



HAL
open science

La auto-traducción poética creacionista de Vicente Huidobro

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. La auto-traducción poética creacionista de Vicente Huidobro. Ernst Rudin; Elvezio Canonica. *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez, Reichenberger*, pp.323-343, 1993, 3-928064-82-7. hal-03271305

HAL Id: hal-03271305

<https://hal.science/hal-03271305>

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La auto-traducción poética creacionista de Vicente Huidobro

Elvezio CANONICA Universidad de
Friburgo (Suiza)

1. Introducción

Como es bien sabido, el poeta chileno Vicente Huidobro escribió una parte considerable de su obra en francés: siete poemarios, numerosos ensayos y una obra de teatro. Huidobro pertenece pues de pleno derecho a aquella categoría de autores bilingües que podríamos llamar "alternantes", puesto que, sobre todo en su primera época, ha pasado de una lengua a otra según las circunstancias. Como se recordará, en su famosa visita madrileña de 1918, Huidobro trae consigo un ejemplar de su *Horizon carré*, recién publicado a la sazón en francés (Paris, 1917), pero en la capital de España publicará dos libros de poemas en español (*Poemas árticos y Ecuatorial*, Madrid, 1918).

En este conexto bilingüe, no es de extrañar que la (auto)traducción poética sea un ejercicio diario y casi inevitable, que acompañará al poeta a lo largo de toda su producción: al año de publicar su largo poema en prosa *Temblor de cielo* (Madrid, 1931) Huidobro saca su propia traducción francesa: *Tremblement de ciel* (Paris, 1932). En fecha reciente, además, René da Costa ha dado a conocer un fragmento de *Altazor* escrito en esta lengua¹.

Sin embargo, Huidobro, al llegar a París a finales de 1916, sabía muy poco francés, y fue ayudado en sus primeros pasos en la lengua gala por el pintor español Juan Gris y por el poeta francés Pierre Reverdy. El primer fruto de este aprendizaje lo encontramos en las páginas de la revista de inspiración cubista *Nord-Sud*, fundada por Pierre Reverdy y cuyo mentor era Guillaume Apollinaire. Como es bien sabido, Huidobro no sólo colaboró activamente en la revista con sus poemas, sino que sostuvo financieramente la empresa. Algunos de los textos poéticos publicados por Huidobro en esta revista eran traducciones de poemas publicados en la "plaquette" *El espejo de agua*, que salió en Buenos Aires en 1916². Todos los poemas de *Nord-Sud* entraron luego a formar parte del primer poemario enteramente escrito en francés, *Horizon carré*, publicado en París en 1917. En algunos casos Huidobro retoca la primera traducción a la hora de integrar estos poemas en el volumen.

En el presente trabajo me propongo estudiar la traducción francesa de los siete poemas de *El espejo de agua* tal y como aparecen en *Horizon carré*, teniendo en cuenta, cuando es relevante, las versiones de *Nord-Sud*³.

2. La concepción creacionista de la traducción poética

Antes de entrar en el análisis pormenorizado de los textos, me parece importante dejar en claro algunas de las ideas que el fundador del creacionismo ha expuesto acerca de la traducción poética, que se encuentran en su manifiesto titulado: "Le créationnisme", publicado en 1925 en los *Manifestes*⁴. Huidobro parte de su definición del "poema creado", a saber:

"un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos". (p. 733)⁵

Pasa luego a ponderar la posibilidad de la traducción de este "hecho nuevo" a otra lengua:

"Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas." (p. 736)

Huidobro, sin embargo, no está pasando por alto los peligros que esconde la tradicional paronomasia del "traduttore-traditore", puesto que a continuación reconoce que:

"Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial." (p. 736)

