



Horizonte de la Ciencia

ISSN: 2304-4330

ISSN: 2413-936X

horizontedelaciencia@gmail.com

Universidad Nacional del Centro del Perú

Perú

Martínez Arias, Christian Elías

La soledad andina en tres versiones de “Sapachallayki wak’achkask’anki”, un canto recopilado por José María Arguedas
Horizonte de la Ciencia, vol. 11, núm. 20, 2021, -Junio, pp. 17-30
Universidad Nacional del Centro del Perú
Perú

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570965027002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

UNEM redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La soledad andina en tres versiones de “Sapachallayki wak’achkask’anki”, un canto recopilado por José María Arguedas

Recibido: 05 abril 2020 Corregido: 16 junio 2020 Aprobado: 29 agosto 2020

Christian Elías Martínez Arias

Nacionalidad: Peruana

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Correo: christian.martinez1@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4627-2197>

Resumen

Este ensayo analiza la figura del *wakcha* o el sentimiento de soledad en el canto “Sapachallayki wak’achkask’anki” (“Llorabas solo, patito”), perteneciente al libro bilingüe *Canto kechwa*, de José María Arguedas. Junto a la versión en quechua y en español, también será estudiada una traducción al inglés. Hemos juntado estas tres versiones para evidenciar las alteraciones de la traducción y demostrar que estas resultan no ser unas simples transformaciones superficiales o anecdóticas, sino que más bien dejan ver unos cambios de perspectiva significativos sobre un mismo fenómeno; en este caso, la soledad.

Palabras clave:

Arguedas, canto quechua, *wakcha*, Andes, traducción.

A solidão andina em três versões do “Sapachallayki wak’achkask’anki” um canto recopilado por José María Arguedas

Resumo

Este artigo analisa a figura *wakcha* ou o sentimento de solidão no canto “Sapachallayki wak’achkask’anki” (“Llorabas solo, patito”), contida no livro bilíngüe *Canto kechwa*, de José María Arguedas. Junto com as versões em quechua e espanhol, uma tradução em inglês também será estudada. Coletamos essas três versões para evidenciar as alterações da tradução e para demonstrar que essas resultam não serem simples transformações superficiais ou episódicas, mas também mostram mudanças significativas de perspectiva sobre um mesmo fenômeno; neste caso, a solidão.

Palavras-chave:

Arguedas, canto Quechua, *wakcha*, Andes, tradução.

Datos del autor

Escritor.

The Andean solitude in three versions of “Sapachallayki wak’achkask’anki”, a song compiled by José María Arguedas

Abstract

This paper analyzes the wakcha figure or the feeling of solitude in the song “Sapachallayki wak’achkask’anki” (“Llorabas solo, patito”), which is contained in the bilingual book *Canto kechwa*, by José María Arguedas. Along with the Quechua and Spanish versions, an English translation will also be studied. We have collected those three versions to show the alteration of the translation and to demonstrate how these turn out to be not just simple or superficial transformations but rather show significant shifts of perspective about the same phenomenon; in this case, the solitude.

Keywords

Arguedas, Quechua song, wakcha, Andes, translation.

Introducción

Este artículo se ocupará de analizar un canto quechua recopilado por José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969) en su libro *Canto kechwa: Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, publicado originalmente en 1938. En esta recopilación, Arguedas transcribe canciones que son populares en el mundo quechua y los traduce al español.

El método que estructura la totalidad de nuestro trabajo se basa en un análisis textual comparativo entre las tres versiones (quechua, español, inglés) del canto “Llorabas solo, patito”. Para esto, haremos una lectura atenta de los tres textos tomando en cuenta sus respectivas cosmovisiones, especialmente la andina. En este sentido, usaremos los planteamientos interpretativos de J.P. Husson sobre la poesía quechua y lo que él denomina “paralelismo semántico”. También usaremos los planteamientos teóricos que propone Josef Estermann en su libro *Filosofía andina* (2006) con respecto a términos como la “relacionalidad” o la “reciprocidad”, principios fundamentales del pensamiento andino.

Por otro lado, en lo que respecta al estado de la cuestión, es pertinente mencionar que nuestro artículo es la primera investigación que tiene como objeto de estudio a este canto en específico y a sus respectivas traducciones. En cambio, sí ha habido ligeras aproximaciones hacia todo el libro en general, aunque en su mayoría de modo bastante tangencial. Dentro de los estudios realizados a este libro, es destacable un artículo de Alejandro Ortiz Rescaniere titulado “La metáfora de los amores salvajes en el ‘Canto Kechwa’ de José María Arguedas” (1997), el cual estudia el libro en su conjunto, pero concentrándose especialmente en el tópico del amor.

