

De dobles y trocas: a propósito de la traducción del portugués al español de cantos marubo

Of doubles and exchanges: about the translation of Marubo chants from portuguese into spanish

De duplos e trocas: a propósito da tradução do português para o espanhol de cantos marubo

Carolina Villada Castro

Dossier: Cosmología-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre literatura y antropología

Artículo de investigación. Editores asociados: Barbara Göbel, Susanne Klengel

Recibido: 2017-05-14. **Devuelto para revisiones:** 2017-06-27. **Aceptado:** 2017-06-30.

Cómo citar este artículo: Villada Castro, C. (2018). De dobles y trocas: a propósito de la traducción del portugués al español de cantos marubo. *Mundo Amazónico*, 9(1): 105-117.

<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64860>

Resumen

Este artículo propone un análisis poético de algunos fragmentos de los cantos marubo que traduzco de modo indirecto del portugués al español: “Raptada por el rayo” (*Kaná kawā*), “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya*) y “Origen de la vida breve” (*Roka*), compilados y traducidos por el antropólogo brasileño Pedro Niemeyer Cesarino en su texto *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013). Ello con el fin de abordar las imágenes del traducir que nos traen los cantos, tales como el trato con las voces venidas de lejos a las que intenta responder el chamán-traductor con su escucha en “Raptada por el rayo”, la “troca de ojos” invocando su operar como cantador y doble en “Payé Flor de Tabaco” o el canto de la brevedad que recuerda la traducción como variación entre variaciones, siempre transitoria y fragmentaria en “Origen de la vida breve”. Esto me permitirá seguidamente indicar las contribuciones de la poética chamánica marubo para pensar el acto de traducción.

Palabras clave: cantos marubo; poética; traducción literaria.

Carolina Villada Castro. Profesional en Filosofía, UdeA-Colombia. Magíster en Estudios de la Traducción, Universidad Federal de Santa Catarina. Investiga las relaciones entre pensamiento, ficción y alteridad. Tiene experiencia en docencia cátedra, extensión universitaria, edición, traducción y fomento de lectura. carolina.villadacastro@gmail.com

Abstract

This article proposes a poetic analysis of the translations of various fragments taken from Marubo chants. The songs analyzed are the following: "Raptada por el rayo" (*Kaná kawā*), "Payé Flor de Tabaco" (*Rome Owe Romeya*) and "Origen de la vida breve" (*Roka*), originally collected and translated by the Brazilian anthropologist Pedro Niemeyer Cesarino in his text *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013). The purpose is to analyze translation images present in the chants, for example: the contact with distant voices to which the shamans attempt to answer in Raptada por el rayo; the "exchange of eyes" as a reminder of the shaman as singer and double in "Payé Flor de Tabaco"; and the image of the song of brevity which reminds us that translation is a variation among variations, always fragmentary and provisional in "Origen de la vida breve". These images will allow us to point out the contributions of marubo shamanic poetics to reflect upon the act of translation.

Keywords: marubo chants; poetic; literary translation.

Resumo

Este artigo propõe uma análise poética de alguns fragmentos dos seguintes cantos marubo: "Raptada pelo raio" (*Kaná kawā*), "Pajé flor de tabaco" (*Rome Owe Romeya*) e "Origem da Vida Breve" (*Roka*), transcritos e traduzidos pelo antropólogo brasileiro Pedro Niemeyer Cesarino em seu texto *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013). Proponho analisar as imagens que nos trazem os cantos, tais como: o tratamento com as vozes vindas de longe, às quais tenta responder o xamã-tradutor com sua escuta em Raptada pelo raio; a "troca de olhos", invocando seu operador como cantor e duplo em Pajé flor de tabaco, e o canto da brevidade, que lembra a tradução como variação entre variações, sempre transitória e fragmentada em "Origem da vida breve" – o que me permitirá, em seguida, indicar as contribuições da poética xamânica marubo para pensar o ato de traduzir.

Palabras clave: cantos marubo; poética; traducción literaria.

