

Citación bibliográfica: Pedro Favaron Peyón y José Agustín Haya de la Torre. «*Metsa bewa*: una propuesta de traducción de la poesía shipibo-konibo de Chonon Bensho». *América sin Nombre*, 31 (2024): pp. 58-75, <https://doi.org/10.14198/AMESN.25137>

Metsa bewa: una propuesta de traducción de la poesía shipibo-konibo de Chonon Bensho

Metsa bewa: a proposed translation of Chonon Bensho's Shipibo-Konibo poetry

PEDRO FAVARÓN PEYÓN

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

pfavaron@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-1985-1679>

JOSÉ AGUSTÍN HAYA DE LA TORRE

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú

pchujhay@upc.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-0593-5449>

Fecha de recepción: 05/05/2023

Fecha de aceptación: 28/08/2023

Resumen

Este artículo plantea una aproximación a la racionalidad-sensibilidad de la nación indígena Shipibo-Konibo, de la Amazonía peruana, a partir de la traducción de dos poemas-cantos y se analiza la aproximación metodológica que guía el proceso, explicando los motivos de la selección léxica para dar cuenta del campo racional-afectivo de la poética amerindia de la artista plástica, poeta e investigadora Chonon Bensho. Para ello, primero se discute la condición del paso de una lengua oral indígena amazónica a la escritura alfabética. Luego, se analizan el establecimiento del alfabeto y las posturas ideológicas que lo impulsan. A continuación, se da cuenta de los elementos que en una traducción/traslación del shipibo deben considerarse para que el texto meta exprese las ontologías, epistemologías e inclinaciones estéticas de esta lengua. Asimismo, se explica por qué el procedimiento adecuado consistiría en una traducción poética.

© 2024 Pedro Favaron Peyón y José Agustín Haya de la Torre



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Palabras clave: Poesía indígena; alfabetización; transducción; epistemologías y ontologías amerindias.

Abstract

This article proposes an approach to the rationality-sensitivity of the Shipibo-Konibo indigenous nation, from the Peruvian Amazon, based on the translation of two poems-songs and the methodological approach that guides the process is analyzed, explaining the reasons for the selection. lexical to account for the rational-affective field of the Amerindian poetics of the visual artist, poet and researcher Chonon Bensho. To do this, first the condition of the transition from an indigenous Amazonian oral language to alphabetic writing is discussed. Then, the establishment of the alphabet and the ideological positions that promote it are analyzed. Next, we realize the elements that must be considered in a translation/translation of Shipibo so that the target text expresses the ontologies, epistemologies and aesthetic inclinations of this language. Likewise, it is explained why the appropriate procedure would consist of a poetic translation.

Keywords: Indigenous poetry; alfabetización; transduction; Amerindian epistemologies and ontologies.

Introducción: La problemática de la escritura de lenguas indígenas

El shipibo-konibo es una de las más de cuarenta lenguas nativas que coexisten en el Perú, junto con la hegemonía oficial del español. Aunque en el ámbito académico se suele conocer a la lengua como shipibo-konibo (o shipibo), los hablantes suelen referirse a su idioma materno como *non ioi* (nuestra lengua). Se trata de una lengua de la familia lingüística del pano, que se caracteriza por ser aglutinante y ergativa (García-Azcoaga y Sullón 2017, p. 156); se trata, además, de una lengua en la que cada palabra o conjunto oracional encierra varios conceptos, lo que exige (a la hora de realizar una traducción) atender al contexto sociocultural para comprender los significados e intenciones comunicativas. Es hablada, principalmente, en la región amazónica de Ucayali, y, en menor medida, en Loreto, Madre de Dios, la selva de Huánuco y la ciudad de Lima. En las comunidades shipibo, los niños son educados en el afecto de la lengua indígena, como fue el caso de la artista y poeta Chonon Bensho, originaria de Santa Clara (Yarinacocha, Ucayali, Perú); muchos son monolingües hasta que ingresan a las escuelas primarias, que siguen el programa de Educación Intercultural Bilingüe diseñado por el Estado peruano desde 2002 (Ley 27818).

El proceso de escritura alfabética del shipibo surge en las misiones católicas de la época virreinal (siglo XVI e inicios del XIX) y del comienzo de la época republicana (mediados de la segunda década del siglo XIX), pero recién tomó un avance considerable en el transcurso del siglo XX. Aunque la lengua está en camino de conseguir una estandarización alfabética, este proceso no despierta las adhesiones

de todos los hablantes. Según señalan García-Azcoaga y Sullón Acosta (2017), el nuevo alfabeto fue consensuado con la población antes de ser oficializado en 2007 mediante una resolución directoral del Ministerio de Educación (RD 337-2007-ED). Sin embargo, por parte del pueblo shipibo solo participaron algunos dirigentes políticos y profesores, por lo que no hubo una representatividad de toda la nación indígena. Debe entenderse, además, que este tipo de procesos siguen dinámicas en la toma de decisión impuestas por el Estado y sus modos modernos de hacer política, lo que de por sí impone antinomias que poco tendrían que ver con las antiguas formas amerindias de gobernanza y resolución comunitaria.

Este proceso de estandarización del alfabeto ha pretendido subsanar los posibles errores, desatenciones e imposiciones de las propuestas anteriores, sobre todo de las realizadas por los misioneros evangélicos del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), cuya misión alcanzó su mayor influencia entre 1940 y 1960 (DelValls, 1978, pp. 119-121). Como afirma Chavarría (2007), los misioneros realizaron sus gramáticas con el objetivo prioritario de «facilitar la catequización» (p. 182). En el caso del ILV, este proceso tuvo un profundo impacto entre los pueblos indígenas de la región: formaron a los primeros maestros bilingües y de sus aulas egresaron varios líderes políticos que lucharon por los derechos comunitarios. Sin embargo, también jugaron un papel determinante en la pérdida de prácticas y saberes tradicionales, especialmente en el campo de la medicina indígena¹.

