor.

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 (Arguedas, 1983, p. 241).

En estos versos, el sintagma híbrido *Gracias taytay, runa*, literalmente “Gracias padre mío, ser humano”, se traduce como “Gracias, padre mío, mi contemporáneo”. El término *runa* significa “gente”, “persona”, “individuo”, “ser humano”, en definitiva, los que se consideran y hablan la lengua quechua. Arguedas decide traducir esta palabra como “mi contemporáneo” con el propósito de deconstruir la representación estereotipada del discurso hegemónico oficial que relegaba al “indio” fuera de la contemporaneidad (Mancosu, 2019a). La elección de adaptar el significado de *runa* al de “contemporáneo” resulta ser crucial ya que el cambio de significado marca la ruptura con la narración oficialista que representaba a los *runakuna* (en quechua, *-kuna* es el sufijo pluralizador) en un estadio pre-moderno y a-histórico. Además, la ampliación del verso *Gracias taytay, runa. Diospa mana churin, taytan* con la frase “nadie sabe hasta qué mundos lanzarás tu flecha”, ausente en la versión quechua, parece anunciar al público criollo metropolitano que la revolución es inminente. Este mensaje reivindicativo es particularmente evidente cuando, en la parte final del poema, “Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)- A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)”, el yo poético apela a la rebelión en contra del yugo colonial.

Versión en quechua de Arguedas:

Qasilla suyay

Qasilla uyariy

Qasilla qawaykamuy kay pachata.

Allinraqmi kasiani ¡suyasianin! (Arguedas, 1983, p. 230).

En una versión literal en castellano:

Tranquilo espera,
Tranquilo oye,
Tranquillo mira este mundo.
Estoy bien ¡esperando!

En la autotraducción de Arguedas:

Tranquilo espera,
tranquilo oye,
tranquilo contempla este mundo.
Estoy bien ¡alzándome! (Arguedas, 1983, p. 231).

En particular, hay que evidenciar la reescritura del verbo *suyay* “esperar” que, primero, se traduce como “espera” (*suyay*) y, pocos versos después, se reescribe, cambiando su significado. *Suyasianin*, literalmente “esperando” se convierte, en la versión castellana, en “alzándome”. Un mensaje esperanzador subyace a este cambio de significado que parece anunciar la lucha indígena inminente. Como explica el mismo Arguedas en una carta escrita a John Murra en 1962, este poema fue compuesto con ocasión de la masacre de campesinos en la zona andina¹⁹. El autor ve en las formas de creación artística y cultural quechua, en la renovación de la tradición oral, una herramienta de resistencia capaz de sugerir en el imaginario colectivo la posibilidad de un cambio que conlleve la superación de las desigualdades sociales. La urgencia de esta lucha emerge no sólo en los poemas, sino también en los escritos antropológicos de la década de los años 60. “Los hombres de estos pueblos”, afirma Arguedas, “despiertan en estos días: anhelan romper el silencio y volver a vencer las montañas” (Arguedas, 2012 [1964], p. 529).

Conclusiones

La autotraducción nunca es una práctica neutral y el caso de José María Arguedas lo confirma. Su escritura poética bilingüe concluye la labor de experimentación lingüística que ha caracterizado, de forma creciente, su trayectoria literaria. La práctica de mediación cultural llevada a cabo por Arguedas llega con la autotraducción a su máxima expresión, y pone fin a esa compleja operación, intentada durante toda su vida, de traducir al lector no

¹⁹ En palabras de Arguedas: “El poema a “Túpac Amaru”, lo escribí en los tristes días en que se mataba comuneros. No estoy aún decidido a difundirlo. Te ruego que, si te es posible, me pongas unas líneas dándome tu opinión acerca de si podría ser interpretado como un llamado a la rebelión” (Murra y López-Baralt, 1998, p. 84).