Introducción

Los marubo son un pueblo indígena cuyas comunidades tradicionales están ubicadas en el Valle del Yavarí (*Vale do Javari*) y pertenece a la familia lingüística pano. Los fragmentos de cantos que analizaré: "Raptada por el rayo" (*Kaná kawā*), "Payé Flor de Tabaco" (*Rome Owe Romeya*) y "Origen de la vida breve" (*Roka*), fueron compilados y traducidos del marubo al portugués por Pedro Niemeyer Cesarino y traducidos indirectamente al español en mi disertación de maestría (Villada Castro 2017), traducción que ahora dispongo para este artículo. Niemeyer Cesarino es un antropólogo brasiler con un trabajo interdisciplinar entre la antropología, la literatura y la traducción que se ha ido tejiendo a través de su tesis doctoral *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia* (2011), su trabajo de traducción *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013) y la ficción *Rio acima* (2016). De este modo, en un intento por seguir multiplicando conexiones y pasajes, a continuación me dedicaré al análisis poético de los fragmentos de cantos chamánicos marubo para detallar sus imágenes y, específicamente, el modo como ellas permiten pensar el traducir. En suma, un gesto por pensar *con* la constelación imagética marubo la traducción literaria.

Para comenzar, un par de aclaraciones necesarias: me refiero al chamán como traductor no solo considerando los trabajos etnográficos de Carneiro da Cunha en “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução” (1998) o de Niemeyer Cesarino en *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia* (2011), sino también a partir del análisis de los cantos chamánicos, debido a la multiplicidad de voces de otros que ponen a reverberar. Seguidamente, al referirme a una poética chamánica marubo, intento abordar el potencial imagético de los cantos chamánicos, que nos proporcionan imágenes de gran belleza y potencial conceptual sobre el acto de traducir, tales como el trato con dobles-muertos en desvanecimiento, la troca de ojos o el canto de la brevedad; cada una de ellas roza tangencialmente la tarea del traductor por la que se pregunta Benjamin (1997), que los marubo nos permiten releer a través de sus cantos chamánicos.

Kaná kawá: el doble-muerto en desvanecimiento

Los primeros fragmentos por analizar corresponden a “Raptada por el rayo” (*Kaná kawá, Raptada pelo raio*), relato amazónico marubo que narra la búsqueda del payé Samaúma (*Shono Romeya*) por su esposa muerta a través del cosmos. Es un intenso trayecto entre mundos, cielo y mundo de los muertos, que escenifica las tensiones debidas a la cremación del cuerpo de la mujer, pues según los rituales funerarios de los marubo solo el entierro permite mantener la relación de los dobles-muertos con su cuerpo y tierra natal. La estructura del canto es en anillo, pues como indica Niemeyer Cesarino, se puede constatar un “trayecto de ida simétrico al trayecto de vuelta, a través del cual el protagonista llega al mismo lugar de donde partió (su maloca)” (2013: 86).

En el comienzo del canto, la descripción contundente del hechizo, Yene Maya, mujer del payé Samaúma, muere por un rayo y su doble se disemina:

Versión marubo	Versión en portugués Pedro Niemeyer Cesarino (2013: 85-109)	Versión en español ¹
<i>Vo Shono Romeya</i>	Pajé Samaúma	Payé Lupuna,
<i>Yove kaya apai</i>	Pajé mais forte	payé más fuerte,
<i>Awé miméaitō</i>	Ali sempre vivia	allí siempre vivía,
<i>Ino Sheta Rekēne</i>	Mas Sheta Reké	pero Sheta Reké,
<i>Ino Sheta Wesí</i>	Sheta Wesí	Sheta Wesí
<i>Ayo Chai inisho</i>	E Ayo Chaí ao pajé invejam.	y Ayo Chaí al payé envidian.
<i>Yove vana Kêsho</i>	Soprocanto fazem	Hechizo hacen
<i>Sheni vana netâti</i>	E chega o soprocanto.	y llega el hechizo.
<i>Sheni vana nokoi.</i>		

*Yene Shavo Maya
Wa kayā Shanēne
Pani txiwávakīsho
Awē rakāmaīnō
Vari isī potxīni
Kaná veananāki
Wa Kaya nakiki
Nao vaktīvakīki.*

*Awē aī toyā
Kanā kawā yochīni
Shatekamaīnō
A veroyakīki
Pakei kawāmāi
Awē anō aīki
Tetsō pakei kashōki
Waishō aoi.*

Yene Maya, mulher
No meio da maloca
A rede pendura
E ao deitar-se
Bem ao meio-dia
Um raio rápido
O pátio da maloca
Forte forte fulmina.

Sua mulher grávida
Os espírito do raio
Rasgam e retalham
E ela tomba
Diante do marido
Que assim ampara
A mulher desfalecida
E começa a chorá-la.