La apertura de la especialidad de Lingüística Amazónica en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) en 1960, contribuyó a que especialistas peruanos investiguen académicamente al margen de la influencia religiosa. Esta especialización respondía al interés internacional «por las lenguas indígenas y sus repertorios léxicos [que] surge a raíz del desarrollo de la lingüística norteamericana» (Chavarría, 2007, p. 188). Este nuevo interés, junto con el enfoque del Ministerio de Educación y la mayor sensibilización hacia el destino de los pueblos amerindios, favorecieron a la consolidación de las organizaciones indígenas. La alianza de todos estos factores fomentó la generación de alfabetos distintos a los del ILV.

El profesor shipibo Elí Sánchez (natural de Callería, Ucayali), uno de los mayores expertos indígenas en pedagogía intercultural y estudio de la lengua shipibo-konibo, ha contado [conversación personal] que en 1995 fue invitado al Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana (Formabiap), de la UNMSM, para ser capacitado en fonética, fonología, sintaxis y morfosintaxis. A partir de esa experiencia, se configuró un grupo de trabajo que empezó la recolección sistematizada de información con la intención de realizar una estandarización del

1. Según relató el profesor shipibo Sánchez los misioneros del ILV consideraban que «tomar ayawaska o curarse con las plantas y las raíces, las cortezas y todo lo que tiene una planta, era de Satanás. No era bueno. Tomar masato era algo malo, que estábamos con el diablo. Nada vieron bueno de todo lo que se practicaba en la cultura. Esto nos ha sorprendido, pero tuvimos que aceptar pensando que si no acepto eso me va a ver mal».

alfabeto shipibo. Este proceso, en un principio, enfrentó la resistencia de un grupo de estudiantes indígenas y docentes del Instituto Pedagógico de Yarinacocha, quienes respaldaban al ILV. Incluso, según Sánchez, se llegó a considerar que esta nueva propuesta era un «alfabeto satánico», ya que los miembros del grupo de trabajo no eran religiosos. Por su parte, los profesores capacitados por la UNMSM consideraban que el alfabeto del ILV era demasiado dependiente de los alfabetos occidentales y esto forzaba la escritura de la lengua indígena. Las luchas internas llevaron, finalmente a la resolución ministerial de 2007 mencionada (RD 337-2007-ED). Si bien el nuevo alfabeto suele ser aceptado por la mayoría de profesores shipibos, este genera resistencias, especialmente entre los usuarios de la lengua que se formaron con el antiguo sistema de escritura. Sobre los problemas generados por la estandarización de la lengua, Chonon Bensho señala:

La lengua shipibo-konibo no era una lengua con escritura alfabética. Por eso, todo proceso de alfabetización de la lengua es, en mucho, artificioso, forzado por exigencias externas. Hoy, en los programas de Educación Intercultural Bilingüe, se pone un gran énfasis en el aprendizaje de la escritura shipibo; sin embargo, no parece que esta medida venga teniendo mucho éxito para la conservación del idioma y tampoco parece ser una estrategia pedagógica que esté reflexionando con profundidad acerca de lo que significa hacer ingresar los saberes ancestrales a las aulas.

Cuando llegaron a Yarinacocha los misioneros norteamericanos [estadounidenses] de Instituto Lingüístico de Verano, ellos hicieron los primeros alfabetos y formaron a los primeros profesores bilingües. Ellos, por ejemplo, nos hacían escribir con «Sh». Ahora, unos cuantos especialistas desde Lima, reunidos con un mínimo grupo de profesores shipibos, quieren obligarnos a escribir con «X», porque así ha decidido estandarizar la lengua el Ministerio. Y yo me pregunto, ¿por qué tengo que escribir yo como dicta un Ministerio, que es parte de un Estado que históricamente ha querido destruir a los pueblos indígenas?

Yo escribo mi nombre Chonon Bensho. Pero ha habido incluso una lingüista foránea y unos profesores shipibos que me han querido corregir como escribo yo mi nombre. Yo no voy a escribir Benxo ni Benshö. Si hay algo que permite la lengua shipiba a los hablantes, es una apropiación personal de la misma. Dejen de creerse superiores a los demás porque tienen un poco de estudios. Son como policías de la lingüística. Lo único que hacen es seguir las directrices de Lima. ¿Dónde quedó la búsqueda de autonomía?»².

Esta publicación permite comprender la aproximación de Chonon a la escritura. Su reflexión plantea preguntas que no cuentan con respuestas definitivas: ¿por qué es necesario que toda lengua oral tenga una escritura alfabética? ¿Esta idea no responde, al menos en parte, a un fetichismo de la letra? ¿Es la alfabetización la herramienta más adecuada para la preservación de la lengua y está dando los resultados previstos por el Ministerio? ¿Acaso la visión estatal de la interculturalidad no se limita, en

2. Comentario publicado en el perfil de Facebook de Chonon Bensho el 29 de octubre de 2021.

buena medida, a la alfabetización, y toma poco en cuenta otros aspectos, como el vínculo afectivo del pueblo indígena con sus territorios comunitarios y sus saberes ancestrales? ¿Los profesores shipibos deben aceptar las decisiones curriculares desde Lima, con la complacencia de un grupo de maestros formados en instituciones lingüísticas regidas por metodologías eurocéntricas? ¿No deben ejercer cierta autonomía pedagógica? Y una pregunta, acaso más dolorosa, ¿por qué varios profesores bilingües del pueblo shipibo-konibo son los primeros en no enseñar shipibo a sus hijos en casa, entendiendo esto como uno de los efectos de la imposición del español y del desprestigio de la lengua materna bajo los paradigmas ideológicos del Estado moderno?