Como se ve, el poeta chileno elude con cierta elegancia el problema que plantea la traducción poética separando, diríamos con de Saussure, el plano del significante, que admite ser intraducible, del plano del significado, que en cambio puede reconocerse bajo cualquier disfraz lingüístico. Parece evidente que una traducción únicamente atenta al significado acaba inevitablemente por ser una traducción de tipo literal, que es la que se sitúa en el extremo opuesto de la verdadera traducción poética, que es ante todo una "re-creación". En realidad, hay que situar estas afirmaciones dentro del contexto de las vanguardias, y vincularlas con uno de sus conceptos basilares, el del cosmopolitismo. En efecto, la aspiración más profunda de toda vanguardia literaria es la de crear un lenguaje universal, más allá de todas las fronteras lingüísticas. Y ésta es precisamente la intención que anima Huidobro en sus consideraciones acerca de la traducción poética, como lo explica claramente a continuación:

"La poesía creacionista adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura". (p. 736)

Habrá que tener muy en cuenta estas afirmaciones sobre de la traducción a la hora de dar un juicio de valor acerca de las versiones francesas que Huidobro realiza de sus propios poemas.

3. Presentación del "corpus"

Como he dicho arriba, los siete poemas que voy a analizar a continuación, se publicaron por primera vez en el breve poemario titulado *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916), que contabiliza un total de nueve poemas. Son significativas, y han sido ya señaladas por la crítica, las dos omisiones: Huidobro no traduce los dos poemas de contenido "doctrinal", es decir aquellos que se han hecho famosos porque contienen la primera formulación de la estética creacionista y los consiguientes ataques a la escuela simbolista. Los motivos de estas omisiones han sido muy bien vistos por René da Costa: en los círculos vanguardistas de París "el simbolismo en 1917 ya era un asunto liquidado"⁶.

Nos quedan pues siete poemas que Huidobro traduce al francés. Los cinco que aparecieron primero en la revista Nord-Sud, no llevaban título, pero en su segunda publicación en Horizon carré Huidobro reintegra los títulos, sin duda para uniformarse con el nuevo marco en que aparecen, donde todos los poemas llevan un título.

He aquí los cinco títulos con sus traducciones respectivas, seguidas por las siglas que voy a utilizar en las citas: "El hombre triste" - "L'homme triste" (HT); "Otoño" - "Automne"(O); "Nocturno" - "Minuit"(N); "Nocturno II" - "Noir" (NII); "Alguien iba a nacer" - "Ame" (AIN).⁷ Los dos poemas traducidos directamente para Horizon carré son: "El hombre alegre" - "L'homme gai" (HA) y "Año nuevo" "Nouvel an"(AN).

4. Análisis de las traducciones

En el análisis de las traducciones, me voy a fijar con especial interés en todos aquellos aspectos (verbales o para-verbales) que se distancian de la traducción literal, es decir en todos los cambios que el texto original sufre al ser traducido. Me remito a la distinción apuntada por el propio Huidobro entre el aspecto formal (el significante para-verbal) y el aspecto sustancial (el significado). En cuanto a la forma, en todos los poemas traducidos los cambios afectan los campos siguientes:

- a1) puntuación
- a2) disposición
- a3) tipografía

En cuanto al fondo, se pueden reunir los tipos de alteraciones en otros tres grandes campos :

- b1) omisiones
- b2) añadiduras
- b3) substituciones

El campo sin duda más variado es el de las substituciones, puesto que aquí, aparte de los casos de traducción no literal, intervienen también las traducciones literales que presentan un cambio a nivel morfológico.

4.1. El aspecto visual

a1) Empezando por la parte puramente exterior, se constata en todos los poemas traducidos la eliminación completa de los signos de puntuación. En algunos casos, en el uso de las mayúsculas al principio de una nueva frase trasluce el punto final de la versión original:

"Las horas resbalan lentamente
Como las gotas de agua por un vidrio.