Yene Maya, mujer,
en medio de la maloca
la hamaca cuelga.
Y al acostarse
bien al mediodía,
un rayo rápido
el patio de la maloca
fuerte fuerte fulmina.

A su mujer
embarazada
los otros-rayo
hieren y fragmentan.
Y ella cae
ante el marido
que así ampara
a la mujer desfallecida
y comienza a llorarla.

Para Samaúma, el umbral del trayecto implica tornarse payé, pues solo así podrá cruzar el cosmos reticular y consultar los pueblos humanos y no-humanos que lo componen, preguntando por el doble de su mujer. En el proceso de traducción, dos conceptos marubo exigirán elecciones de traducción diversas a las de Niemeyer Cesarino (2013). Se trata de los términos marubo awē yovékāia traducidos al portugués por “em espírito muda-se” y que propongo traducir al español por “en otro se torna”. Mi elección intenta evitar el carácter metafísico que el concepto de espíritu tiene en la historia de Occidente, así como responder a la singularidad de la función del payé en el contexto marubo, es decir, su tarea de salir de sí y, a partir de esta exterioridad, lidiar con las alteridades del cosmos reticular marubo:

*Iki chināvaiki
Makā tachi pei
Peikia tsoasho
Yaniaki avai
Awē yovékāia.*

Aos parentes diz
E folha forte
A folha coa
Do caldo bebe
Em espírito muda-se.

Les dice a los parientes,
y hoja fuerte,
la hoja cuela,
del jugo bebe,
en otro se torna.

Otro elemento importante para nuestra traducción consiste en la potencia de las imágenes de la iniciación y de los pasajes chamánicos, es decir, del uso del tabaco y de la ayahuasca² que preparan el pecho³ para el canto de los pueblos a visitar. Esta apertura de la escucha y la preparación de la lengua que trae el saber de los otros singularizan la tarea del payé y permiten considerarla como una tarea de traducción. Este es un bello fragmento que describe el oficio:

<i>Yove rome shāko</i>	Broto de tabaco	Brote de tabaco
<i>Shākokia sheai</i>	O broto engole	el brote engulle.
<i>A aki avaiki</i>	Assim faz e então	Así hace y entonces
<i>Rewepei tekasho</i>	um pássaro flecha	un pájaro flecha
<i>Rewepei ánaki</i>	língua de pássaro	lengua de pájaro
<i>Rome misi nawiki</i>	com rapé mistura	con rapé mixtura
<i>Ána shea sheai</i>	e língua engole	y lengua engulle.
<i>Shāpei tekasho</i>	Gavião cāocão flecha	Caracara negro
<i>Shāpei anaki</i>	E sua língua	y su lengua
<i>Ánakia sheasho</i>	A língua engole	la lengua engulle.
<i>Rome chai tekasho</i>	Pássaro-tabaco flecha	Pájaro-tabaco flecha
<i>Rome chai ánaki</i>	Língua de pássaro	lengua de pájaro
<i>Ánakia sheasho</i>	A língua engole	la lengua engulle
<i>Yove chairasñi</i>	E espírito pássaro	y pájaro-otro
<i>Chinā mekiatōsh.</i>	Seu saber	su saber acompañan.
	acompanham.	

Otra elección de traducción corresponde al concepto marubo *yove*, traducido al portugués por “espíritu” con la imagen “espírito pássaro” y que propongo traducir al español por “otro”, con la imagen “pájaro-otro”⁴. De nuevo, el objetivo es responder a la singularidad del pensamiento marubo, en el que los no-humanos operan como otros, es decir, como *alteridades cosmopolíticas*. Incluso porque esta imagen está ligada en el canto al payé, a su devenir-otro, en suma, a la persona múltiple que actúa con sus redes socio-cósmicas. En este caso, los *yove* pertenecen al cosmos inmediato marubo, aquel donde acontece sus vidas; con ellos tratan y con ellos componen sus modos de socialidad. No en vano, Cesarino indica esta diferencia:

La multiplicidad de personas allí comprendida (y los “espíritus” son sobre todo esto, personas o sujetos de los cuales tenemos noticias apenas por sus indicios en forma de cantos) no vive exactamente en las nubes, sino en aquello que para sí mismas entienden como sus propias casas. Sus vidas pueden interferir de maneras diversas en lo cotidiano de este mundo de acá, la morada de la tierra-muerte. (Niemeyer Cesarino 2013: 87. Traducción de la autora)⁵