Cuando se le preguntó al profesor Sánchez por qué pensaba que era necesario un alfabeto estandarizado para las lenguas indígenas, señaló con pesar que «la estandarización es una utopía»; dijo, además, que parecería una buena idea desde las oficinas del Ministerio, pero en la práctica no ha tenido el efecto deseado en la preservación de la lengua. Uno de los objetivos principales de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) es brindar a las comunidades hablantes de lenguas indígenas una educación que facilite la alfabetización y el desarrollo lingüístico en la lengua originaria, a la vez que en la lengua mayoritaria (español). Sin embargo, Sánchez considera que los jóvenes, así como algunos ancianos asentados en la periferia de ciudades, e incluso en las mismas comunidades, van perdiendo el uso de la lengua indígena. Para la visión del Ministerio y de la academia moderna resulta fundamental que las lenguas se escriban para que no se pierdan y puedan ser estudiadas. Se suele considerar, como afirma Vivas (2009), que «la oralidad es una tecnología de la palabra que necesariamente tiene que evolucionar hacia la escritura» (p. 19). La alfabetización suele ser pensada desde una perspectiva positivista. Sin embargo, las naciones amerindias, «por su desarrollo material y simbólico, no conocían ni necesitaban el alfabeto. Más bien habían construido modelos de pensamiento que les resultaban armónicos con sus prácticas sociales, culturales, y científicas» (Vivas, 2009, p. 21). Llevar la lengua a la escritura es una imposición bajo el proceso de colonización territorial, económica, política, cultural y simbólica. Varias justificaciones se han dado para esto, como la pretensión de asimilar a las naciones indígenas en el modelo organizativo moderno o las necesidades del proceso evangelizador; en ambos casos, se deja de valorar —sin caer en esencialismos— los saberes (políticos, espirituales, sociales, económicos) de los pueblos amerindios.

La escritura del shipibo suele presentarse ante el hablante indígena como forzada, como si se tratara de un enclaustramiento de la lengua opuesto a su flexibilidad y vitalidad dentro de las prácticas orales. La frase cristalizada en la letra se muestra ajena a las dinámicas de la lengua. Cuando se escribe la palabra, el hablante indígena se siente ante «una forma de pensamiento que le es ajena, es decir, completamente cosificada y descontextualizada de su construcción cultural» (Vivas, 2009, p. 31). El paso de una lengua oral a la escritura en un contexto de subordinación política

nunca dejará de ser problemático. La letra no da cuenta de la sonoridad ni de los afectos que acompaña a la poética indígena³, ni del entramado cultural que surge y se inserta. Sin embargo, desde la perspectiva indígena, aunque parezca ambiguo, se entiende la necesidad de la escritura, dado el proceso transcultural que surge del entrecruzamiento de la modernidad y la tradición.

A pesar de las resistencias de Bensho al nuevo alfabeto, e incluso a la misma escritura en lengua indígena, ella concuerda con que la escritura de poesía en shipibo posibilita, mediante la traducción, que la lengua, el pensamiento y la poética indígena penetren en los espacios letrados, para darse a conocer y ensanchar la comprensión de lo literario. Afirma, además, que la escritura en lengua indígena es un *gesto artístico*, que tiene un valor estético en sí mismo. Al emplear la escritura y al permitir la traducción, se genera un diálogo y la oportunidad de aproximarse a una racionalidad y sensibilidad surgidas desde los saberes ancestrales y el territorio comunitario.

Cabe señalar que cuando Bensho canta públicamente sus poemas suele cambiar las palabras, la sintaxis y los sufijos fijados en la escritura; estos cambios dependen de su sentimiento, de su aproximación a la lengua en el momento de la performance poética, que incluye el canto como modo recitativo, guiada por una intuición rítmica. Es decir, se rebela contra la cristalización de la escritura, volviendo al dinamismo de la oralidad. Por lo tanto, sus poemas escritos vienen de la oralidad y vuelven a ella en la propia performance recitativa, que es parte del *gesto artístico*; la escritura de su poesía no es una instancia final o definitiva, sino parte de un proceso dinámico.

Consideraciones para una transducción de poesía en lenguas indígenas

La traducción de las literaturas escritas en lenguas indígenas es una operación de cargas políticas y socioculturales. Según Vargas (2019), escribir «en una lengua minoritaria y traducirla a una lengua hegemónica, tanto como la temática que evoca, supone una serie de tensiones e intenciones que van más allá de la esfera de la reconciliación y la síntesis cultural» (p. 30). La traducción, por tanto, no debería *amestizar* (domesticar/extranjerizar) los poemas indígenas, sino conservar la alteridad ontológica y epistémica del texto fuente. Esto implica que el traductor debería

3. Para distintas culturas la sonoridad de la palabra es una vía de comunicación con entidades sensibles y suprasensibles, así como comportan tesoros materiales e inmateriales; es decir, el sistema comunicacional no se ciñe a la grafía porque la fijación del texto limitaría su esencia y, por defecto, el ser-hacer del sujeto que se enuncia. La vía auricular gestada desde la vibración de las cuerdas vocales es parte de ese texto y experiencia performativa que resulta incompleta al transmitirla por un sistema como la escritura.

contar con una sólida base etnográfica⁴ y dominio del idioma que traduce, para profundizar en las variables culturales y sensibles del poema en lengua indígena. Como ha escrito Waters (2004), las lenguas llevan implícitas sus propias ontologías y maneras distintivas de ser-hacer en el mundo; son manifestaciones de identidad y de afecto, formas particulares de relacionarse con la vida, y fuentes del pensamiento.

En ese sentido, la lengua shipibo-konibo es inseparable del territorio amazónico y de los mundos espirituales que nutren las reflexiones y experiencias visionarias de los sabios indígenas. Debido a las concepciones indígenas de la palabra como fuerza vibrante y su potencial realizativo (capaz de sanar como de enfermar, de generar vida como de extinguirla, y de afectar la materialidad del cosmos), un proyecto de traducción/traslación debe contar con una metodología lingüista sensible a «una visión de mundo en donde *la palabra* entreteje sentidos y funciones trascendentales» (Vargas, 2019, p. 300). La poética de las lenguas indígenas conversa con los ríos y las plantas, con el sol y con los espíritus del bosque; la palabra tiene el potencial de enlazar los mundos (sensibles y suprasensibles) y de vehiculizar potencias anímicas primigenias. Como señala Percia (2019), se debe entender que «la poesía en lenguas indígenas se inscribe en el hilo comunitario de la memoria, definida en la continuidad y conciencia de un diálogo permanente entre los seres, entre el latido propio y el latido del mundo» (p. 98). ¿Es posible trasladar estas concepciones ontológicas y afectivas de su contexto comunitario a uno letrado y en español?