Silencio nocturno." (N, 1-3)

"Les heures glissent

comme des gouttes d'eau sur une vitre
Silence de minuit"

Como es bien sabido, el rechazo del sistema tradicional de puntuación es un rasgo peculiar común a buena parte de las vanguardias literarias europeas, de acuerdo con otro concepto basilar común a todos los movimientos vanguardistas: el antitradicionalismo.

a2) La disposición tipográfica es también novedosa, y tiene como principal objetivo la valoración de los espacios blancos que, como en todo poema, son de dos tipos: verticales y horizontales. Los primeros son los que indican el comienzo y el final del verso; los segundos, visualizan el principio y el final de una estrofa o de un verso aislado. Huidobro va a intervenir en cada una de estas dos modalidades con los siguientes resultados, que se repiten a lo largo en los siete poemas:

1) los versos no se siguen uno tras otro en columna, sino que puede haber versos que empiezan en la mitad o casi al final del renglón:

"Guardo en mis ojos
El calor de tus lágrimas...
Las últimas,
Ya no llorarás más." (O, 1-4)

"Je garde dans mes yeux
La chaleur de tes larmes

Maintenant

Jamais plus"

Les dernières

tu ne pourras pleurer

2) por otro lado, tampoco la separación de los grupos de versos en las estrofas tradicionales es siempre respetada, porque en ocasiones se introducen nuevos espacios blancos horizontales:

"Todo el mundo duerme...
Un suspiro;
En la casa alguien ha muerto". (N, 9-11)

"Tout le monde dort

UN SOUPIR

Dans la maison quelqu'un vient de mourir".

Uno de los procedimientos más usuales de esta segunda modalidad consiste en separar un verso en dos partes, y disponer la segunda a continuación pero un renglón más abajo:

"Sus ojos llenos del polvo de todos los caminos" (HA,5)

"Ses yeux sont pleins de la poussière

de tous les chemins"

A veces, el espacio horizontal puede alargarse:

"Lloran voces sobre mi corazón..." (HT, 1)

"Sur mon coeur

il y a des voix qui pleurent"

En los versos más largos, a menudo esta partición se hace en posición de cesura:

"El vuelo de los pájaros y el gritar de los niños" (HA, 11)

"Le vol des oiseaux

et les cris de enfants"

"En la chimenea languidece el mundo" (HT, 9)

"Et dans le foyer

tout s'écrase"

"Arrojaron su carne como un abrigo viejo." (AN, 4)

"Ont déposé leur chair

comme un vieux pardessus"

Es más raro el caso inverso, es decir cuando queda eliminado un espacio blanco horizontal del original, mediante la fusión de dos versos:

"En la alcoba,
detrás de la ventana donde el jardín se muere,
las hojas lloran." (HT, 6-8)

"Dans la chambre
derrière la fenêtre où le jardin se meurt les feuilles pleurent"

"Algo roza los muros...
Un alma quiere nacer,

Ciega aún." (AIN, 1-3)

"Quelque chose frôle le mur
Mais l'âme qui pourrait naître
N'a pas d'yeux".

a3) En cuanto a la impresión tipográfica que adopta la versión francesa, se constata una misma preocupación por el aspecto visual. El fenómeno más llamativo es sin duda el empleo de las letras mayúsculas para versos enteros. Se trata de otra estratagema para suplir y potenciar algunas de las funciones de la puntuación tradicional, en este caso el énfasis que se suele anotar con los signos admirativos. Es notable sin embargo que, mientras en las versiones originales el uso de estos signos es muy limitado, en cada traducción aparecen versos en mayúsculas. De ello se podría deducir que el paso del original español a su traducción francesa implica un incremento del tono enfático, exclamatorio y declamatorio. A primera vista, esto parecería estar en contradicción con la opción del antitradicionalismo, pero a una lectura más detenida vemos que no es así. Hay que preguntarse, en efecto, cuáles son los segmentos que pasan a escribirse en mayúsculas y el porqué de estas elecciones. Veamos algunos ejemplos significativos:

1) "Las cosas se fatigan" (HT, 5)

"LES CHOSES S'ENNUIENT"

2) "Alguien tose en la otra pieza,
Una voz vieja.

¡Cuán lejos!" (HT, 22-24)

"Quelqu'un tousse

dans l'autre chambre

UNE VIEILLE VOIX

comme c'est loin"

3) "Todo el mundo duerme...