En el primer apartado de nuestro trabajo, referente a la traducción del canto que hace Arguedas, se podrá advertir que lo más importante del texto traducido es la manifestación de un sentimiento, fundamentalmente, de soledad; por eso, plantearemos que los sujetos protagonistas del canto pueden identificarse como *wakchas*: un término quechua difícil de traducir con precisión pero que, para comenzar, podemos describirlo sucintamente como un individuo andino solitario.

Además, nos fijaremos en un fenómeno bastante llamativo: existe un desequilibrio estructural en la versión traducida de Arguedas. Allí, a diferencia de la versión original, hay versos que evidencian la preferencia del yo poético por solo uno de los personajes *wakchas*. Especialmente en dos estrofas específicas, hay un *wakcha* (un animal solitario, en este caso) que resalta y adquiere un protagonismo mayor sobre el otro: el pato. El águila (el otro *wakcha*), por el contrario, se queda inexplicablemente *en el aire*.

Luego, analizaremos cómo aparecen estos personajes *wakcha* en la versión en quechua. En el original no solo no existe el desequilibrio entre los personajes (entre *wakchas*), sino que además se puede percibir una marcada estabilidad manifestada a través de una constante repetición y correspondencia del canto en general. Así, el original quechua se refiere constantemente a solo un *wakcha*, y veremos por qué no lo hace en un sentido concreto, sino más bien esencial. Además, cabe destacar que este *wakcha* tiene la potencia de remitirnos a un dolor que es recurrente en las producciones culturales de los Andes: la *soledad cósmica* (sentimiento de orfandad que tiene su impulso en el suceso traumático de la Conquista). El canto quechua, en este sentido, sería la manifestación de la soledad andina en su forma más pura. ¿Por qué

existe esta variación estructural entre las traducciones? ¿Acaso será simplemente por la dificultad de trabajar con dos lenguas que naturalmente no son tan compatibles?¹

Para profundizar aún más en las transformaciones que ocurren en la traducción, presentaremos el canto en una versión en inglés, escrita en 2015 por Gabriela Lena Frank (California, 1972) y presentada en vivo en por lo menos dos universidades estadounidenses: Kennesaw State University (Georgia, 2016) y Lawrence University (Wisconsin, 2017). En esta última versión, veremos que uno de los animales (el águila) es omitido por completo: nunca se lo nombra, no existe. Ahora se trata de un personaje particular (“Little duck” / “Patito”) que sufre por su soledad debido a la desafortunada pérdida de sus padres. Pero sostendremos que, en este caso, ya no hay una soledad *wakcha* (sentimiento común y constante en la cultura quechua) que pueda remitirnos a determinados sucesos históricos sufridos por los sujetos andinos, sino que más bien hay una soledad individual y propia de un sujeto particular de la cultura de Occidente.

Con todo ello, en este trabajo juntaremos estas tres versiones para evidenciar las alteraciones de la traducción y demostrar cómo estas muestran ser no unas simples transformaciones superficiales o anecdóticas, sino que más bien dejan ver unos cambios de perspectiva significativos sobre un mismo fenómeno; en este caso, la soledad.

La traducción de Arguedas

Arguedas no hace menciones específicas sobre el origen de cada uno de los cantos que recopila en el libro. Debido a esto, no podemos conocer con total certeza las particularidades etnológicas o históricas de cada uno de ellos (y por lo tanto tampoco de nuestro canto en cuestión). Sin embargo, Arguedas sí se refiere a ellos como conjunto. Así, en la introducción del libro, nuestro autor sostiene que los cantos recopilados son aquellos que él mismo escuchó o cantó en los pueblos de la sierra peruana a lo largo de toda su vida, y que estos representan apenas una pequeña muestra de toda la música que puede encontrarse en los Andes.

Con respecto a su trabajo de traducción, Arguedas sostiene lo siguiente: “No he hecho traducciones literales, he hecho versiones poéticas, el tema de las canciones está puro y entero (...) son traducciones un tanto interpretativas, que quizá desagradarán un poco a los filólogos, pero que serán una satisfacción para los que sentimos el kechwa como si fuera nuestro idioma nativo” (2014, p. 24). Efectivamente, las traducciones de Arguedas distan bastante de los cantos originales. Es por esto que, en ocasiones, Arguedas se da la libertad de quitar versos completos o agregar metáforas que no se encuentran literalmente en los textos en quechua. En ese sentido, la crítica literaria y cultural ya ha sostenido que lo que realiza Arguedas con sus numerosas recopilaciones no es precisamente una traducción, sino más bien una nueva *creación*, una *recreación* a partir del texto original (Roel, 2002).

