

mentos que pudieran aclarar estas y otras cuestiones, si es que se han conservado como era debido los papeles de este gran poeta, parecen ignorar la importancia que tendría el hacerlos accesibles de manera segura y sistemática a los estudiosos de Huidobro. Hasta que el milagro se produzca, y acaso después de producido, tenemos por delante mucho trabajo, tanto de crítica como de investigación documental⁷.

DAVID BARY

University of California,
Santa Bárbara.

En *Revista Iberoamericana*, vol XLV,
septiembre de 1979. N^os. 106-107.

EL BILINGÜISMO COMO FACTOR CREATIVO EN «ALTAZOR»

Dentro de la producción literaria, tan vasta y variada, de Vicente Huidobro, se destaca un aspecto que ha llamado la atención de muchos de sus críticos: el bilingüismo. El caso es que, en numerosas instancias, el mismo poema, ensayo o libro existe en dos lenguas: el español y el francés. La naturaleza bilingüe de la obra de Huidobro ha sido objeto de inquietud y hasta de admiración por parte de los críticos; sin embargo, permanece todavía sin estudiar. Los críticos, naturalmente, han especulado acerca de la génesis de ciertos textos —si es que éstos fueron desarrollados primero en una lengua o en otra—, pero en la mayor parte se han ignorado las posibilidades creativas que el bilingüismo ofrece¹. Por tanto, en este trabajo me propongo considerar el bilingüismo como factor creativo fundamental al sistema de expresión de Huidobro. En vez de considerar una obra como una mera traducción de su equivalente en otra lengua, cada obra deberá ser interpretada de manera tal que se considere el bilingüismo del autor como parte integrante de un sistema de expresión que hace uso específico de elementos seleccionados, ya del español, ya del francés.

¹ Cedomil Goić, *La poesía de Vicente Huidobro* (Santiago, 1974): «*Temblor de cielo* es el único poema en prosa de larga extensión que Huidobro publicó. Apareció en el mismo año y simultáneamente con *Altazor*. Al año siguiente, 1932, se publicó una traducción francesa del mismo Huidobro que nos muestra la raíz gala del título del poema: *Tremblement de ciel*. Es una manera de decir el equivalente celeste de «terremoto»: *tremblement de terre*, en francés. Así, por lo menos podemos afirmar que el título ha sido pensado en francés, pero no sabemos si ha sido originalmente escrito todo el poema en ese idioma. «El bilingüismo de Huidobro crea en ocasiones incertidumbres como ésta o bien le permite crear algunas imágenes sugerentes mediante galicismos que su creacionismo justifica sobradamente» (p. 224). Gerardo Diego, por su parte, al referirse a dicho título, lo califica como «título tan chileno» («Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro [1968]», en René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, 1975, p. 215).

⁷ Quisiera agregar a la versión impresa de mi charla de Chicago el siguiente dato, que me parece de vivo interés para el tema: el día 4 de mayo de 1978, en una conversación sostenida en Madrid, Gerardo Diego me dijo de modo absolutamente espontáneo, y sin que yo hubiese mencionado la cuestión de los títulos del poema, que en diciembre de 1921, cuando Gerardo le conoció en Madrid, Huidobro le habló de un libro inédito titulado *Voyage en parachute*. Me parece que esto viene a confirmar la hipótesis emitida en este trabajo en el sentido de que éste sería el título original de una obra que durante muchos años se proyectaba en francés. Hace más verosímil, asimismo, la posibilidad de que *Voyage en parachute* seguía siendo el título general de la obra en 1925, en el momento de la traducción hecha por Jean Emar de un fragmento del prefacio.

En *Revista Iberoamericana*, vol XLV,
septiembre de 1979. N^os. 106-107.