indígena, blanco/criollo urbano, las formas andinas de concebir el mundo. El de Arguedas puede, con derecho, ser considerado, empleando la clasificación de Grutman, como un caso de “supraautotraducción”, es decir, un transvase “río arriba” que fluye desde la lengua minorizada y periférica (la quechua) a la lengua mayoritaria y estatal (el castellano) (Grutman, 2011, p. 82). Un caso de escritor bilingüe diglósico que, en sus autotraducciones, vuelve visible su *estatus* de creador y de autor, haciendo del texto traducido no un mero reflejo, sino un segundo original. La distancia o aproximación al texto primigenio implica un movimiento constante que lo conduce a introducir, a sustituir, a omitir elementos, hasta alcanzar reales alteraciones con respecto al texto de partida. Como se ha mostrado, el intento de conjugar lo literario y lo literal responde a la necesidad de transmitir el significado profundo del texto en quechua. La diglosia textual (Grutman, 2005, p. 10) implica la coexistencia de tendencias, opuestas y complementarias, que oscilan entre la voluntad de alcanzar cierta “aceptabilidad” en la cultura meta y el deseo de dejar emerger una perspectiva lingüística transcultural y anti-purista. La textualización de la diglosia determina no sólo la presencia del heterolingüismo, entendido como forma de resistencia a la uniformidad lingüística, cultural, sociológica y ontológica, sino también la posibilidad de concretar un proceso de reelaboración capaz de crear una escritura transfronteriza y migrante. La autotraducción se vuelve una herramienta de resistencia activa y combatiente en contra de las asimetrías lingüísticas y culturales, un instrumento de reivindicación identitaria social de un sujeto migrante indígena moderno que reafirma su visión ontológica en el aquí y en el ahora de la modernidad.

Bibliografía

- ANSEMI, Simona. *On Self-translation: An Exploration in Self-translators' Telois and Strategies*. Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012.
- ARGUEDAS, José María. *Katatay / Temblar*. Lima, Editorial Horizonte, 1983.
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Eve-Marie FELL ed.). Madrid, ALLCA XX, 1996 [1971].
- ARGUEDAS, José María. “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo” en ARGUEDAS, José María. *Obras Completas VI*. Lima, Editorial Horizonte, 2012 [1939] (pp. 206-208).
- ARGUEDAS, José María. “¿Qué es el folklore?” en ARGUEDAS, José María. *Obras Completas XI*. Lima, Editorial Horizonte, 2012 [1964] (pp. 548-550).
- ARGUEDAS, José María. “La cultura: un patrimonio difícil de colonizar” en ARGUEDAS, José María. *Obras Completas XII*. Lima, Editorial Horizonte, 2012 [1966] (pp. 448-453).

- BACHELOR, Kathryn. *Translation and Paratext*. London/New York, Routledge, 2018.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002 [1994].
- CARBONELL, Ovidi, HARDING, Sue-Ann. "Introduction. Translation and Culture" en HARDING, Sue-Ann y CARBONELL, Ovidi (eds.). *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Abingdon/New York, Routledge, 2018 (pp. 1-14).
- CASANOVA, Pascale. "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal". *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 144, n. 3, 2002 (pp. 7-20).
- CASTRO-KLAREN, Sara. *El mundo magico de José Maria Arguedas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- CASTRO, Olga, MAINER, Sergi, PAGE, Svetlana. "Introduction: Self-Translating, from Minorisation to Empowerment" en CASTRO, Olga, MAINER, Sergi y PAGE, Svetlana (eds.). *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. London, Palgrave Macmillan, 2017 (pp. 1-22).
- CECCHERELLI, Andrea, IMPOSTI, Gabriella Elina, PEROTTO, Monica (eds.). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna, Bononia University Press, 2014.
- COCCO, Simona. "Lost in (Self)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione. *Annals. Lost in traslation. Testi e culture allo specchio*, v. 6, 2009 (pp. 103-118).
- CORDINGLEY, Anthony (ed.). "Introduction: Self-translation, Going Global" en *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London, Bloomsbury Publishing, 2013 (pp. 1-10).
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada, 1973.
- CORNEJO POLAR, Antonio. "Arguedas, poeta indígena" en LARCO, Juan (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas, 1976 (pp. 169-76).
- CORNEJO POLAR, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*, v. LXII, n. 176-177, 1996 (pp. 837-844).
- CUSIHUAMÁN, Antonio. *Diccionario quechua Cuzco Collao*. Lima, Ministerio de Educación, 1976.
- DASILVA, Xosé Manuel, TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Academia del hispanismo, 2011.
- DASILVA, Xosé Manuel. *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Bern, Peter Lang, 2013.
- DASILVA, Xosé Manuel. "La autotraducción como versión prototípica". *Meta. Journal des Traducteurs*, v. LXIII, n. 1, 2018 (pp. 236-252).

- ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o La utopía de la lengua*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- ESCOBAR, Alberto. *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1989.
- FÁBREGAS PUIG, Andrés. "José María Arguedas: los dilemas de la identidad". *Tema y variaciones de literatura*, n. 37, 2011 (pp. 233-243).
- FALCERI, Giorgia, GENTES, Eva, MONTEROLA, Elizabete. "Narrating the Self in Self-Translation". *Ticontrè. Teoaria Testo Traduzione*, n. VII. 2017 (pp. VIII-XIX).
- FERRARO, Alessandra, GRUTMAN, Rainier (eds.). *L'autotraduction littéraire. Perspectives théorique*. Paris, Garnier, 2016.
- FITCH, Brian. "L'intertextualité interlinguistique de Beckett: la problématique de la traduction de soi". *Texte*, n. 2, 1983 (pp. 85-100).
- GALLÉN, Enric, LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (eds.). *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Berna, Peter Lang, 2010.
- GENTES, Eva. "Bibliography: Autotraduzione / Autotraducción / Self-Translation" <https://app.box.com/s/v97urfu8qzt6tl4fba2gwan7wm872n6o>, consultado el 7 de junio de 2019.
- GONZALES, Odi. "Katatay. Temblor y descarga" en ARGUEDAS, José María. *Katatay. Temblor: Dicen que somos el atraso*. Lima, Ediciones Sarita Cartonera, 2011 (pp. 3-7).
- GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Québec, Fides, 1997.
- GRUTMAN, Rainier. "Auto-Translation" en BAKER, Mona (ed.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge, 1998 (pp. 17-20).
- GRUTMAN, Rainier. "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones" en MORENCY, Jean, DESTREMPES, Hélène, MERKLE, Denise y PÂQUET, Martin (eds.). *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*. Québec, Éditions Nota bene, 2005.
- GRUTMAN, Rainier. "L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste" en Gasquet, Axel y Suárez, Modesta (eds.). *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007 (pp. 31-50).
- GRUTMAN, Rainier. "La autotraducción en la galaxia de las lenguas". *Quaderns. Revista de traducció*, n. 16, 2009 (123-134).
- GRUTMAN, Rainier. "Diglosia y autotraducción 'vertical' (en y fuera de España)" en DASILVA Xosé Manuel y TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011 (pp. 69-91).
- GRUTMAN, Rainier. "Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité" en LAGARDE, Christian y TANQUEIRO, Helena (eds.). *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013a (pp. 37-44).
- GRUTMAN, Rainier. "A Sociological Glance at Self-translation and Self-translators"