Justamente por esta acción en el canto y en la cotidianidad de los marubo, es decir, por el modo como se teje lo social con los otros —y que en este canto permite al payé Samaúma continuar la búsqueda del doble de su esposa muerta—, es que arriesgo la traducción de *yove* por “otro”. La propuesta responde igualmente al deseo de insistir en el contexto marubo, donde los otros indican una red compuesta por humanos y no-humanos (vegetales o animales), entre los cuales acontece la vida social:

<i>Iki nīkāvai</i>	Assim mesmo escuta	Así escucha
<i>Yovi kaya apai</i>	Espírito mais forte	payé más fuerte,
<i>Yove inákai</i>	O espírito vai subindo	otro va subiendo,
<i>Chiwā chai yochīvo</i>	E gente pássaro-erva	y gente pájaro-hierba
<i>Ato nokoinisho.</i>	Vem se aproximando.	viene aproximándose.

Finalmente, consultando a los pueblos-otros, payé Samaúma descubre el hechizo del pueblo-rayo y encuentra el doble de la esposa muerta. Se trata de una bella imagen de la poética marubo que permite pensar el canto del payé como conversaciones entre dobles-muertos, en este caso entre el payé —muerto en la exterioridad de sí— y el doble de su mujer, que desaparece una y otra vez. Como eco de esta imagen, podemos pensar el traducir como la conversación infinita de estos dobles-muertos en reverberación que el traductor provoca y propaga. En seguida el fragmento final, que construye la imagen del doble de la mujer en desvanecimiento entre las manos del payé —tal vez una expresión poética marubo de esta posible relación entre el traductor y esos dobles-muertos que reverberan en el texto literario, de esta conversación que prolifera en la búsqueda errante de las voces-otras en desvanecimiento a través del palimpsesto de las escrituras y reescrituras—:

<i>“Wená atsomaroa! ẽ tserã ivai”.</i>	<i>“Não calcinem o corpo! Eu havia avisado”.</i>	<i>“¡No calcinen el cuerpo! Había advertido”.</i>
<i>A iki aoi Awē tēshā vitīno Michpo masovakī Shōkē shōkē isi Awē mevīshose Txiti iki kawāi Monokia amaīno A anoshose Nipai oshōki Vanaina aoi.</i>	<i>Diz aos parentes E nos ombros dela Cinzas surgem Fica fraca fraca E de sua mão Vai se esvaindo E logo some E ali então Ele chega e Aos parentes fala.</i>	<i>Les dice y en los hombros de ella cenizas surgen. Queda débil, débil y de su mano va desvaneciéndose y luego desaparece y allí entonces él llega y habla a los parientes.</i>
<i>“Wená atsomaroa! ẽ mato avai Mã ea sinamai”.</i>	<i>“Não calcinem o corpo! Eu havia dito Agora estou bravo”.</i>	<i>“¡No calcinen el cuerpo! Había dicho, ahora estoy bravo”.</i>
<i>Awē iki amaīno “Awē ichá kawāmāi A nō avai”</i>	<i>Assim diz e então “Ela apodrecia Por isso queimamos”.</i>	<i>Así dice y entonces “Ella empodrecía por eso la quemamos”.</i>

A iki aíya
 Yene Shavo Maya
 Kaná Kawã yochñi
 Askákia aoi.
 E o que respondem
 Foi o que aconteceu
 À mulher Yene Maya
 Raptado pelo Raio.
 Y lo que responden
 fue lo que aconteció
 a la mujer Yene Maya
 raptada por el rayo.

Rome Owe Romeya: la troca de ojos

Los próximos fragmentos traducidos corresponden a “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya, Pajé Flor de Tabaco*). Al inicio del canto, la descripción del hechizo: el envenenamiento del payé Flor de Tabaco por otros payé y la salida de él y sus hijos del lugar donde moraban tras el ataque. Así, el canto despliega el retiro del payé Flor de Tabaco al lugar donde se cruzan los ríos, morada final donde el payé aguarda la muerte, acompañado de rapé de tabaco y de banisteriopsis caapi. La potencia de esta imagen concierne a la proximidad entre morir y tornarse payé escenificados por Flor de Tabaco: desde la iniciación chamánica, llegar a ser payé implica una experiencia de muerte, pues implica un salir de sí, es decir, un pasaje a la exterioridad como umbral del canto de los agentes que después cantará el chamán. Aun al borde de la muerte, esta necesidad de Flor de Tabaco de devenir payé intensifica este trato con la muerte y los muertos como sus otros, en una relación que no termina sino que se perpetúa. Desde mi perspectiva, esta imagen evoca la tarea del traductor, pues su tarea implica también un salir de sí, errar en la exterioridad de las lenguas y tratar con estas voces de dobles-muertos que reverberan en los textos para agenciar nuevos flujos y circuitos al canto en diversos niveles del cosmos o por las tierras de otras lenguas.