Un suspiro;"

(N, 9-10)

"Tout le monde dort

UN SOUPIR"

Creo que de los ejemplos aducidos se puede ver con suficiente claridad que el empleo de las mayúsculas está negando su tradicional valor declamatorio, porque se aplica a porciones textuales que contienen un grado de énfasis muy bajo. Un caso iluminante es el de 2), donde las mayúsculas no intervienen, como uno se esperaría, en el sintagma marcado con los signos admirativos, sino precisamente en aquél que al contrario carece por completo de valor enfático: "Una voz vieja". El mismo procedimiento es aplicado en 3), donde la palabra "suspiro" es el exacto contrario de la exclamación.

Con cierta frecuencia el uso de las mayúsculas se corresponde con la aparición de un verso aislado en el original, es decir separado por dos espacios blancos horizontales:

"No lloverá más,
Pero algunas lágrimas

Brillan aún en tus cabellos.

Un hombre salta en el sol.

Sus ojos llenos del polvo de todos los caminos" (HA, 1-5)

El v. 4 aparece en mayúsculas en la versión francesa:

"UN HOMME SAUTE DANS LE SOLEIL"

En este caso, me parece que la transformación tipográfica obedece a una función más tradicional, puesto que ya en el texto original estos versos aislados estaban evidenciados visualmente. Huidobro no hace más que agregar una doble carga visual, puesto que dichos versos no sólo permanecen aislados sino que además se escriben con letras mayúsculas.

En conclusión, asistimos a la de-construcción formal del poema tradicional, a través de una doble ruptura del orden de disposición de los versos. Por un lado, la clásica ordenación vertical en columna se encuentra frecuentemente perturbada por versos que empiezan en la mitad o al final de la línea; por otro lado, la función de los espacios blancos horizontales no obedece ya a la tradicional agrupación en estrofas, sino que permite aislar de forma más libre uno o más versos del conjunto. Por último, la irrupción de fragmentos en letra mayúscula, añade una carga de sentido que no es siempre coherente con los mensajes vehiculados por estos fragmentos, encontrándose con éstos a veces incluso en deliberada contradicción. Si a ello añadimos la ausencia total de signos de puntuación, tenemos que admitir que, en el aspecto formal, las versiones francesas se alejan notablemente del original español.

El principal motivo de estas transformaciones, como es bien sabido, está en el contexto vanguardista en el que Huidobro redacta estas versiones, cuyo modelo común es sin duda el "Coup de dés" con el que Mallarmé se había jugado de las convenciones formales de la escritura poética. Efectivamente, en el poema de Mallarmé, cuya primera versión se remonta a 1897, volvemos a encontrar los tres mismos procedimientos utilizados por Huidobro: ausencia de puntuación, disposición irregular de los versos y empleo de varios caracteres de imprenta. El futurismo será el primer movimiento de vanguardia a hacerse eco de este estilo novedoso, teorizando la abolición de la puntuación y la asunción de las "palabras en libertad". El objetivo común de este tipo de escritura está en la valoración del aspecto visual del poema, sustituyendo a la más tradicional alianza entre poesía y música la más moderna entre poesía y pintura. Como sabemos, Huidobro permanecerá fiel a esta tendencia durante todo su período parisiense, llegando hasta organizar una exposición de sus caligramas y demás poemas figurativos en 1921.

Pero hay otro motivo, generalmente pasado por alto por la crítica, que puede explicar este afán de deconstrucción y que está estrechamente relacionado con la teoría creacionista. Como apuntaba en la introducción, para Huidobro la poesía creacionista es traducible, ya que son los "hechos nuevos" los que cuentan, es decir los significados. Esta teorización le obliga a respetar lo más fielmente posible dichos significados en la traducción, lo cual tiene como consecuencia que la traducción será de tipo literal. Pero, consciente de que la traducción poética es ante todo una "re-creación", Huidobro dirige todos sus esfuerzos hacia el terreno para-verbal, es decir el de la materialidad del poema como espacio negro encerrado en un espacio blanco.