1400-1911-1914.
1200
2630

12-2-1911

1400-1911-1914.
1200
2630

1400-1911-1914.
1200
2630

y en español. Como veremos más adelante, lo que parece intentar en su obra es descubrir el isomorfismo más exacto en el proceso de lo que puede considerarse como el mismo verso o el mismo fragmento en dos lenguas diferentes. De esta manera, el poeta se permite hablar en sus ensayos y manifiestos de una lengua única para la «Poesía universal». Esta actitud con respecto al arte de la creación no es particular de Huidobro, sino que es, por el contrario, una de las características más importantes de toda la empresa vanguardista⁷. Sin embargo, entre los poetas innovadores de su época, es Vicente Huidobro probablemente el más singular por su experimentación tan extendida y sistemática con esta forma particular de creación y recreación literarias. En efecto, ya desde *El espejo de agua* (1916), muchos de cuyos poemas habrían de aparecer más tarde en *Horizon carré* (1917), la escritura de Huidobro parece progresar firmemente en esta vertiente bilingüe. En un estudio sobre el tema, Richard L. Admussen y René de Costa analizaron la transformación de cinco de los poemas desde *El espejo de agua*, hasta que eventualmente aparecieron como parte integrante de *Horizon carré*. Este proceso no es el de la traducción, sino más bien de dos transformas en las cuales la estructura poética ha sufrido una clara evolución en dos de sus aspectos más esenciales: la forma y la dicción. Así, *El espejo de agua* y *Horizon carré* se complementan en dos dimensiones: la temporal y la espacial. El primer conjunto de poemas sirve de sustento al segundo y le permite a la vez su expansión.

El poeta chileno escribió una considerable parte de su obra en francés: siete poemarios, numerosos ensayos, una obra de teatro y un largo poema en prosa, *Temblo de cielo*. Además existe un fragmento de *Altazor* en francés por Huidobro. El fragmento, dado a conocer últimamente por René de Costa⁸, es de especial relevancia para el aspecto que estamos investigando, ya que en este texto se revela la extraordinaria habilidad lingüística de Huidobro en dos lenguas. Un análisis cuidadoso de dos versiones de un mismo fragmento muestra que Huidobro, en la búsqueda de un lenguaje nuevo y de una forma nueva para la poesía, hace uso de una variedad de técnicas innovadoras. Una de di-

⁷ Como ejemplo, y en coincidencia con la afirmación de Huidobro acerca de la naturaleza del discurso poético y su traducción, Ezra Pound señala que «That part of your poetry which strikes upon the imaginative eye of the reader will lose nothing by translation into a foreign language; that which appeals to the ear can reach only those who take it in the original» (*Ezra Pound*, ed. by J. P. Sullivan [Baltimore, 1970], p. 44).

⁸ René de Costa, «Reseña de *Altazor*, Ed. de Cedomil Goić», *Revista Iberoamericana* (enero-marzo 1976), pp. 141-143.

chas técnicas podría considerarse como un *collage lingüístico*. Y lo denomino así porque Huidobro utiliza la yuxtaposición no sólo de imágenes, sino también de fragmentos de palabras para crear otras nuevas, las cuales están contenidas en el contexto total del canto y del poema. Lo que contribuye a que estas técnicas sean tan notables como innovadoras es el hecho de que están presentes en ambas versiones del poema. Y más aún, cada texto contiene su propio conjunto de rasgos idiosincráticos que se corresponden con aquellos del sistema lingüístico en operación:

Al horitaña de la mont zonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrma
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña
 La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla
 Ya viene la golondía
 Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
 Ya viene la golontrina
 Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
 Como yo lo tengo en los cuatro horizontes
 Viene la golonrisa
 Y las olas se levantan en la punta de los pies

Viene la golonniña
 Y siente un vahído la cabeza de la montaña
 Viene la golongira
 Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía
 Se llenan de notas los hilos telefónicos
 Se duerme el ocaso con la cabeza escondida
 Y el árbol con el pulso afiebrado
 Pero el cielo prefiere el rodoñol
 Su niño querido el dorreñol

6300
 18/29
 ovo/22/10
 CRUDOBRO
 - Nueva Formas
 - 1917/1920
 901
 1916/1917
 1913

110 - orfismo
 Lema una
 parte universal
 no: poema
 de
 belleza

collage
 lingüístico
 Zokp...

por lo
 Altazor
 francés

Poeta y poeta. De la obra
 Moshid, Alay, editorial

Su flor de alegría el romiñol
 Su piel de lágrima el rofañol
 Su garganta nocturna el rosolñol
 El rolañol
 El rosiñol

FRAGMENT D'ALTAZOR
 (Madrid, 1919)