El concepto marubo *anõ yovea*, traducido al portugués por “me espiritizar”, fue traducido al español por “tornarme otro”. Mi elección intenta indicar, entonces, el proceso de alteración y el trato con las alteridades que singularizan al payé pues, a mi modo de ver, allí reside la fuerza imagética y conceptual para pensar el traducir. Aquí un pasaje que escenifica el deseo de Flor de Tabaco à beira da morte:

<i>“ẽ anõ yovea Yove oni yoaki A ea terose A tsaõsho</i>	<i>“Para me espiritizar Pote de cipó Embaixo de mim Aí deixem.</i>	<i>“Para tornarme otro, pote de cipó abajo de mí dejen ahí.</i>
<i>ẽ anõ yovea Yove rewe keneya A ea matxise A rakãsho</i>	<i>Para me espiritizar Caniço desenhado Em cima de mim Aí coloquem.</i>	<i>Para tornarme otro, cañizo dibujado encima de mí coloquen ahí.</i>

<i>Yove rome poto A ea matxise A ea rakāsho</i>	<i>Pó de rapé-espírito Em cima de mim Aí coloquem.</i>	<i>Polvo de rapé, encima de mí coloquen ahí.</i>
<i>Kepoinivakīsho Ea eneakōnā Nō aská anōnā”.</i>	<i>Portas fechem E deixem-me Façamos assim”.</i>	<i>Las puertas cierren y déjenme, hagamos así”.</i>

Otra de las imágenes inevitables para pensar el traducir corresponde a la “troca de ojos” que se da entre los buitres y Flor de Tabaco, indicando el momento en que el moribundo se convierte en doble muerto. Así, en su canto, el payé moribundo canta su propia muerte, es decir, el momento en que se torna doble muerto y, por tanto, su devenir canto. De este modo, no solo la espectralidad pasa por el cantador, sino que también este se torna canto, el movimiento que conduce el canto. Tal movimiento reverbera en el acto de traducir al acontecer entre dobles y propagar estos dobles en una traducción nueva, como en el canto ayahuasquero pano, donde las voces cantan unas cerca de otras, no al unísono, según se constata entre pueblos del Yavarí y de Acre, sino de modo múltiple. Este es el fragmento que narra la troca de ojos:

<i>Atō aki amaīñō Pai inai kawāsho Awē anō nīkā</i>	<i>En quanto voam De cima do banco Pajé Urubu diz</i>	<i>Mientras vuelan encima del banco payé buitre dice:</i>
<i>“ē techke rewerao A ea ināwē!”.</i>	<i>“O caniço de rapé Para mim devolva!”.</i>	<i>“¡Devuélvame el cañizo de rapé!”.</i>
<i>“ē mia ināno Awe yochūnirai Ea neskāaiki? Ea roa ariwē!”.</i>	<i>“Seu caniço devolvo Mas qual espírito Assim me deixou? Vamos, me cure!”.</i>	<i>“Su cañizo devuelvo ¿Pero otro-buitre Así me dejó? ¡Vamos, cúreme!”.</i>
<i>Awē iki amaīñō Kochikāisnāki A romeiki Mokoakevāivai Tsekainivaki A awē veroki Ari tsekevakīvai Osōnavakī A awē veroki A osōnavakī</i>	<i>Assim diz e Urubu se aproxima Pó de rapé O pó engole E então arranca Olho doente De flor de tabaco E nele encaixa Seu olho bom Ele ali encaixa.</i>	<i>Así dice y buitre se aproxima polvo de rapé polvo engulle. Y entonces arranca ojo enfermo de Flor de Tabaco y en él encaja su ojo bueno allí encaja.</i>