4.2. El aspecto sustancial

b1) Pasando ahora a considerar la sustancia de las traducciones, es decir la versión de los significados, debemos fijarnos ante todo en las palabras o sintagmas que Huidobro omite en la traducción. Algunos de ellos son muy significativos para ilustrar los principales postulados de la vanguardia. En general, Huidobro no traduce aquellos pasajes en que se trasluce con demasiada evidencia el fondo tradicional romántico-simbolista. Es así, por ejemplo, que en HT se dejan fuera estos versos:

"Todo está obscuro,
Nada vive,
Tan sólo en el ocaso
Brillan los ojos del gato." (HT, 10-13)

"Tout est noir
rien ne vit
que dans les yeux du chat".

"Tu figura se ilumina al fuego
Y algo quiere salir.
El chorro de agua en el jardín". (HT, 19-21)

"TA FIGURE
au feu s'illumine
Quelque chose voudrait sortir".

Otro ejemplo significativo de omisión, que obedece al mismo credo antitradicionalista, lo encontramos en HA, donde se elimina el adjetivo "verde", que en la versión original iba enmarcado entre dos versos por dos espacios blancos horizontales, o sea que estaba puesto bien en evidencia:

El vuelo de los pájaros y el gritar de los niños
Es del mismo color,

Verde.

Sobre los árboles,
Más altos que el cielo,
Se oyen campanas al vuelo.

Le vol des oiseaux
et les cris des enfants
Sont de la même couleur

PAR DESSUS LES ARBRES
PLUS HAUTS QUE LE CIEL

On entend les cloches

Es notable, en este ejemplo, la supresión del sustantivo "vuelo", que formaba una rima pareada consonante con "cielo". Esto parecería obedecer al mismo ímpetu iconoclasta del espíritu vanguardista, pero hay que advertir que la rima no es del todo ausente de los textos traducidos. En efecto, se nota a veces un intento de recuperar el elemento musical de la rima en la versión francesa, en correspondencia con su aparición en el original. Así por ejemplo, si se compara la primera estrofa de HT, con rimas alternandas asonantes agudas y consonantes llanas, y su versión francesa, se notará la aparición de una "rime masculine plate" en los dos primeros versos:

Lloran voces sobre mi corazón...
No más pensar en nada.
Despierta el recuerdo y el dolor,
Tened cuidado con las puertas mal cerradas. (HT, 1-4)

Sur mon coeur
il y a des voix qui pleurent

Aún más sorprendente es la rima final que aparece en la versión francesa de HT y que no está en la versión original española:

Un poco de muerte
Tiembla en los rincones. (HT, 25-26)

Comme c'est loin
Un peu de mort tremble dans tous les coins.

Otro caso parecido de rima sólo francesa lo encontramos en N, 3-5:

Silencio nocturno.

El miedo se esparce por el aire
Y el viento llora en el estanque.

Silence de minuit
La peur se déroule dans l'air
Et le vent
se cache au fond du puits.

Por falta de espacio no puedo entrar en un análisis más detenido del aspecto métrico, pero baste con anotar que Huidobro no desecha del todo los medios poéticos tradicionales, lo que parece confirmar que su esfuerzo deconstructor se ha centrado ante todo en el aspecto exterior y plástico del poema.

Para volver y acabar con las omisiones significativas, quiero proponer un último ejemplo que ilustra de manera palmaria la concepción universalista de Huidobro y de las vanguardias. En la versión de AN es notable la eliminación del adjetivo "europea" referido a la guerra de 1914-18:

La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.

La guerra europea. (AN, 5-7)

LE FILM 1916	G
	U
SORT D'UNE BOITE	E
	R
	R
	E

Se habrá notado, además, que el sustantivo "guerre" refuerza su valor universal mediante su disposición tipográfica que lo pone en toda evidencia.

b2) En comparación con las omisiones, el fenómeno inverso, es decir las adiciones de palabras o sintagmas nuevos, es mucho menos relevante. Hay tan sólo un par de casos: en la versión de N, se añaden dos versos que insisten sobre el ambiente nocturno:

Es una hoja.	
	Se diría que es el fin de las cosas.
Todo el mundo duerme... (N, 7-8)	
C'est une feuille	
On pense que la terre va finir	
Le temps	
	rémue dans l'ombre
Tout le monde dort	