Tomando todo esto en cuenta, leamos primero al canto en la versión en español realizada por Arguedas:

1 Esta incompatibilidad tendría que ver con los orígenes del quechua y del español: “Lingüísticamente hablando, (...) tienen poco o nada en común, por el hecho de provenir de diferentes orígenes genéticos” (Vega, 1998: p. 16).

Llorabas solo, patito...

Desde la cumbre te vi llorar,
águila del cielo.
Llorabas sola.
En tu soledad llorabas,
águila del cielo.
¡Ay, ser águila y llorar a solas!

Desde el frente del río te vi llorar,
patito.
Llorabas solo en la orilla del río.
Hacía frío y llorabas,
patito,
en la otra orilla del río.

Entonces te hablé
para hacer un nido, juntos,
para no ser tan solos, los dos.
Mi padre es primero
me dijiste,
mi madre todavía.

Mentiste,
patito.
Tu padre ha muerto y descansa,
tu madre llora en pueblos extraños.
¡Patito,
deja ya tu soledad
en la otra orilla del río!

Llorabas sola
en la roca,
águila triste.
Llorabas solo
en la orilla del río,
patito.

Desde una primera lectura podemos aventurar lo siguiente: el canto es un lamento por la soledad de un pato y un águila. Son dos seres que se lamentan por su condición solitaria y que lloran. Pero habría que precisar aún más la condición de ambos personajes. De esta manera, a continuación planteamos que estos pertenecen a la categoría de *wakcha*.

El significado de wakcha y su importancia en el imaginario andino.

El término quechua *wakcha* tiene como traducción inicial la palabra “huérfano”, pero, al mismo tiempo, también puede significar pobre, sin pareja, viudo, abandonado, etc.² Manuel Larrú (2017) hace una explicación mucho más teórica al respecto: “Ser wakcha significa por lo tanto ser marginado del *Tinkuy* en el nivel pragmático y de los mecanismos de reciprocidad en términos de equivalencia. Implica estar adentro y afuera, al mismo tiempo, del *yanantin*; ser copartícipe de un saber pero no de un poder hacer”(p.35).³

Es decir, el *wakcha* es todo aquel que se encuentra en soledad incluso cuando está pragmáticamente dentro de los límites geográficos de una sociedad. Así, no puede establecer intercambios o diálogos productivos con sus semejantes: no es posible el trueque, por ejemplo. Está en un exilio perpetuo aún cuando físicamente está dentro.⁴

La gran importancia del *wakcha* para el imaginario andino puede explicarse por una cuestión histórica. Y es que el sujeto *wakcha* no necesariamente sufre por una soledad individual-ordinaria, sino que sufre por un tipo de soledad que es común en la cultura de los Andes, y que podemos llamar *soledad cósmica*, tal como lo menciona Martin Lienhard (2005) cuando se refiere al planteamiento de Arguedas: “En varias oportunidades, el narrador, poeta quechua y antropólogo José María Arguedas aludió a la “soledad cósmica” que manifiesta el pueblo quechua en sus cantos. Él la atribuía al resentimiento de un pueblo “vencido”” (p. 505).

Esta *soledad cósmica*, la cual entra en consonancia con la identidad *wakcha*, es una constante que puede encontrarse de modo implícito en muchos de los textos quechuas. Es un tópico que invade el imaginario andino y que puede interpretarse históricamente, pues es un tema que nos conduce pensar en “un mundo en crisis, cuyos rasgos remiten a la desestructuración que sufrió la sociedad andina a raíz de la conquista” (p. 506).

Así, es común encontrar el fenómeno *wakcha* en toda la cultura andina de modo persistente. La autobiografía de Gregorio Condori Mamani (un cargador indígena del Cuzco), por ejemplo, inicia así “Me llamo Gregorio Condori Mamani, soy de Acopía y hace cuarenta años que llegué de mi pueblo. Vine de mi pueblo porque no tenía padre ni madre. Era totalmente pobre y huérfano” (1982, p.18). O también podemos pensar en el mismo Arguedas, quien no solo se identificaba como un *wakcha*, sino que también lo representaba a través de los protagonistas de sus novelas y cuentos (Mercedes López Baralt, 1998).

2 Arguedas, en un testimonio grabado por Sara Castro, lo define así: “Es una condición no solo de pobreza de bienes materiales sino también indica estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir” (citado en Larrú, 2017, p. 34-35).