La lengua, como fenómeno semiótico, se entrelaza también con el contexto significante, cultural y geográfico. El signo y el mundo fenoménico se interpenetran y se explican mutuamente. Las lenguas amazónicas no pueden ser entendidas al margen del territorio que habitan afectivamente: la ecología de la poética indígena conversa con la intimidad de los seres vivos. La lengua se relaciona con un cosmos vivo que, desde el punto de vista indígena, participa del lenguaje y puede ser interpelado por la palabra humana. Desde un acercamiento poético e indígena, tanto el cosmos como el lenguaje se deben entender como entidades orgánicas, cambiantes y vibratorias; el propio ritmo respiratorio de las palabras se aúna con las inhalaciones de los territorios que nombra, habita y conmueve. El lenguaje, según la racionalidad implícita a las concepciones amerindias, tiene una fuerza convocatoria y espiritual capaz de conmocionar la materia, de materializar lo nombrado, de dar forma a lo pensado y de posibilitar la coexistencia:

El lugar de esta palabra oral, antigua y comunitaria, es muy distinto entonces al de una plática vacía, pero no se reduce tampoco a las historias contadas, antes bien, tiene que ver con la investidura de una palabra pensante, que conoce y que es conferida, otorgada,

4. Si bien el método etnográfico fue propuesto por Malinowski en 1986, conviene para el investigador conocer la lengua de la comunidad con la que se trabaja, porque esta es expresión de su mentalidad y sensibilidad, ya que las dinámicas culturales no pueden ser pensadas (e interpretadas) al margen de la lengua que las sustenta, expresa y estimula.

legada. De esa manera, inscribe al sujeto en el fluir de un conocimiento antiguo en permanente diálogo con la vida que se renueva, presente en el pensamiento de quienes han sabido conservarlo, actual en cada comunidad que lo practica y lo recuerda; diálogo que insiste como sentido y posibilidad de vivir juntos (Percia, 2019, p. 96).

Esta relación irreductible de lengua, cultura y territorio dota a cada lengua de una relativa «inconmensurabilidad», como proponía Sapir (1931, p. 128). Según Fernández (2003), este término en Sapir da cuenta de «todo aquello que forma parte de un sistema y si es despojado de él, verá modificado su valor. No existen, por lo tanto, correspondencias absolutas, ya que todo debe complementarse dentro del entramado que le corresponde» (p. 121). De ahí que nuestra propuesta de traducción poética procura que el *shinan* (pensamiento afectivo) de la lengua fuente irrumpa en la lengua meta, con sus mundos simbólicos, ontológicos y epistémicos, así como elementos rítmicos y prosódicos, siempre que resulte posible, para que de esta manera el texto sea una puerta a los mundos shipibo-konibo.

Según Smith (2004), hay un vínculo profundo entre las lenguas y la espiritualidad de los pueblos, que trasciende las capacidades de la traducción académica. Niño (1998), por su parte, señala que «la verdadera dificultad [de la traducción de lenguas indígenas] radica en moverse entre dos sistemas epistemológicos y lógicos distintos» (p. 227). En consecuencia, la translación de poemas en lengua indígena exige un proceso creativo que trascienda la corrección lingüístico-técnica, para abrirse a una interpretación etnopoética. La traducción debe encararse con una vocación creativa (*poietica*), que dé cuenta de las alteridades ontológicas y sensibles de las poéticas indígenas. De esta manera, el texto meta sería una nueva creación poética, capaz de manifestar en español las profundas implicancias semánticas y simbólicas del poema en la lengua original:

En muchas de estas obras [poemas en lenguas indígenas] la traducción expresa un esfuerzo creativo por transmitir la fuerza poética con la que se manifiesta el saber autóctono. Un esfuerzo por transmitir un pensamiento de naturaleza simbólica que se manifiesta en el mundo indígena a través de su cultura material y de unos usos determinados de la palabra, lo cual trata de expresarse en algunos textos en el espacio físico de la página en blanco a partir de empresas creativas que implican un intenso ejercicio de exploración literaria (Vargas, 2019, p. 41).

Conviene ahondar en la multisignificancia (comportamiento múltiple de los significados de cada palabra) de la poética shipiba, sin pretender estabilizar o disciplinar los significantes. Desde este punto, la traducción de los poemas-cantos de Chonon Bensho aquí propuesta, intenta mantener la expresividad poética del shipibo y garantizar que «no se anule la heterogeneidad de la palabra y de sus orígenes; donde la lengua del otro sea el sentido que llega al encuentro en su diferencia y en su alteridad epistémica» (Percia, 2019, p. 91). El texto resultante pone a dos mundos en conjunción sin forzar las condiciones de ese encuentro, alentando la libertad respiratoria

–la armonía entre seres vivos, entidades suprasensibles y el territorio– inherente a la versión original, y flexibilizando al español con la dinámica líquida⁵ del shipibo.

A partir de estas concepciones, se ha optado por una transducción (más que una traducción, en el sentido más corriente del término) que busque interpretar cada verso en su relacionalidad con el conjunto rítmico del poema-canto, atendiendo a los vínculos rituales y medicinales de su procedencia cultural. La transducción, en este sentido, permite atender a los valores metafóricos de la lengua indígena y permite que penetren en la nueva versión (Albadalejo 2023; Hellín, 2015; Doležel 2002). De este modo, el poema-canto traducido es un medio que, a pesar de su autonomía, expresaría algunos valores culturales y concepciones implícitas del cosmos comparadas, en buena medida, por los miembros de la nación shipibo. El valor percutivo y las promesas significantes de cada palabra y de cada verso, estarán dados desde esta consideración integral del poema, entendido como cosmos orgánico en el que nada queda por completo deshilvanado de un mismo aliento vital que vincula a cada uno de los fonemas y senemas del canto:

La traducción no puede verse como el trasvase de los contenidos verbales de una lengua a otra, como si cada término tuviera su correspondiente en la lengua terminal, como si los recursos poéticos utilizados fueran inherentes a ambas lenguas y como si los códigos paralingüísticos y extralingüísticos del contexto de enunciación estuvieran desarticulados del enunciado verbal en los sistemas comunicación de carácter oral (Vargas, 2019, p. 296).