Para terminar el recorrido por las imágenes marubo en “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya*), haremos un análisis del pasaje final que narra la despedida entre el doble muerto de Flor de Tabaco y sus hijos antes de partir con los otros chamanes muertos al lugar donde se cruzan los ríos, su morada final. Este se torna doble-muerto e indica así que el canto no termina con la muerte; al contrario, sobrevive en su espectralidad. La muerte se desdobra entonces en canto-agente que no cesa, a la manera del entrecruzamiento de los ríos a los que va payé Flor de Tabaco:

<i>“Awẽ papã yoraraõ Yoraraõ yorasmẽ A awẽ verôsho Wetsakaïkaõsa”.</i>	<i>“Corpo é de pai Corpo é de gente Mas o olho É olho de outro”.</i>	<i>“Es el cuerpo de papá, es cuerpo de nosotros, pero el ojo es el ojo de otro”.</i>
<i>Oïka aíya A askávaiki Rome Owa Romeya</i>	<i>Assim mesmo veem E depois então Flor de tabaco diz</i>	<i>Así ven y después entonces Flor de Tabaco dice:</i>
<i>“Neskárivi katáí Matô yora takesho é vesokaõa”.</i>	<i>“Estou mesmo assim Com vocês não viverei Vou-me embora”.</i>	<i>“Estoy así con ustedes no viviré, me voy ahora”.</i>
<i>Iki aka iniki Yove waka shakñi Veva inakaõ Avení vanaya Vari Mäpe vanaya Ätinänäkäisho Nioi kaoi Rome Owa Romeya Askákia aoi.</i>	<i>Assim diz e faz Pelo rio-espírito Vai viajando E seu igual encontra Vari Mäpe, o cantador Os saberes sintonizam E ali vai viver Assim mesmo aconteceu Ao Pajé Flor de Tabaco.</i>	<i>Así dice y hace. Por el río-excepcional va viajando y su lugar encuentra Vari Mäpe, el cantador. Los saberes sintonizan y allí va a vivir. Así mismo aconteció al payé Flor de Tabaco.</i>

Roka: el canto de la brevedad

Finalmente, el canto “Origen de la vida breve” (*Roka, Origem da vida breve*) comienza narrando un acto de canibalismo funerario que *Roka* atestigua:

<i>Yama kaimaõõ Vei kayã shotxîsho Vei shawã txapasho Aki ori avo Vei shawã rekêne Awẽ vei namiki Menoshomaõõ.</i>	<i>Uma vez morto Na maloca-morte Nas penas de arara-morte O morto jogam Na fulgorante arara- morte Sua carne-morte Inteira se consome.</i>	<i>Una vez muerto en la maloca-muerte en las plumas de guacamaya-muerte el muerto apuestan en la fulgorante guacamaya-muerte su carne-muerte entera se come.</i>
--	--	--

Después del evento, *Roka* percibe la dispersión de la muerte y su trayecto consiste, entonces, en una fuga por la tierra, el agua, el aire y el cielo, exhortando a los otros sobre la vida breve y la necesidad del desapego. El recorrido de *Roka* se intensifica de fragmento a fragmento: debido a su experimentación del acecho de la muerte, su llamado se torna grito. Así, de pasaje a pasaje, el movimiento crece con la agitación palpitante de su canto:

<i>Awē aki amainō</i>	Roka então	Roka entonces
<i>Wa waka nēmīni</i>	No remanso do rio	en el remanso del río,
<i>Awē tsaopakea</i>	No fundo senta	al fondo se sienta,
<i>Yapashorasīni</i>	Mas muitas piabas	pero muchas tristezas
<i>Yeshterasīrasīsa</i>	Mordem mordem	muerden muerden
<i>Kayaina aoi</i>	E ele foge.	y huye.
<i>Wa panō kinīki</i>	No buraco de tatu	En el agujero de tatú
<i>Ereiko aoi</i>	Vai correndo entrar	va corriendo a entrar,
<i>Wa panō kinīki</i>	No buraco do tatu	en el agujero de tatú
<i>A tsao ikoshō</i>	Ali mesmo senta	allí se sienta
<i>A awe nīkā</i>	Mas ali escuta	pero allí escucha
<i>Panō Shanorasīki</i>	Multidão de mosquitos	multitud de mosquitos
<i>Arā iko isa</i>	Que chega zumbindo	que llega zumbando
<i>Nīkākianā</i>	Ele mesmo escuta	él incluso escucha
<i>Kayakāi aoi</i>	E foge de novo.	y huye de nuevo.
<i>“Nea mai shavaya</i>	“Na morada desta terra	“En la morada de esta
<i>Noke askámisi</i>	Todos morreremos	tierra
<i>Shokó naí Shavaya</i>	No céu-descamar	todos moriremos,
<i>Nō chināninō”.</i>	Melhor viviremos”.	en el cielo-descamar
		mejor viviremos”.