3 El término *Tinkuy* se refiere a un contacto o encuentro entre los seres del mundo andino, es un modo de relacionarse con el otro. Manuel Larrú (2017) lo articula así: “*Tinkuy* es encuentro tensional, difícil, de contrarios para poder articular, complementarse e intercambiar” (27). En el caso del término *Yanantin*, este nos remite a la estructura social de la sociedad andina, la cual es fundamentalmente dual. En pocas palabras, es una “categoría organizativa que señala dualidad y complementariedad” (74)

4 Lienhard, incluso, sostiene que la sola palabra *individuo* nos da pistas para entender que estamos ante un *wakcha*: “Cuando surge, el estatus de “individuo” aparece como resultado de una pérdida o ruptura, no como opción social. Producto de una situación adversa, el “individuo” no es sino un huérfano, un *waqcha*” (2005, p.503).

De modo que, en ese marco, puede decirse que el sentimiento de soledad es muchas veces inevitable en el arte quechua a partir del trauma y la desestructuración social de la Conquista. Si seguimos esa línea de pensamiento, podríamos señalar, en el caso del canto en la versión de Arguedas, que la muerte de los padres del pato no representa sino la destrucción de la cultura andina. El sentimiento de soledad del pato puede remitirnos al dolor latente del sujeto indígena que ya no tiene una comunidad que lo ampare, pues esta ha sido aniquilada.

Para reforzar nuestra lectura (la de identificar a las dos aves del canto como *wakchas*), debemos también mencionar que ambos animales nos hacen pensar en espacios liminales. El “águila del cielo” habita en las alturas (entre el *Hanan Pacha* (mundo de arriba) y el *Kay Pacha* (mundo de aquí)); mientras el otro, el pato, es visto en el río (entre el *Kay Pacha* y el *Uku Pacha* (mundo de abajo)). Son espacios que, desde la cosmovisión andina, pueden ser vistos como lugares límites, que se entienden como bordes y que no están enteramente en el *Kay Pacha*⁵. Resaltamos los espacios porque estos nos indican la pertinencia de la categoría en cuestión, pues sabemos que un sujeto *wakcha* es, así como el pato y el águila de este canto, un ser liminal (Valle, 2013).

Entonces, el pato y el águila en la versión de Arguedas comparten las características del *wakcha* porque ambos, además de ser solitarios, están en espacios que son límites, en lugares donde parece estar presente un riesgo de abandonar el mundo social. Así, en esta primera lectura, extraemos que el canto nos cuenta los lamentos de dos personajes que son, efectivamente, *wakchas*.

La estructura inestable del canto en español

Debemos señalar ahora, en esa traducción de Arguedas, la preferencia del yo lírico y su discriminación con respecto a uno de los dos animales. Ciertamente, ambos personajes son complementarios y comparten una misma identidad; sin embargo, es necesario poner en evidencia que la importancia de estos en la estructura del canto es desequilibrada.

Para descubrir este fenómeno hay que analizar el canto por partes. Veamos el canto estrofa por estrofa. La primera revela la lástima de la voz poética por un águila que está sola y que llora (“Desde la cumbre te vi llorar, águila del cielo. Llorabas sola. En tu soledad llorabas, águila del cielo. ¡Ay, ser águila y llorar a solas!”). La segunda es similar, pero esta vez el protagonista es un pato (“Desde el frente del río te vi llorar, patito. Llorabas solo en la orilla del río. Hacía frío y llorabas, patito, en la otra orilla del río”). Luego de esto, en las dos estrofas siguientes, el yo lírico y el pato interactúan y dialogan (“Entonces te hablé para hacer un nido juntos, para no ser tan solos, los dos. Mi padre es primero me dijiste, mi madre todavía. Mentiste, patito... Patito, deja ya tu soledad”). Al final, en la última, se muestra, de nuevo, la lástima por la soledad del águila y del pato (“Llorabas sola en la roca, águila triste. Llorabas solo en la orilla del río, patito”).

Es verdad que existe una sensación de lástima similar de parte del yo lírico por los dos animales, pero se debe resaltar que la *interacción* directa con el yo lírico solo ocurre con uno

5 De hecho, en el caso del pato, podríamos pensar en su liminalidad incluso desde la propia naturaleza del río. Es decir, por su constitución acuática. En la tesis *Mito y memoria narrativa. Aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre “Condenados”* (2010), por ejemplo, se concluye que el agua, para el caso de los relatos sobre los condenados, funciona constantemente como espacio liminal y en cualquiera de sus manifestaciones.

de aquellos. Solo el “patito” es el protagonista de la interacción (Mentiste, patito). Solo el “patito” es requerido por el yo lírico para dejar la soledad. El águila, en cambio, mantiene una pasividad pura. A lo largo de todo el canto, el pato es nombrado cinco veces mientras el águila solo cuatro.