A l'horitagne de la montazon
 Une hironline sur sa mandodelle
 Dérochée le matin de la lunaille
 Approche approche à tout galop
 Déjà vient vient la mandodelle
 Déjà vient vient l'hirondoline
 Déjà s'approche oche oche l'hibonbelle
 Déjà s'approche l'hironselle
 Déjà s'approche l'hibonfrêle
 L'hibongréle
 L'hibonduelle
 Avec les yeux ouverts l'hibongéle
 Avec ces ciseaux coupant la brume l'hibonaile
 L'hibonciel
 L'hibonmiel
 La belle hibonréele
 Et la nuit rentre ses ongles comme le léopard
 Elle approche l'hibontéle
 Qui a un nid dans chacune de deux chaleurs
 Tel que moi je l'ai dans les quatre horizons
 Déjà s'approche l'hibonfrêle
 Et les vagues se dressent sur la pointe de leurs pieds
 Déjà s'approche l'hibonbelle
 Et la tête de la montagne sent un étourdissement
 Elle vient l'hibonruelle
 Et le vent s'est fait parabole des sylphides en orgie
 Se remplissent de notes les fils téléphoniques
 Le couchant s'endort avec la tête cachée
 Et l'arbre avec le pouls enfiévré
 Mais le ciel préfère le rodogno
 Son enfant gâté le rorégnol
 Sa fleur de joie le romégnol
 Sa peau de larme le rofagnol
 Sa gorge de nuit le rossolgnol
 Le rolagnol

Le rossignol
 Et tout l'espace tiédit dans sa langue de tralali lilo
 Tralilo lali
 Avale les étoiles pour ta toilette
 Toutes les petites et même l'étoilon

Trariri raro
 Toutes les belles planètes que mûrissent dans le planetiers
 Mais je n'achète pas d'étoiles dans la nuiterie
 Ni de vagues nouvelles dans la mererie
 Trararo riré

En el verso 1:

Al horitaña de la montazonte

que proviene de:

Al horizonte de la montaña

las dos primeras sílabas de cada sustantivo han sido ensambladas con el resto del otro sustantivo respectivamente:

hori-zonte	/	monta-(ta)ña
hori-taña	/	monta-zonte

De manera similar en francés:

A l'horitagne de la montazon

que se ha obtenido de:

A l'horizon de la montagne

en cuyos versos se puede observar el mismo proceso:

hori-zon	/	monta-(ta)gne
hori-tagne	/	monta-zon

En el segundo verso (en ambos fragmentos), este proceso se ha invertido; en este caso el segmento que se ha transpuesto es la primera mitad del sustantivo, que está indicado por un indicio, la presencia de los artículos que preceden a ambos sustantivos:

La violondrina y el goloncelo

1 -> para ver como
 2 -> hironline = hironline
 3 -> hironline = hironline

1 -> para ver como
 2 -> hironline = hironline

que proviene de:

La _____ drina y el _____ celo
golon violon

y la aplicación del mismo proceso en el texto francés:

Une hironline sur sa mandodelle

proveniente de:

Une hiron- _____ sur sa mando- _____
 delle line

En el texto francés los paralelismos fonéticos son evidentes; en algunos versos del texto español estos paralelismos están ausentes, como en el caso de los siguientes versos:

Décrochée / approche approche
Déjà / déjà
Déjà s'approche oche oche, etc.

Descolgada / se acerca
Ya viene viene

Es además importante de notar que los versos que incluyen las palabras en *collage* poseen una cualidad rítmica que no podría lograrse de aquellas que sirven como lexemas base. El poeta introduce con toda intención elementos nuevos en el poema con el objeto de crear nuevas realidades que no existían en la realidad y cuya existencia sería imposible fuera del contexto del poema. Estas palabras recién creadas son portadoras de significado y no deben considerarse como vacías de significación. Han sido fabricadas teniendo en cuenta elementos existentes, de allí que le sea posible al lector percibir su nueva significación. Se notará que el significado básico de los sustantivos se ha conservado, aunque el contenido semántico de cada verso no se hace evidente hasta que no se ha terminado de leer toda la línea. La estructura morfológica que conserva la significación se ha reforzado más aún por medio del uso de los artículos *el* y *la* en las dos primeras líneas, por cuanto éstos son los artículos que dichos sustantivos exigen en la construcción que les sirvió de origen, «*Al horizonte de la montaña*» y «*La golondrina y el violoncelo*». Su función es la de mantener los marcadores originales de género y número para salvar el contenido semántico de los nuevos

lexemas. Esta elaboración tan minuciosa indica que Huidobro no utilizó estos mecanismos tan complejos tan sólo para «destruir» el lenguaje. Al contrario, parece indicar que es posible experimentar con técnicas derivadas de las otras artes, las artes plásticas en el caso que nos ocupa. Y de más está decir que esto no es nada nuevo en la poesía cubista de Vicente Huidobro.