- en Cordingley, Anthony (ed.). *Self-translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*". London, Bloomsbury Publishing, 2013b (pp. 63-80).
- HOKENSON, Jan Walsh, MUNSON, Marcella (eds.). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Abingdon, Routledge, 2007.
- LAGARDE, Christian, TANQUEIRO, Helena (eds.). *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013.
- LIENHARD, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Tarea, 1981.
- LIENHARD, Martin. "La traducción del mundo andino. El español y el quechua en las literaturas del Perú andino". *III Congreso Internacional de la Lengua Española*, 2004 (pp. 1-9).
- LIENHARD, Martin. "José María Arguedas: una mirada antropológica" en ARGUEDAS, José María. *Obras Completas VI*. Lima, Editorial Horizonte, 2012 (pp. 25-60).
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. "Wakcha, pachakuti y tinku: Tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas" en MURRA, John y LÓPEZ-BARALT, Mercedes (eds.), *Las cartas de Arguedas*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996 (pp. 299-330).
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016 [2005].
- LUSETTI, Chiara. "I self-translation studies: Panoramica di una disciplina" en CARTAGO, Gabriella y FERRARI, Jacopo (eds.). *Momenti di storia dell'autotraduzione*. Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018 (pp. 153-167).
- NIKOLAU, Paschalis, KYRITSI, Maria-Venetia (eds.). *Translating Selves: Experience and Identity between Languages and Literatures*. Londres/Nueva York, Continuum, 2008.
- MANCOSU, Paola. "Autotraducción, poder y modernidad: El caso de José María Arguedas" en REGAZZONI, Susanna y CECERE, Fabiola (eds.). *América: il racconto di un continente / América: el relato de un continente*. Venezia, Biblioteca di Rassegna Iberistica, 2019a (pp. 241-254).
- MANCOSU, Paola. "La poética de la traducción de José María Arguedas: Un análisis paratextual". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 89, 2019b (pp. 163-187).
- MELIS, Antonio. "La doble redacción de las poesías quechuas de José María Arguedas" en MELIS, Antonio. *Poética de un demonio feliz*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011a (pp. 267-278).
- MELIS, Antonio. "Simbología andina y modernidad en un poema quechua de José María Arguedas" en HEREDIA, Gladys Flores, MORALES MENA, Javier y MARTOS CARRERA, Marco (eds.). *Arguedas Centenario. Actas del Congreso*

- Internacional José María Arguedas. Vida y obra.* Lima, Editorial San Marcos, 2011b (pp. 15-20).
- MELIS, Antonio. "La poesía de un demonio feliz" en MELIS, Antonio. *Poética de un demonio feliz.* Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011c (pp. 333-348).
- MURRA, John. "Semblanza de Arguedas" en MURRA, John y LÓPEZ-BARALT, Mercedes (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998 (pp. 283-298).
- MURRA, John, LÓPEZ-BARALT, Mercedes (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- NORIEGA, Julio. *Poesía quechua escrita en el Perú: antología.* Lima, CEP, 1933.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y del azúcar.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987 [1940].
- OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-translation (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov).* París, L'Harmattan, 2001.
- OUSTINOFF, Michaël (2003): *La traduction.* Paris: Presses Universitaires de France.
- RAMA, Ángel. *Formación de una cultura nacional indoamericana.* México, Siglo XXI, 1975.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada.* Madrid: Finec Editorial, 2009 [1984].
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina. "Heterolingüismo y autotraducción. El caso de Álvaro Cunqueiro". *Meta. Journal des Traducteurs*, v. 60, n. 1, 2015, (pp. 36-52).
- ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- ROWE, William. *Ensayos arguedianos.* Lima, Sur, 1996.
- SANTOYO, Julio César. "Traducciones de autor: una mirada retrospectiva". *Quimera. Revista de Literatura*, n. 210, 2002 (pp. 27-32).
- SANTOYO, Julio-César. "Traducciones de autor (self-translations): Materiales para una bibliografía básica". *Interculturalidad y Traducción*, n. 2, 2006 (pp. 201-36).
- SANTOYO, Julio César. "Autotraducciones intrapeninsulares: Motivos históricos, razones actuales" en GALLÉN, Enric, LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (eds.). *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas.* Bern, Peter Lang, 2010 (pp. 365-380).
- SOBREVILLA, David. "Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 54, 2011 (pp. 21-33).
- TANQUEIRO, Helena. "Un traductor privilegiado: el autotraductor". *Quaderns: revista de traducció*, n. 3, 1999 (19-27).
- TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation.* Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York, Routledge, 1995.

WANNER, Adrian. "The Poetics of Displacement: Self-Translation among Contemporary Russian-American Poets". *Translation Studies*, v. 11, n. 2, 2017 (pp. 122-138).

Paola Mancosu es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (España). Sus principales líneas de investigación se centran en la literatura peruana del siglo XX, con particular interés hacia el área andina, así como en los estudios de traducción postcoloniales y el análisis lingüístico del español andino. Su libro más reciente es la edición crítica de la obra poética *Khirkhilas de la sirena* escrita por Gamaliel Churata (Plural Editores, 2017).

Contacto: pamancosu@gmail.com

Recibido: 23/06/2019

Aceptado: 30/11/2019