Así, uno de los animales tiene un poco más de protagonismo que el otro. El manejo de personajes revela una preferencia por el pato en perjuicio del águila, sin que tengamos muchas explicaciones del porqué. El yo lírico, entonces, *deja a un personaje en el aire*. Se evidencia una configuración desequilibrada. Una estructura inestable, una estructura que cojea porque uno de los personajes parece estar limitado arbitrariamente. Pareciera que el canto otorga más valor o importancia a un ave que a la otra.⁶

Además, esta preferencia es un fenómeno que se puede percibir desde el título mismo de la traducción de Arguedas: allí, solo es mencionado el pato, a diferencia de la versión original, como veremos en el siguiente apartado. Entonces, la intención del yo lírico parece clara desde un inicio. Así, el título anticipa y explica el favoritismo. Pero, entonces, ¿por qué inscribir al águila en el contenido del canto? ¿Cuál es la razón si tan solo aparece para ser reducido a un personaje secundario?, ¿no hubiera sido más coherente cantar concentrándose solo en la figura del pato?

La estructura simétrica del canto original

El desequilibrio de la traducción, sobre el que hemos reflexionado en el apartado anterior, nos obliga a pensar en la posibilidad de una alteración significativa de la versión original. A continuación, presentamos el texto en el original quechua (como guía, a la derecha, adjuntamos una traducción nuestra, la cual procura ser literal).

Sapachallayki wak'achkask'anki	Solito estabas llorando
Altuykimanta k'awaykamuptiy sapachallayki wak'achkask'anki águila wamanchallay patu rialchallay	Desde arriba te miraba solito estabas llorando águila mi halconcito mi patito real
Chimpaykimanta k'awaykamuptiy sapachallayki wak'achkask'anki patu rialchallay águila wamanchallay.	Desde el frente te miraba solito estabas llorando mi patito real águila mi halconcito
Jaku ripukusun niykullark'ayki iskaychallanchik ripukullasun patu rialchallay águila wamanchallay. Mamallayrak'mi taytallayrak'mi	Vámonos te dije juntitos los dos vámonos mi patito real águila mi halconcito Mi madre y mi padre

⁶ Este fenómeno es aún más extraño si recordamos que este es un texto andino. En el imaginario de los Andes, la jerarquía entre determinados elementos no es precisamente una constante. Esto sostiene Estermann (2006) cuando reflexiona sobre el principio de reciprocidad: “En la pachasofía andina, no existen jerarquías, sino correspondencias recíprocas entre entidades del *mismo valor y peso*” (p. 160, el énfasis es nuestro).

niyukllawark'anki
patu rialchallay
águila wamanchallay

me dijiste
mi patito real
águila mi halconcito

Mayrak' taytayki, maytak' mamayki.
Taytallaykipas allpapa sok'ompim
mamallaykipas runapa llak'tampim
águila wamanchallay
patu rialchallay.

Dónde está tu padre, tu madre
tu padre está enterrado
tu madre está entre gente desconocida
águila mi halconcito
mi patito real

Altuikimanta k'awaykamuptiy
chimpaykimanta k'awaykamuptiy
sapachallayki wak'achkask'anki
sapachallayki llakichkask'anki
águila wamanchallay
patu rialchallay

Desde arriba te miraba
Desde el frente te miraba
solito estabas llorando
solito estabas triste
águila mi halconcito
mi patito real

Si ya en la versión de Arguedas había muchas repeticiones; aquí, estas se multiplican. Se pueden ver repeticiones de palabras y versos completos, algunas con pequeñas variaciones y otras de modo exacto. Pero prestemos especial atención a la repetición más evidente, concretamente a los dos últimos versos de cada estrofa: “águila wamanchallay / patu rialchallay” (“águila mi halconcito / mi patito real”). De este modo, vemos que se invoca a los dos animales en los versos finales de cada estrofa, sin ninguna omisión de alguno de ellos. Incluso, si se considera al halcón como un animal más dentro del canto, puede decirse que son tres animales; sin embargo, esto no cambia en absoluto el punto principal de nuestra lectura del canto original: ningún animal, en ningún caso, es omitido o adquiere mayor protagonismo que el resto.

Así, en contraste con la traducción, la estructura del texto original no tiene desequilibrio. En este texto quechua, tanto el águila como el pato se encuentran siempre presentes y sin marcar jerarquías entre ellos. Están ambos en cada una de las seis estrofas y cobran un valor equivalente.⁷ Entonces, el canto en su lengua de origen no está “cojo”, como sucede en español. El texto en quechua no *deja en el aire* al águila porque esta siempre está presente en cada una de sus estrofas.