Más significativa es quizás la inclusión del "yo" lírico al final de NII, aunque en este caso no se trata propiamente de una nueva adquisición de la traducción, sino más bien de la recuperación de un verso que se ha omitido, y que contenía el pronombre de primera persona:

La alcoba se inunda.	
Estoy perdido.	
Un grito lleno de angustia;	
Nadie ha respondido.	(NII, 8-11)
La chambre s'inonde	

UN CRI

PLEIN D'ANGOISSE

Personne

ne m'a répondu

El poema que presenta más elementos nuevos es sin duda "Otoño", cuya versión se dilata notablemente con respecto al original:

Por los caminos
Viene el otoño
Arrancando todas las hojas.

¡Oh qué cansancio!

Una lluvia de alas
Cubre la tierra. (O, 5-10)

Par les chemins

qui ne finissent pas

L'automne vient
Des doigts

blancs de neige

Arrachent toutes les feuilles

Quelle fatigue

Le vent

Le vent

UNE PLUIE D'AILES

COUVRE LA TERRE

En este caso, me parece que la versión enriquece el original no sólo en el aspecto descriptivo sino y sobre todo en el poético, puesto que la introducción del "viento", tradicional vehículo de fácil sentimentalismo, es capaz de generar la original y lograda metáfora de los "doigts/ blancs de neige". No es una casualidad, el que esto se realice únicamente en la versión definitiva, es decir en la de Horizon carré. En Nord-Sud, no se mencionaba el "viento", y la metáfora de los dedos era más tradicional: "Des doigts invisibles".

b3) Vamos ahora a entrar en el campo sin duda más amplio, que es el de las substituciones. Hay que hacer una distinción previa entre meras alteraciones morfológicas, debidas a evidentes exigencias gramaticales, y los cambios que afectan el significado. Voy a dar tan sólo una muestra de las primeras, para concentrarme en los segundos. Las variaciones morfológicas son bastante heterogéneas: cambio de persona, de tiempo verbal, paso del singular al plural, etc. como se puede apreciar en este ejemplo:

Lloran voces sobre mi corazón...
No más pensar en nada.

Despierta el recuerdo y el dolor,
Tened cuidado con las puertas mal cerradas. (HT, 1-4)

Sur mon coeur
il y a des voix qui pleurent
Ne plus penser à rien
Les souvenirs et la douleur se dressent
Prends garde aux portes mal fermées.

Sin embargo, en su gran mayoría estas modificaciones se centran en el paradigma verbal. Aparte de la previsible opción por el "passé composé" para la traducción del pretérito indefinido, se notan unos cambios de tiempo y de modo aparentemente gratuitos. En HT, se vierte un presente indicativo con un condicional presente ("Y algo quiere salir", 20 - "Quelque chose voudrait sortir"), y un imperfecto indicativo se transforma en presente ("Sobre la ruta se alejaba un hombre", 14- "Sur la route/ un homme s'en va"); en HA, un presente indicativo se convierte en "passé composé" ("Y las angustias se desvanecen", 8 - "Et les angoisses / se sont évanouies"); en N, el pretérito compuesto español se vierte con una construcción perifrástica ("Alguien ha muerto", 11 - "Quelqu'un vient de mourir"); otra vez, en AIN, un presente indicativo se hace presente del condicional ("Un alma quiere nacer", 2 - "Mais l'âme qui pourrait naître").

Esta libertad que se toma el traductor precisamente en la dimensión temporal de la lengua es muy significativa si se relaciona con su teorización de los "hechos nuevos" que, como se recordará, afirma ser universalmente traducibles. Ahora bien: si estas nuevas realidades creadas son traducibles en cualquier idioma es precisamente porque son atemporales, existen sólo en las mentes del poeta y del lector. De ahí que Huidobro se tome más libertades precisamente en el paradigma verbal de la lengua, y no por ejemplo en el de los sustantivos o adjetivos, que son la columna portante de aquellos "hechos nuevos".