Los poemas-cantos de Bensho, que surgen desde la tradición musical y poética del pueblo shipibo-konibo, tienen que entenderse dentro una forma cultural de comprender lo bello (*metša*) que difiere de los cánones estéticos de la modernidad literaria. Como afirma Fernández (2003), «cada obra de arte se inserta en una tradición artística que fija su propio canon de belleza» (p. 123). Esta comprensión plantea el reto de dar cuenta de la belleza del poema-canto recurriendo a los valores estéticos del castellano, sin renunciar a las concepciones de la lengua-cultura fuente. Por lo tanto, ese trabajo precisa de una aproximación sensible y atenta a la

5. La dinámica líquida de las lenguas indígenas se relaciona con la flexibilidad sintáctica y semántica que, según Calvo (2000 [1981]) permite compararlas con los ríos amazónicos: «[En las lenguas indígenas] las frases pueden a la vez alejarse para siempre y juntarse, entrelazarse y separarse para siempre [...] El castellano es como un río quieto: cuando dice algo, únicamente dice lo que ese algo dice. El amawaka no. En idioma amawaka las palabras contienen siempre. Contienen siempre otras palabras [...] Nuestras palabras son igual que pozos, en esos pozos caben las aguas más diversas: cataratas, lloviznas de otros tiempos, océanos que fueron y serán de ceniza, remolinos de ríos y de humanos y de lágrimas también. Son lo mismo que gente nuestras palabras y a veces mucho más, ni simples portadores de un significado, de un significado que siempre es un significado solamente, no son esas vasijas que se aburren con la misma agua guardada hasta que sus personas, sus lenguas, las olvidan, se rompen o se cansan, tumbadas, menos que muertas. No. En nuestras vasijas caben ríos enteros, y si acaso se quiebran, si acaso se raja la envoltura de las palabras, el agua sigue allí, vívida, intacta, corriendo y renovándose sin parar» (pp. 234-236).

reacción-creación estética. Como sostiene Niño (1998), «si la experiencia estética penetra en el universo emotivo del etnógrafo [traductor], es sólo porque él, al igual que el portador comunitario del texto, está dispuesto a dejarse gobernar por el silencio [...] Es necesario estar en disposición de dejarse permear» (pp. 224-225). Nada fecundo puede decir de un poema quien no ha sido conmovido por la intensidad de sus palabras y flujos rítmicos. Por lo tanto, el asombro ante la propia estética de la lengua shipiba es un asunto metodológico fundamental para la presente propuesta de traducción.

La penetración de esta sensibilidad ensancharía «los límites de las posibilidades semánticas de la lengua y del código terminal y dominante» (Vierack, 2014, p. 130). Este método le permitiría al lector adentrarse-aproximarse en los territorios amerindios e incluso en los mundos espirituales que inspiraron los poemas. En ese sentido, esta propuesta de traducción/traslación sigue el planteamiento del escritor y antropólogo José María Arguedas, quien propuso, en la presentación de *Canto Kechwa* (1938), que sus «traducciones [son] 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» (1989, p. 23). Esta propuesta generó críticas entre los científicos sociales, ya que se la consideró literaria e imprecisa⁶. Sin embargo, su trabajo interpretativo apuntaba a realizar «una aproximación al significado profundo del texto de partida, a su horizonte social y cultural» (Mancosu, 2019, p. 418). Por ello, si bien este planteamiento asume la pérdida de ciertos elementos en el proceso de translación, permite recrear la estética y el espíritu de los poemas-cantos de Bensho. De esta manera, se expresaría el vínculo con los bosques y los seres espirituales en un español transformado por la alquimia de una traducción poética.

Hacia los mundos shipibo-konibo contemporáneos desde la poesía de Chonon Bensho

Para aproximarse a la sensibilidad-razionalidad del mundo shipibo contemporáneo, se han seleccionado dos poemas-cantos de Chonon, los cuales han sido grabados en recitales privados y que la autora ha facilitado para este trabajo. Para el proceso de traducción, se contó con la ayuda del profesor Elí Sánchez, nativo del pueblo shipibo-konibo y conocedor de esa cultura. Asimismo, se siguieron los lineamientos expuestos en el apartado anterior; luego de presentar los poemas, se explica brevemente los efectos de la aplicación de esa metodología, así como la selección léxica y los elementos de la cultura en cuestión.

6. «Considerar la traducción de Arguedas como *literaria* sería sinónimo de *imprecisa* para el uso de las ciencias sociales» (León Llerena 2012: 81).

Tabla 1
Transducción poética de *Kewe nete / El mundo de los diseños kene*

	Versión shipiba	Versión poética
1	<i>Non kewe nete</i>	Nuestro mundo bordado con diseños geométricos
2	<i>Natoriki non biri nete</i>	es una geografía brillante
3	<i>Kewe rao keneya</i>	en el resplandor profundo
4	<i>Biri biri shamani.</i>	de las plantas medicinales del kene.
5	<i>Mia becheshbobano</i>	[Para que conozcas este mundo] Yo vierto cantando en tus ojos
6	<i>En mia ishonbano bewakin</i>	[la savia de las plantas]
7	<i>Min bero shaman nasenen.</i>	Hasta el límite de tu mirada.
8	<i>Tsaimayontana</i>	Tu pensamiento absorbe
9	<i>Min shinamanbi</i>	[las hojas del conocimiento]
10	<i>Oinyaketanshon</i>	para que puedas encaminarte en una visión
11	<i>Min kene piko piko bainkin.</i>	En la que haré que emerjan tus propios diseños.
12	<i>Min yora kewe aboi</i>	Estoy rehaciendo tu cuerpo
13	<i>Kewekan rakotana</i>	envolviéndolo con hermosos diseños bordados
14	<i>Mia raro raro maboi.</i>	que alegran tu corazón.
15	<i>Min meken rebonbi</i>	Cuando te sientes a diseñar
16	<i>Yasan ketana</i>	las puntas de tus dedos brillarán
17	<i>Biri biri imaboi.</i>	[por tu gran habilidad].
18	<i>Min kaya kewe abano</i>	Tu alma he bordado con la belleza del kené
19	<i>Min shinamanbi</i>	para que puedas imaginar
20	<i>Kene piko piko shamanon.</i>	los más hermosos y gratos diseños.