El *paralelismo semántico* de las aves

En el texto original en quechua no solo no existe el desequilibrio entre personajes, sino que además hay una marcada estabilidad manifestada a través de una constante repetición y correspondencia del canto en general. Uno de los ejemplos que se pueden mencionar con respecto a las repeticiones, y que podemos encontrar en el canto, viene a ser lo que Jean Philippe Husson denomina *paralelismo semántico* (y de modo más específico *doblete semántico*):

Entre estos procedimientos que nos permiten hablar de arte poético, uno es de tal envergadura que aparece como la marca característica de la poesía quechua; se trata del efecto que denominaremos *paralelismo semántico*, y que consiste en una serie de corresponden-

⁷ Incluso el orden de su aparición está bastante bien cuidado, porque ni siquiera en este aspecto se evidencia una preferencia: el águila aparece primero en tres estrofas, pero el pato también lo hace. Por supuesto, también ocurre de modo inverso: el águila aparece después tres veces y el pato también.

cias, al nivel de sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas. (...) Si (los términos) difieren, constituyen lo que llamaremos un doblete, cuyos constituyentes se relacionan de dos formas:

- pertenecen a la misma categoría gramatical;
- son sinónimos, parasinónimos o, al menos, pertenecen a un campo semántico común. (Husson, 1993 p. 65).

En nuestro caso, por ejemplo, podemos fijarnos en los versos “sapachallayki wak’achkask’anki” y “sapachallayki llakichkask’anki” (“solito estabas llorando / solito estabas triste”), los cuales se inscriben bastante bien dentro de las características de un *doblete semántico*. Ambos términos son similares, tienen una ligera variación (que sin embargo delata una similitud en su relación de parasinonimia)⁸, y, además, están en posición contigua. Este par de versos, no obstante, solo es una muestra de todo lo que ocurre en el canto de modo general. Existe, a lo largo del texto, una complementariedad latente⁹ y propia de un mundo quechua que actúa según una relacionalidad que abarca toda la sociedad andina.¹⁰

Pero concentrémonos en el *doblete semántico* que evidencian las aves, pues estas, como lo marcamos antes, son *wakchas* (y por lo tanto pertenecen al mismo campo semántico). Y luego de percatarnos de que no existe una preferencia en el texto quechua, podemos decir que los *wakchas* tienen el mismo valor y que se corresponden.

Esta repetición de identidad solitaria, sin embargo, posibilita un nivel interpretativo mayor. Partimos pensando en individuos diferentes (un pato y un águila) y su caracterización de *wakchas*, pero este paralelismo de significados nos puede dar pie a una lectura más profunda. Y es que en el texto quechua los animales aparecen de modo proporcional, en cada estrofa, y nos revelan que la referencia en cada momento es doble (o triple, si contamos al halcón), es decir: la lástima por el *wakcha* nunca es particular, sino que siempre se manifiesta de modo conjunto. Pero, ¿qué nos indica esto?

Para elaborar una respuesta es necesario volver a Jean Philippe Husson (1993), exactamente cuando se refiere a una determinado *doblete semántico*. Se debe prestar atención al proceso que él emplea cuando elabora su interpretación; en esta ocasión, él lo hace analizando la repetición de la figura de la mujer.

Al proporcionarnos sucesivamente dos términos distintos --los constituyentes de un doblete--, el poeta introduce un elemento de duda, de ambigüedad, que altera la precisión semántica del mensaje. Al destruirse el valor literal, denotativo, de la palabra, solo queda un sentido figurado, connotativo (...) Escojamos un ejemplo concreto; en la secuencia siguiente,

Aqyrakichu, Quya, rakiriwanchik
Tiyuyrakichu, Nusta, rakiriwanchik

La desventura, Reina, nos separa
El infortunio, Princesa, nos separa

8 “Llaki y Waqa, “parasinónimos”, son lexemas extraídos de un campo semántico que abarca las expresiones del llanto y la tristeza” (Lienhard, 2005 p.492). De hecho, pueden verse como “dos miradas complementarias” (p. 499).

9 Esta complementariedad está presente incluso en la dualidad de padre y madre que hace presencia dentro del canto. Es más, según Lienhard, específicamente este par de palabras (*tayta* y *mama*) suelen ir juntas en los cantos: “Pareja de variables absolutamente central en un gran número de waynos, *tayta* y *mama* representan las dos caras o mitades obligatorias exclusivas de una célula bifronte” (2005 p. 493).

10 Estermann (2006) sostiene que el principio de relacionalidad quiere decir que cada uno de los elementos del mundo están relacionados entre sí. Además, estos elementos no son totalmente independientes o completos, sino que solo existen por su relación con todos los demás.