La traducción de estos pasajes requirió una escucha atenta de las imágenes que se fueron desdoblando, es decir, del ritmo que operan los dobles en emergencia y proliferación, así como la yuxtaposición de preguntas y respuestas entre las voces que producen el efecto polifónico, pues acontecen en medio de los trayectos del payé, los planos sobrepuestos entre su pueblo y los lugares del cosmos que transita percibiendo la proximidad de la muerte. El ritmo del canto exigió mantener sintácticamente los verbos al final de los versos para mantener la cadencia. La siguiente es una variación del llamado inminente de *Roka*:

<i>Ê vimi viminō</i>	Fruto, meu fruto	Fruto, mi fruto,
<i>Mī kamē iamai</i>	Não brote fora	no brote fuera
<i>Mī iti shavá</i>	De seu tempo	de su tiempo.
<i>Shavá nokokarātō</i>	Quando tempo vier	Cuando llegue el
<i>Mā kamē vimi.</i>	Você deve brotar.	momento usted debe brotar.

En las últimas líneas del canto, quiero destacar que el foco de la traducción fueron las imágenes centellantes que caracterizan el cuerpo-red del payé, cartografía de los otros agentes cósmicos que recorren su cuerpo abierto y ligado a ellos: es la imagen de la partida final del payé del camino-muerte de los vivos para su canto del cielo-descamar, allí donde se tornará, como tantos otros payé, agente que volverá en el canto de los chamanes más jóvenes:

<i>Shokô shawã ina Awẽ tene aoa Shavá ikokãi</i>	Com seu diadema De arara-descamar Brilhando brilhando	Con su diadema de guacamaya- descamar brillando, brillando.
<i>Shokô shawã ina Awẽ txipãnitia Shavá ikokai</i>	Com sua saia De arara-descamar Brilhando brilhando	Con su pollera de guacamaya- descamar brillando, brillando.
<i>Shokô shawã ina Awẽ papiti aoa Shavá chinãini</i>	Com seu colar De arara-descamar À morada vai	Con su collar de guacamaya- descamar a la morada va
<i>Shokô Roka sheni Shokô awá shaono Teki inakãi A kakã aoi Neri vesò oanimai</i>	Roka, o antepassado No osso de anta- descamar No osso sobe A terra deixa Para trás não olha	Roka, el antepasado en hueso de anta- descamar en hueso sube la tierra deja para atrás no mira.
<i>Shokô naí shavaya Shavá chinãini Awetima shavaya shokô naí shavaya nioi kaoi Shokô Roka sheni.</i>	À morada do céu descamar À morada vai À morada imortal Na morada do céu- descamar Lá vai viver Roka, o antepassado.	A la morada del cielo- descamar a la morada va a la morada inmortal en la morada del cielo- descamar allá va a vivir Roka, el antepasado.

Nota final: una perspectiva nativa del traducir

Después de este recorrido por el trabajo etnológico, poético y de traducción de Niemeyer Cesarino (2011; 2013) y los marubo, considero que su valioso aporte consiste en la “posibilidad de comprender algunas prácticas traductoras como ‘poéticas chamánicas del traducir’ en que hay varias voces actuando, una dentro de otra” (Faleiros, 2012: 314), es decir, una enunciación multiposicional singular a la persona marubo. Así, las bellas imágenes de la poética marubo nos ayudan a comprender el acto de traducir. El canto de los dobles-muertos en desvanecimiento en “Raptada por el rayo” (Kaná kawã) permite pensar el acto de traducción como trato con esas voces-dobles

venidas de lejos a las que intenta responder el traductor con su escucha. La imagen de la “troca de ojos” de “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya*) y, siguiendo sus ecos, el tránsito de cantor a doble-muerto, recuerdan que el traductor también pasa de la reescritura que acontece con la traducción al palimpsesto de traducciones que desdoblan los textos entre sus traducciones y re-traducciones. Finalmente, “Origen de la vida breve” (*Roka*), es un canto de la brevedad que recuerda el cintilar que acontece en cada traducción, variación entre variaciones, que precisa desprenderse del original para tornarse un lance entre las series de traducciones y retraducciones, escrituras y reescrituras que desdoblan el infinito del texto entre las lenguas.