En el primer verso, *kewe* significa el bordado de los diseños geométricos *kene*; por ello, se ha traducido como «nuestro mundo bordado con diseños geométricos», en vez de «nuestro mundo bordado», para que el lector capte la totalidad multisignificante de la palabra *kewe*⁷. El término «geométricos» indica la intuición matemática y simétrica que guía la estructura de los diseños ancestrales. En el segundo verso, se ha optado por omitir la repetición de la palabra *nete* (mundo) y sustituirlo por «geografía», para expresar la relación entre los habitantes (animales y personas) y su vínculo con el territorio. En la traducción poética se ha intercambiado el orden de los versos 3 y 4 del texto fuente, para mantener el referente en la narrativa lírica. Sucede que, en lengua shipiba, y sobre todo en los cantos, hay una libertad en el ordenamiento sintáctico que, de pretender replicarse en español, dificultaría la lectura. En el quinto verso se ha agregado entre corchetes el verso «para que conozcas este mundo», que no aparece en la versión shipiba, porque es parte de la guía-visión del canto que el hablante shipibo sobrentiende⁸.

Asimismo, la palabra «*bewakin*» (cantando), que aparece en la versión original en el sexto verso, se ha movido al quinto verso de la traducción poética: «yo vierto cantando en tus ojos», para que se comprenda en quién recae la acción. En el verso 6 de la traducción se ha agregado, otra vez entre corchetes, «la savia de las plantas», para manifestar este elemento de la cosmogonía shipiba (que es, a su vez, un asunto epistémico, porque se trata de un procedimiento para obtener sabiduría): aunque esto no se nombra de forma explícita en el poema shipibo, todo lector u oyente que comprende la lengua indígena entiende que se vierte la savia en el ojo de la mujer a la que se le canta. Esta penetra en su pupila para transmitirle la facultad de soñar con sus ancestros y con los diseños *kene* y, de este modo, llegar a ser una experta artista; de este modo. El intento de que se comprenda la sensibilidad-racionalidad shipiba, ha generado que en el verso 8 de la traducción se incluya la palabra «pensamiento», aunque en el original «*shinamambi*» aparece en el verso 9; y en el noveno verso de la traducción, se ha incluido la expresión «las hojas del conocimiento», que en el poema-canto shipibo no se nombran, aunque es un elemento implícito. Se ha considerado que la expresión shipiba «*Oinyaketanshon*» (verso 10), cuya traducción literal es «mirando en el entorno», debería ser entendida como mirar con el ojo del espíritu, en el sentido de una visión trascendente que capta realidades suprasensibles.

7. Como señala Chavarría (2011) «ha surgido en la Amazonía una producción artística que combina la escritura con la pintura o el dibujo. El texto va acompañado de imágenes (...). Allí la escritura es un elemento más de una serie de otros códigos visuales» (447); si bien en la obra de Chonon hay correspondencia entre esos elementos, los poemas-cantos son concebidos autónomamente.

8. En ese sentido, no se trata de comprender al texto de acuerdo con la función relacional de las palabras en términos de significantes y significados, sino que en el canto shipibo la palabra vuelve a un campo-función ritual. Es una expresión vinculada con su territorio comunitario y al saber ancestral de su pueblo.

De igual manera, se ha desplazado al noveno verso del texto meta la expresión «*bainkin* / encaminándome», para mantener el ritmo. En el verso 11 de la traducción, la palabra shipibo «*piko*», que literalmente es «sacar», se tradujo como «emerger», porque se trata de un elemento que *brota de un lugar*. La expresión shipiba del verso 12 «*Min yora kewe aboi*», propia de los cantos medicinales, que expresa la certeza de los sabios amerindios de que el canto genera una transformación efectiva en el paciente, literalmente dice «tu cuerpo bordando voy haciendo»; pero se tradujo por «rehaciendo tu cuerpo». En el verso 14 se ha incluido la palabra corazón (*jointi*), ya que desde la concepción shipiba la alegría nace desde la intimidad cardíaca; a nivel simbólico, el corazón puede expresar el gozo orgánico que evidencia el poema original. En la traducción se han concentrado los versos 15, 16 y 17; en los versos 15 y 16, se ha cambiado el orden del original, por motivos rítmico-sensible-estéticos; y se ha agregado, en el verso 17, «por tu gran habilidad», ya que la poética shipiba expresa este concepto mediante la metáfora del brillo en la punta de los dedos de la bordadora. Este resplandor es testimonio de su maestría y de su relación con las plantas maestras. En el verso 19, se ha traducido «*shinan*» (que los shipibo, en su cotidianidad, suelen traducir simplemente como pensamiento) como imaginar, ya que en el contexto significativo del canto shipibo (en el que se habla de la visión de los diseños *kene* desde el mundo suprasensible) se comprende que pensar es concebir, visionar e imaginar los patrones geométricos. En el verso 20, que literalmente dice «diseño sacando sacando gratamente», la traslación/traducción enfatiza la belleza expresiva de los diseños y su armonía.