¿Quién es la mujer a la que se dirige el infeliz héroe para expresarle el sufrimiento que le causa la separación? ¿Será reina? ¿O acaso princesa? No lo sabemos: siendo las dos, en realidad no es ni la una ni la otra; una vez eliminadas las referencias a mujeres precisas queda una abstracción, que interpretará el oyente como una imagen idealizada de la mujer, como la esencia de la femineidad. (p. 67-68).

Lo que haremos es situar la figura del *wakcha* en el lugar donde él sitúa la feminidad. Veamos: el *doblete semántico* que más se repite en nuestro canto es el que ya hemos mencionado antes: “águila wamanchallay / patu rialchallay” (“águila mi halconcito / mi patito real”), es el *doblete* que se señala al final de cada estrofa sin excepciones, donde se repite la figura del *wakcha*. Entonces, si realizamos un proceso similar al de Husson, el resultado sale a la luz: el canto no habla de distintos sujetos *wakcha*, el canto se dirige a una identidad que, por el contrario, no puede encarnarse en ninguno de ellos, que no puede tener nombre propio porque en verdad está hablando de *la esencia del wakcha*.

En ese marco, los animales están muy bien escogidos, pues nos hacen pensar en los extremos en cuestión de espacio: el águila o halcón puede asociarse con los aires, donde bordea el límite y puede salirse de él; el pato, por su parte, puede asociarse con un río o un lago, espacios que en la cosmovisión andina también pueden servir como límen, como un punto extremo donde existe un riesgo de caer al mundo de abajo. El canto, en tal sentido, nombra al *wakcha* en los extremos para abarcar la identidad en su totalidad infinita. El espacio que invoca el canto no es puntual, sino que, en su imprecisión, se hace universal.

Y es aquí donde se hace más pertinente referirse al planteamiento de Arguedas con respecto a la soledad andina y al dolor traumático causado por la Conquista. Si tomamos en cuenta que este texto se refiere a la *esencia del wakcha*, entonces la tristeza que el canto intenta transmitirnos es precisamente el sentimiento de la *soledad cósmica* en su forma más pura.

La versión en inglés y la desaparición del águila

Ya vimos que la traducción de Arguedas parece hablarnos de dos diferentes tipos de *wakcha*, uno con más protagonismo que otro. Luego, observamos que el original quechua más bien se refiere constantemente a solo un *wakcha*, pero no en un sentido concreto, sino más bien *esencial*. Son alteraciones comprensibles si tomamos en cuenta la densidad del canto original: ¿Cómo traducir un texto profundo y pequeño sin hacer cambios importantes? Las variaciones, especialmente en este tipo de textos, pueden ser inevitables.

Estas variaciones se pueden ver y entender con mayor intensidad si tomamos en cuenta una tercera traducción. “Llorabas solo patito”, no solo está traducido al español, sino también al inglés. A continuación, adjuntamos el texto en inglés (escrito por Gabriela Lena Frank), el cual ha sido presentado en vivo en Kennesaw State University (Georgia, 2016) y en Lawrence University (Wisconsin, 2017)¹¹.

¹¹ El texto (y también su respectiva traducción al español) lo hemos extraído del programa del concierto en Kennesaw State University, el cual puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://digitalcommons.kennesaw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=musicprograms>. Además, en el caso del concierto en Lawrence University, es posible observar el video de esta presentación en: <https://www.youtube.com/watch?v=L5616mVkJDuc>.

Patito

You were crying alone, little duck.

From across the river I saw you
crying,
little duck,
you were crying on the bank of the
river,
it was cold, you were crying,
little duck,
on the other bank.

Then I talked to you
about making a nest together,
not to be so alone, we two.
My father comes first,
you said to me,
even my mother, understand.

You were lying,
little duck!
Your father has died!
Your mother cries in strange towns!
Little duck,
Leave now your solitude
on the other bank!

Patito

Llorabas solo, patito

Desde el frente del río, te vi llorar,
patito,
llorabas en la orilla del río,
hacía frío, llorabas
patito,
en la otra orilla

Entonces te hablé
para hacer un nido, juntos,
para no ser tan solos, los dos.
Mi padre es primero,
me dijiste,
y mi madre todavía, entiendes.

¡Mentiste,
patito!
¡Tu padre ha muerto!
¡Tu madre llora en pueblos extraños!
¡Patito
deja ya tu soledad
en la otra orilla!