Pasando ahora a aquellas substituciones que afectan directamente el significado verbal, hay que observar ante todo su relativa frecuencia, puesto que en cada poema tenemos por lo menos una alteración significativa. Empezando por los títulos, es notable que tres de los siete poemas sufran un cambio sustancial ya desde el título: el primer "Nocturno" se traduce con "Minuit", mientras que el segundo, con "Noir"; asimismo, el que lleva el título "Alguien iba a nacer" se vierte en "Ame".

Por supuesto, hay distintos grados de alejamiento del texto original: vamos desde la mera variación sinonímica hasta el trastorno completo del término español. Voy a dar los ejemplos tratando de atenerme a esta escala progresiva: "en la alcoba" - "dans la chambre" (HT,6); ; "El miedo se esparce por el aire" - "La peur se déroule dans l'air" (N, 4); "Nocturno" - "Minuit" (N); "Se diría que es el fin de las cosas" - "On pense que la terre va finir" (N, 8); "Y las gentes que bajan a la tela" - "Et les gens qui descendent / sur l'écran" (AN, 3); "Las cosas se fatigan" - "Les choses s'ennuient" (HT, 5); "En la chimenea languidece el mundo" - "Et dans le foyer tout s'écrase" (HT, 9); "Despierta el recuerdo y el dolor" - "Les souvenirs et la douleur se dressent" (HT, 3); "Detrás todo agonizaba" - "Et derrière on s'efface" (HT, 16); "Y el viento llora en el estanque" - "Et le vent se cache au fond des puits" (N, 5); "El sueño de Jacob se ha realizado" - "L'échelle de Jacob n'était pas un rêve" (AN, 1); "Llueve sobre los espectadores" - "Il pleut devant les spectateurs" (AN, 8); Trabaja en mi garganta" - "Et dans ma gorge un souvenir" (HT, 18); "Alguien busca una puerta" - "Celle qui

cherche une porte" (AIN, 4); "Alguien la espera" - "On l'attend" (AIN, 13). "Detrás de la sala/ un viejo ha rodado al vacío" - "Devant la salle / un vieillard a roulé dans le vide" (AN, 11-12);

Hay que añadir a esta lista el que me parece ser el único verdadero error de traducción, debido a un calco del español: "Y allá lejos, los objetos perdidos se ríen" - "Les objets / qu'on a perdu / se rient" (NII, 5-6).

Es relativamente arduo sacar unas conclusiones generales de esta lista de sustituciones significativas. En algunos casos puede parecer que éstas obedecen a un afán de mayor expresividad o determinación (cfr. "despierta" - "se dressent"; "languidece" - "s'écroule"; "la tela" - "l'écran"; "las cosas" - "la terre", "alguien" - "celle qui") pero no falta el fenómeno contrario ("agonizaba" - "on s'efface"). Un dato que parece incontestable es la tendencia, ya observada a otros niveles, hacia la eliminación de la pátina romántico-simbolista: "alcoba" - "chambre", "Nocturno" - "Minuit", "Nocturno II" - "Noir" "llora" - "se cache", "estanque" - "puits". Aquí también es preciso notar que dicha pátina no desaparece del todo. En: "se fatigan" - "s'ennuient", por ejemplo, podemos reconocer uno de los términos centrales de la escuela simbolista francesa, "l'ennui", que remite directamente al famoso "spleen" de Baudelaire.

Queda una porción de traducciones que, por su fuerte oposición con el texto original, arroja una nueva luz sobre éste, y autoriza una interpretación más amplia de los poemas. Así por ejemplo en: "trabaja" - "un souvenir", la versión francesa ofrece la llave de interpretación del tipo de "trabajo" interior que afectaba al "yo" lírico, frente a "la madre que murió sin decir nada". Lo mismo vale para la introducción del pronombre impersonal "on", que podría incluir al "yo" lírico, mientras que en el original éste quedaba excluido: "detrás todo agonizaba" - "Derrière on s'efface"; "Alguien la espera" - "On l'attend".