Tabla 2

Transducción poética de *Raro bewa* / La alegre canción de los ancestros

	Versión shipiba	Versión poética
1	<i>Tsinkitash</i>	Reunidos y tomados de la mano
2	<i>Shaweya nomabo</i>	los hombres-taricayas y las mujeres-palomas
3	<i>Bewa bewa shamani.</i>	cantan desde lo más profundo [de sus corazones].
4	<i>Jaton jakon shinaman</i>	Con buenos pensamientos
5	<i>Raro raro shamani</i> (bis)	rebosantes de alegría [bailan y cantan].
6	<i>Shawebora kewetai</i>	Los hombres se embellecen pintando sus cuerpos con diseños

7	<i>Nomabora chititai</i>	y las mujeres danzan, moviéndose atrás y adelante
8	<i>Jaton yora rabii</i>	elogiando sus cuerpos
9	<i>Biri biri shamani.</i>	de los que emerge un vibrante resplandor.
10	<i>Shawebo nomabo</i>	Los hombres y las mujeres
11	<i>Sa sa shamani</i>	danzan con algarabía y cantando
12	<i>Jaskatira bewai</i>	[libres de toda turbación]
13	<i>Rarebobo tsinkitash.</i>	junto a todos sus parientes.
14	<i>Tae rebonbi chititi</i>	Con la punta de sus pies bailan de atrás para adelante
15	<i>Masha bewayanan</i>	cantando masha,
16	<i>Biri biri shamani</i>	gozando y resplandeciendo
17	<i>Ikanai chititi.</i>	mientras ejecutan la danza ancestral.
18	<i>Biri biri shamani</i>	Un profundo y vibrante resplandor
19	<i>Jaton metsa netenko</i>	ilumina su mundo hermoso
20	<i>Jaton jakon netenko.</i>	su mundo sin maldad.

Se ha traducido el primer verso del poema shipibo, «*tsinkitash*», como reunidos y tomados de la mano, para de esta manera explicitar la performatividad del acto ritual (implícito en la versión original). El segundo verso dice: «*Shaweya nomabo*», que literalmente significa «tortugas taricayas y palomas»; se trata de elementos metafóricos en la poética shipiba para designar a hombres y mujeres, por lo que la versión meta explicita esta asociación. En el tercer verso, se ha traducido poéticamente «*bewa shamani*» como «cantan desde lo más profundo [de sus corazones]»: el adjetivo *shamani*, que en este contexto connota *hondo* o *profundo*, da cuenta de que el canto nace desde la intimidad del ser (que asocia simbólicamente con el corazón). En la traducción del verso quinto, que en el original dice «*raro raro shamani*», se ha agregado «bailan y cantan», para dar a entender que la alegría que genera el canto los hace bailar. Quien escucha este canto shipibo entiende que se trata de una celebración ancestral, el *ani sheati*, y que los parientes están reunidos, cantando y bailando. El poema original solo hace referencia al baile de forma explícita más adelante. El término «*chititai*», que aparece por primera vez en el verso 7, se refiere, según el profesor Sánchez, a un tipo específico de baile tradicional, en el que los danzantes se mueven hacia atrás y hacia adelante.

En el verso 9, se ha traducido poéticamente «*biri biri*» como «vibrante resplandor», ya que «*biri*», según Sánchez, es una luz vibrante. La repetición de palabras en shipibo cumple una función enfática. En el verso 11, la expresión «*sa sa*» es un ideófono; da cuenta del sonido que producen los danzantes al moverse y manifiesta el contento que experimentan. En la traducción del verso 12 se ha agregado que los personajes del poema están «libres de toda turbación», porque el poema describe una atmósfera armónica y alegre. En el verso 15, se propone «cantando *masha*», siendo «*masha*» un tipo de canto tradicional. Según Sánchez (2021) «*masha* también se le dice al pariente cercano. Por eso, el *masha* es una canción que se refiere a la hermandad con los parientes». En el verso 16, se ha traducido la expresión «*biri biri shamani*», frecuente en los cantos poéticos shipibos, como gozando y resplandeciendo, ya que, para el oyente o lector shipibo, el brillo que envuelve a los danzantes es símbolo de su gozo; es su alegría la que produce esta luz vibrante, manifestando la bondad de sus pensamientos. La expresión «*jakon nete*», que significa mundo bueno, habla del mundo suprasensible de los Dueños de la medicina (*Chaikonibo*) y de los ancestros, en el que no existe maldad: se ha traducido poéticamente como «mundo sin maldad», con un guiño a la expresión «tierra sin mal» con la que los jesuitas nombraban ese espacio espiritual en la cosmogonía guaraní: se ha hecho así porque se trata de una expresión altamente estética y que da cuenta de las esperanzas trascendentales de la espiritualidad amazónica.

A modo de conclusión

La poesía en lengua shipiba de Chonon Bensho bebe de los elementos ancestrales de su cultura, en los que se manifiesta una vocación visionaria entendida como el diálogo con los seres terrenales y suprasensibles del cosmos. De este modo, dan cuenta de la sensibilidad-racionalidad shipiba que no se inscribe en las lógicas de la modernidad hegemónica. Su poesía testimonia una facultad de percepción acrecentada y refinada, desde la que los seres espirituales se muestran en toda su contundencia vibratoria y lumínica. Este temperamento emparenta estos poemas con los cantos medicinales de los sabios Onanya, al menos en la vinculación con los Dueños del territorio y del mundo medicinal que los médicos amerindios ponen de manifiesto en sus poemas-cantos curativos. Por este motivo, aunque la intención de los poemas-cantos no sea medicinal (desde la perspectiva indígena), vehiculizan un aspecto curativo cuyo origen se encuentra en el permanente intento, mediante una conexión con el mundo espiritual, de traer a nuestro mundo (*non nete*) algo de la luminosidad, la armónica belleza y el buen vivir (*jakonash jati*) de los espíritus y de los ancestros. La poesía de Chonon recuerda el compromiso ético de mantener activos los caminos metafísicos que vinculan a la comunidad humana con el resto de los seres vivos y con los mundos suprasensibles.

Aunque estas concepciones ontológicas son ajenas a la modernidad hegemónica y al positivismo-materialista que prima aún en el pensamiento académico, no lo son a ciertas corrientes poéticas de Occidente. Según ha escrito Robert Graves en su célebre libro *La Diosa Blanca* (1948), la poesía occidental partía desde una concepción mítica e iniciática que «era en un tiempo una advertencia al hombre de que debía mantenerse en armonía con la familia de las criaturas vivientes entre las cuales había nacido» (1996, p. 16). A partir de la disociación moderna de la naturaleza, entonces, y siguiendo la propuesta de Graves, la poesía occidental ha alcanzado sus mayores cumbres y una voz genuina cuando ha recordado a la civilización que el rumbo codicioso de la humanidad y la separación del territorio, han trastornado y denigrado a la madre Tierra «con sus caprichosos experimentos en la filosofía, la ciencia y la industria» (1996, p. 16). Si seguimos las sugerencias de Graves sobre lo auténticamente poético, la poesía de Bensho parecería animada por una poética primigenia: al vincularse con las honduras del territorio y con los mundos suprasensibles, la poeta nos trae la reminiscencia de nuestro común origen y compartido destino.