Y para terminar este recorrido, quisiera resaltar los términos marubo que trajeron los trayectos etnopoéticos de Niemeyer Cesarino (2011; 2013) para pensar el traducir: *chinã ãtñãnãi* “ligar pensamiento” y *anõ yoveo* “tornar-se outro”, ya que en ellos vibra esa relación ética tan singular con el pensamiento chamánico en cuanto acontece con los otros humanos y no-humanos en un continuo socio-cósmico y cosmopolítico. No en vano, mi estrategia de traducción indirecta del portugués al español del concepto *yove* por “otro” consiste en enfatizar la importancia de los no-humanos en la constitución de lo social en los marubo. Paralelamente, las traducciones al español de *Awẽ yovekäia* por “en otro se torna” y *anõ yovea* por “tornarme otro”, refieren este “devenir-otro” o la exterioridad de sí que caracterizan el *ethos* que actúa en el operar traductorio del chamán, su escucha inagotable de los otros venidos de lejos. Al modo del traductor literario en su trato con las otras voces que se desdoblan entre lenguas, la red textual, los palimpsestos que se entrelazan entre traducciones y retraducciones y, en fin, la escritura en variación que es cada traducción literaria, siempre potencial y provisional ante la alteridad inagotable de las voces en traducción. En suma, mi propuesta de traducir “espiritu” por “otro” en los pasajes analizados de los cantos marubo intenta insistir tanto en la *alteridad del chamán*, que canta desde la exterioridad de sí a partir de una experiencia de muerte, como paralelamente en las *alteridades cosmopolíticas*, esto es, en los pueblos humanos y no-humanos, en fin, en las redes y multiplicidades de otros que vibran a través de los cantos.

Notas

¹ Las traducciones al español son nuestras, y se acompañan seguidamente de sus respectivos comentarios de traducción.

² Para ser más precisos y considerando los aportes del evaluador de este artículo, los marubo hacen una bebida del *Banisteropis caapi*, una especie botánica de liana o enredadera de las selvas de Sudamérica, pero la usan sin la hoja de chacruna y con la inhalación de mucho rapé, la cual se puede referir como ayahuasca solo en cuanto término genérico. Para más información puede consultarse Niemeyer Cesarino (2011) y Melatti y Melatti (1975).

³ En el pecho, adentro de las costillas o en el “hueco” del chamán donde acontece el baile de voces que cantan y que salen por su boca. El chamán es visitado por estas voces en el pecho como una maloca en fiesta. Agradezco aquí la preciosa contribución del evaluador.

⁴ Aquí también se puede pensar en el pájaro mítico o pájaro sobrenaturaleza.

⁵ “A multiplicidade de pessoas aí compreendida (e os tais dois ‘espíritos’ são sobretudo isso, pessoas ou sujeitos dos quais temos notícias apenas por seus indícios em forma de cantos) não vive exatamente nas nuvens, mas sim naquilo que para si mesmas elas entendem como suas próprias casas. Suas vidas podem interferir de maneiras diversas no quotidiano desse mundo de cá, a Morada da Terra-Morte” (Niemeyer Cesarino 2013: 87).

Referencias

- BENJAMIN, W. (1997). L'abandon du traducteur: Prolégomènes à la traduction de “Tableaux parisiens” de Charles Baudelaire. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 10(2): 13-69. <http://www.erudit.org/revue/ttr/1997/v10/n2/037299ar.html>.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. (1998). Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, 14(1): 7-22. <https://doi.org/10.1590/s0104-93131998000100001>
- FALEIROS, Á. (2012). Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir. Eutomia. *Revista de literatura e linguística*, 10(1): 309-315.
- MELATTI, D.M. & MELATTI, J.C. (1975). *Relatório sobre os índios Marubo*. Série Antropologia no. 13. Brasilia: Universidade Nacional de Brasília – Fundação Nacional do Índio.
- NIEMEYER CESARINO, P. (2011). *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva.
- NIEMEYER CESARINO, P. (2013). *Quando a terra deixou de falar. Cantos da mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34.
- NIEMEYER CESARINO, P. (2016). *Rio Acima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VILLADA CASTRO, C. (2017). *O proliferar dos outros: tradução e xamanismo*. (Tesis de maestría). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Carolina_Villada_Castro_-_Dissertacao.pdf