Por último, cabe mencionar aquellas traducciones que están casi en contradicción con el original: es el caso de las preposiciones "sobre" y "detrás" en AN, que se traducen ambas con "devant". En la primera ocurrencia, la traducción se explica por una transformación del lugar descrito: la sala de cine en el original se encontraba al aire libre y por lo tanto carecía de tejado. En la versión francesa, la sala pasa a ser un lugar cerrado, puesto que se eliminan todas las alusiones al "frío" y al "ruido de temblores" (nótese la acertada paronomasia con "tambores"); en la segunda ocurrencia, en cambio, es más difícil encontrar una explicación racional de la versión antónima.

5. Conclusiones

Después de este rápido recorrido a través de los siete poemas del fundador del Creacionismo traducidos al francés por él mismo, podemos tratar de sacar algunas conclusiones generales que tengan en cuenta la concepción creacionista de la traducción poética. De dicha concepción se podría deducir perfectamente que el trabajo del traductor se reduce a la consulta diligente de un buen diccionario, puesto que "los hechos nuevos" son universalmente traducibles. Ahora bien: si la traducción literal domina efectivamente en estas versiones, se diría que Huidobro hace todo lo posible para alejarse de ella, sea mediante procedimientos que vuelven a reivindicar la importancia del plano del significante, pero más allá de los signos lingüísticos, (puntuación, disposición tipográfica de los versos, impresión en mayúsculas, etc.), sea a través de ciertas libertades que se toma sobre todo en la dimensión temporal de la lengua, es decir en el paradigma verbal, el que menos puede comprometer la transmisión de los "hechos nuevos". En otras palabras,

Huidobro hace la apuesta de recrear su texto manteniendo como base la traducción literal, por las razones teóricas

antes expuestas y que están estrechamente ligadas con su estética creacionista, lo cual le lleva a encontrar soluciones muy ingeniosas que le son inspiradas por el contexto vanguardista en el que redacta dichas versiones. Por lo tanto, en estas traducciones se hace manifiesto el esfuerzo por recuperar la verdadera traducción poética, es decir la "re-creación" del texto.

1)Cfr. René de Costa, "Reseña de Altazor, ed. de Cedomil Goic", en: Revista Iberoamericana (enero-marzo 1976), pp. 141-143. Estudia este fragmento Magdalena García Pinto, "El bilingüismo como factor creativo en Altazor", en: Revista Iberoamericana, nn. 106-107, 1979, pp. 117-127.

2) La polémica generada por las fechas de composición y de publicación de esta "plaquette", ha sido definitivamente zanjada por Richard L. Admussen y René de Costa, "Huidobro, Reverdy and the editio princeps of El espejo de agua", en: Comparative Literatures (Eugene), XXIV, 2 (primavera, 1972). La versión española se encuentra en el volumen colectivo: Vicente Huidobro y el creacionismo, edición de René de Costa, Taurus, "El escritor y la crítica", Madrid, 1975, pp. 249-264).

3)Para un análisis de estas versiones primitivas y su comparación con las definitivas, cfr. el trabajo de Richard L. Admussen y René de Costa, art. cit. pp. 256-259.

4)Cito por la edición de las Obras completas de Vicente Huidobro llevada a cabo por Hugo Montes, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, t. I, pp. 731-740.

5)La traducción castellana es de Hugo Montes.

6)Art. cit. p. 257.

7)He aquí las fechas de publicación de las primeras versiones aparecidas en Nord-Sud: "L'homme triste", 2 (abril, 1917); "Je garde en mes yeux...", "La chambre déserte...", 3 (mayo, 1917); "Les heures glissent...", "Quelque chose frôle le mur...", 4-5 (junio, 1917).

8)La poesía figurativa de Huidobro ha sido reunida y estudiada por René de Costa. "Trayectoria del caligrama en Huidobro", en: Poesía, 3, s.f., pp. 29-44 y por Harald Wentzlaff-Eggebert, "Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der visuellen-phonetischen Poesie in Lateinamerika", en: Lateinamerika Studien, 22(1986), pp. 91-123.