Como vemos, en esta traducción se ha eliminado por completo al águila: nunca se la nombra, no existe. Se trata ahora exclusivamente de un personaje particular (“Little duck” / “Patito”) que sufre por su soledad debido a la desafortunada pérdida de sus padres. Pero sostenemos que ésta ya no es una soledad *wakcha* que pueda indicarnos un *dolor cósmico* perteneciente a la cultura andina, sino más bien una soledad que parece mostrar a un individuo que sufre un desamparo particular y propio de su caso. En ese sentido, podría decirse que esta versión tiene la potencia para remitirnos a sentimientos que son frecuentes en la cultura de Occidente, donde ciertamente está presente una depresión constante, pero de un modo más íntimo o individual.

A modo de conclusión

El recorrido de las transformaciones del texto nos ha mostrado que los cambios en la traducción no son meras casualidades, sino que pueden obedecer a una línea coherente con diversas cosmovisiones. Para concluir, primero, repasemos ese recorrido de alteraciones: El canto original quechua no tenía prioridad por ningún sujeto en especial y manifestaba *la esencia del wakcha*. El canto en español, por su parte, mostraba una clara preferencia por uno de los individuos *wakcha* en particular: el pato, quitándole un poco de importancia al águila. Pero luego, como hemos visto, el canto en inglés omite por completo a este águila y solo relata la historia de aquel “Little duck” (“Patito”).

En todas las versiones señaladas siempre permanece la soledad, pero este elemento puede leerse de diferentes formas dependiendo de cada texto, pues cada uno de ellos otorga diferentes indicios de lectura. Así, hemos pasado de percibir *la esencia del wakcha* (sufriente de la *soledad cósmica*), en el texto en quechua, como producto-impulso de la Conquista; a percibir una soledad particular, en la versión en inglés, de un único individuo concreto (tópico común en la cultura de Occidente). No obstante, el canto nunca pierde su potencia: ¿acaso no podemos empatizar con el pato en la última versión?, ¿acaso el lector no puede sentirse identificado? Y sin embargo, debemos hacer hincapié en que la lectura, en esta última traducción, ya no nos remite directamente a una cultura, historia, o dolencia exclusiva de los Andes.

Así, se ha puesto de manifiesto que la compleja densidad de “Llorabas solo, patito” puede dificultar a cualquier traductor. Sin embargo, es sorprendente que, aún así, el canto haya tenido las cualidades suficientes para poder, de algún modo, manifestarse en sus distintas formas y en contextos que son extremadamente disímiles.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (2014). *Canto kechwa: Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo* (3ra ed.). Lima: Editorial Horizonte.
- Baquerizo, M. J. (1993). La transición de la visión india a la visión mestiza en la poesía quechua oral. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 19 (37), 117-124.
- Baralt, M. L. (1998). La orfandad andina de José María Arguedas. In *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham* (pp. 42-52). Department of Hispanic Studies. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_009.pdf
- Condori Mamani, Gregorio (1982). *Gregorio Condori Mamani Autobiografía*, eds. R Valderrama & Carmen Escalante, Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Estermann, Joseff. (2006). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT)
- Husson, J. P. (1993). La poesía quechua prehispánica: Sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 19 (37), 63-85.
- Larrú, M. (2017). *De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto de la literatura peruana andina*. Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lawrence University [Lawrence University]. (2017, Julio 5). Lawrence University Choirs - May 26, 2017. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L5616mVkJDuc>
- Lienhard, M. (2005). La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Acta poética*, 26(1/2), 485-513.
- Mann, A., & Brent, B. (2016). University Chorale and Women's Choir, "Threaded with Stars". Publicado el 26 de Abril del 2016. Recuperado de: <https://digitalcommons.kennesaw.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.pe/&httpsredir=1&article=1053&context=musicprograms>
- Ortiz Rescaniere, A. (1997). La metáfora de los amores salvajes en el 'Canto Kechwa' de José María Arguedas. *Antropológica*, 15(15), 355-369. Recuperado de: [file:///C:/Users/pc/Downloads/1230-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4741-1-10-20120323%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/pc/Downloads/1230-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4741-1-10-20120323%20(4).pdf)
- Roel, María Luisa (2002). *Los ríos literarios de Arguedas. Aproximaciones a una poética*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Silva Gómez, S. D. J. (2010). *Mito y memoria narrativa: aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre "Condenados"*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Valle, J. (2013). *Derroteros de la soledad: El Wakcha en el relato andino de tradición oral*. Lima: Petróleos del Perú.
- Vega, V. (1998). Breve introducción al análisis de la poesía quechua actual. *Alma mater*. 15, 5-18.
- Vilca, Elizabeth. (2015). *Alteridad en los relatos sobre los condenados publicados por José María Arguedas*. Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



© Los autores. Este artículo es publicado por la *Horizonte de la Ciencia* de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Atribución-No Comercial 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>), que permite el uso no comercial y distribución en cualquier medio, siempre que la obra original sea debidamente citada.