Otra técnica de la cual se sirve el poeta chileno y que está presente en estos dos fragmentos recuerda el uso de la escala cromática en conjunción con planos yuxtapuestos, cuyo propósito es la búsqueda de nuevos campos de experimentación. En los versos 5 al 16 en el texto francés y en los versos 5 al 18 del texto español, los mecanismos de yuxtaposición asumen cualidades y ritmos diferentes al imponerse sobre ellos ciertas transformaciones de la estructura fonológica base de los lexemas «golondrina» e «hirondelle»:

	golondrina		hirondelle
	-drina		-doline
	-fina		-bele
	-trina		-selle
	-cima		-frêle
	-china		-gréle
	-clima		-duelle
golon-	-rima	hiron-	-géle
	-risa		-naile
	-niña		-ciel
	-gira		-miel
	-lira		-réele
	-brisa		-têlle
	-chilla		-ruelle
	-día		

Este despliegue verbal intenta explorar las posibilidades fonológicas y morfológicas de una palabra al ser sometida a un cambio en el afixo, que es a su vez una verdadera palabra de la lengua. Conserva la estructura bisilábica del afixo español y la estructura monosilábica en francés; la calidad fonética se mantiene mediante el uso de solamente aquellos sonidos que pertenecen a la misma dimensión, o sea, líquidas y nasales en español. En francés todos los afijos contienen un sonido líquido. La calidad vocálica también se mantiene: en español mediante el uso constante de la alternancia a/i; en el texto francés $\epsilon/j\epsilon$. Estos mecanismos se han creado con el propósito de que funcione como refuerzos del sus-

tativo principal, que recibe por su parte la modificación predicativa por medio de la variación de los afijos, y al mismo tiempo el poeta logra crear un ritmo parejo. La predicación del sustantivo principal, *golondrina*, la provee una serie de verbos: «trina», «gira», «chilla»; sustantivos: «cima», «china», etc., que son parte constituyente de una construcción comparativa elíptica: *golon-[-drina como]-cima*; *golon-[-drina como]-rima*, etc. Este interesante recurso que contiene un mecanismo de predicación dentro de sí como una de sus propiedades elimina la necesidad de colocar adjetivos adyacentes u otros modificadores para denotar dichas cualidades.

Por último, otra técnica que quiero señalar en esta breve exposición sobre *Altazor* utiliza una manipulación diferente del mismo expuesto antes: la inversión del proceso de colocación de los afijos para crear palabras nuevas. En este caso, el poeta mantiene las primera y tercera sílabas de la palabra *rossignol* para insertar la escala musical en medio y conservar así el orden de dicha escala. Comienza con *rossignol* en la base, el sustantivo francés usado en ambas versiones del poema; divide la estructura silábica para producir lo siguiente:

ro-DO-gnol	ro-DO-ñol
ro-RE-gnol	ro-RE-ñol
ro-MI-gnol	ro-MI-ñol
ro-FA-gnol	ro-FA-ñol
ro-SOL-gnol	ro-SOL-ñol
ro-LA-gnol	ro-LA-ñol
ro(s)-SI-gnol	ro-SI-ñol

La predicación pretende ensalzar las cualidades líricas del pájaro, símbolo poético desde siempre. Muy significativo es el hecho de que se aplica el mismo principio en ambas versiones, como ya se vio con las otras técnicas, manteniéndose la misma palabra como base para conservar la predicación del valor musical. La voz española *ruiseñor* no pareciera adecuada para servir como tal base, ya que la variación rítmica que se obtiene es la siguiente:

rui-DO-señor
ruise-DO-ñor

Esta breve presentación de algunas de las técnicas básicas empleadas en la composición de *Altazor* demuestra de qué manera se pueden utili-

zar dos sistemas lingüísticos que se relacionan y corresponden entre sí en la producción de la poesía de Vicente o «Vincent» Huidobro, cuyo paralelismo se deriva del hecho de que las relaciones inter e intralingüísticas estuvieron presentes desde su inepción.

MAGDALENA GARCÍA PINTO

The Catholic University of America.