Se entiende que la poética de Bensho al decantarse por la escritura no se considerada como una manifestación prístina, del arte verbal indígena. Se basa en este, pero al mismo tiempo lo modifica al hacerlo entrar en las lógicas de la escritura alfabética. Sin embargo, esta transformación genera una literatura heterogénea donde se entrecruzan lo oral y lo escrito, lo ancestral y lo moderno, porque se establece un vínculo entre la racionalidad shipiba y la hegemónica moderna. Por ello, si bien no puede ser interpretada desde una perspectiva etnográfica, estos poemas vehiculizan concepciones de la existencia que deben explicitarse en la versión en la lengua meta.

Por lo expuesto, una aproximación a la poética indígena exige una transducción que atienda a las comprensiones ontológicas amerindias que impregne a la versión meta con la rítmica shipibo-konibo de los poemas originales. Ello implica combinar la inmersión etnográfica por parte del traductor, con un criterio estético y flexible, para que el texto meta dé cuenta de los elementos culturales, así como de las particularidades estilísticas de la lengua. Por ello, atender a las características del sistema oral y del sistema escrito, conjugados mediante una transducción ontológica, permitirían una puerta de entrada para comprender el mundo sensible shipibo-konibo y sus expresiones al interior de las manifestaciones heterogéneas del arte y la poética indígenas contemporáneas.

Bibliografía

- ALBADALEJO, T. (2023). Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguajes: un modelo teórico translacional de fundamentación retórico-cultura e interdiscursiva sobre la base de la analogía. *Retor*, 13(1), 1-18. <https://doi.org/10.61146/retor.v13.n1.188>
- ARGUEDAS, J. M. (1989 [1938]). Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. En J. M. Arguedas. *Canto Kechwa*. Editorial Horizonte.

- BENSHO, C. [ChononBensho]. (29 de octubre de 2021). *La lengua shipibo-konibo no era una lengua con escritura alfabética. Por eso, todo proceso de alfabetización de la lengua es.* Facebook.
- CALVO, C. (2000 [1981]). *Las tres mitades de ino moxo*. Peisa
- CHAVARRÍA, M. (2007). Diversidad cultural y tradición oral: bases para un diálogo intercultural con los pueblos indígenas de Madre de Dios. En B. D'Angelo y M. A. Pereira (Eds.). *Un río de palabras. Estudio sobre la literatura y cultura de la Amazonía* (181-208). Fondo Editorial UCSS.
- DELVALLS, T. (1978). El Instituto Lingüístico de verano, instrumento del imperialismo. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 9, 116-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2164750>
- DOLEŽEL, L. (2002). Semiótica de la comunicación literaria. En J. González (Comp.) *Nuevas perspectivas en semiología literaria* (pp. 173-218). Arco/Libros.
- FERNÁNDEZ, M. (2003). El relativismo lingüístico en la obra de Edward Sapir. Una revisión de tópico infundados. *Teorema. Revista Internacional de Filosofía*, 22(3), 115-129. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1059467>
- GARCÍA-AZCOAGA, I. y SULLÓN, K. (2017). Capacidades lingüísticas shipibo-castellano en textos escritos por escolares bilingües de Ucayali (Perú). *Onomazein. Revista de lingüística, filología y traducción*, 3, 154-170. <https://doi.org/10.7764/onomazein.amerindias.09>
- GRAVES, R. (1996). *La Diosa Blanca: una gramática histórica del mito poético*. Alianza Editorial.
- HELLÍN, I. (2015). *De la obra literaria a la escena en la danza española*. El sobre de Tres picos y Medea. [Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos]. <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/13323>
- LEÓN, L. (2012). José María Arguedas, traductor del Manuscrito de Huarochirí. *Cuadernos del CILHA* 13(2), 74-89. <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181725277001.pdf>
- NIÑO, H. (1998). Poética indígena: diáspora y retorno. *Cuadernos de Literatura*, IV (7-8), 213-228. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7712>
- MANCOSU, P. (2019). La autotraducción de José María Arguedas: heterolingüismo y (re) escritura diglósica. *Confluenze*, XI(2), 410-437. <https://confluenze.unibo.it/article/view/10283>
- Normalización de la lengua shipibo-konibo*. 13 de septiembre de 2007. RD 0337-2007-ED. http://www.ugelcasma.gob.pe/files/Data_EIB/Normas_EIB/Lenguas%20originarias/Alfabetos%20de%20lenguas%20originiarias/RD%20337-2007-ED%20SHIPIBO.pdf
- PERCIA, V. (2019). Poesía contemporánea en lenguas indígenas: la experiencia de pensar entre lenguas. *Revista Exlibris*, 8, 90-103. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/viewFile/3285/2163>
- SAPIR, E. (1931). Conceptual categories in primitive languages. *Science*, 74, 578. <http://doi:10.1126/science.74.1927.571>.
- SMITH, M. (2004). Crippling the spirit, wounding the soul: Native American spiritual and religious suppression. En A. Waters (Ed.). *American Indian Thought: Philosophical Essays* (pp. 116-129). Blackwell Publishing.
- VARGAS, C. (2019). *Poéticas que germinan entre la voz y la letra: Itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamióy y Anastasia Candre*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76045>

- VIVAS, S. (2009). Vasallos de la escritura alfabética: Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, 15-34. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9807>
- VIERECK, R. (2014). De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. K'óoben. Subjetividades indígenas en la literatura latinoamericana: antiguas paradojas y nuevos enfoques*, 39(1), 123-146. <https://www.jstor.org/stable/24388799>
- WATERS, A. (2004). *Languaje matters: nondiscrete nonbinary dualism*.