

LA TRADUCCIÓN COMO DISPOSITIVO ‘CREACIONISTA’ EN LA
POÉTICA DE VICENTE HUIDOBRO: EL POEMA-PINTADO *MOULIN* Y
SUS VERSIONES *

*TRANSLATION AS A ‘CREATIONIST’ DEVICE IN VICENTE HUIDOBRO’S
POETRY: THE MOULIN PAINTED POEM AND ITS VERSIONS.*

Núria D’Asprer
Universitat Autònoma de Barcelona
deasprer@gmail.com

RESUMEN

La escritura entre lenguas (francés y castellano) y los múltiples pasajes intersemióticos que caracterizan la trayectoria poética de Vicente Huidobro, comportan la emergencia de novedosas configuraciones del espacio textual. Nos centraremos en las versiones del poema *Moulin* (1921): el “poema pintado” en su formato caligramático, la versión del mismo a una sola tinta y la que se presenta en versos alineados, y analizaremos las transformaciones icónicas que median entre ellas, el valor de la letra y su repercusión en el proceso de traducción.

Para demostrar nuestras hipótesis, examinaremos la motivación icónico-referencial de este poema-pintado (versión caligramática), observando la incidencia de la rima en la articulación entre la lectura referencial y la lectura simbólica del contenido. Contrastaremos dicha versión con la que presenta los versos alineados y con dos traducciones de esta última al castellano. Trataremos de evaluar en qué medida ciertas tendencias sometidas a la ley de la equivalencia lingüística suponen una barrera a la proliferación significativa al tiempo que disminuyen el alcance simbólico de la iconicidad. Por último, se propondrá una traducción personal argumentada al tenor de los análisis presentados.

PALABRAS CLAVE: Creacionismo, Huidobro, Iconicidad, Poemas-pintados, Traducción intersemiótica.

* Este artículo se inscribe en la investigación realizada en el marco del Grupo Étienne Dolet de estudios transdisciplinarios sobre traducción, y del grupo de investigación consolidado TransMedia Catalonia (código: 2009SGR700) de la Universidad Autónoma de Barcelona.

ABSTRACT

Writing between languages (French and Spanish) and the many intersemiotic moves that characterize Vicente Huidobro's poetic career, involve the emergence of novel configurations of textual space. We will focus on the several versions of the poem *Moulin* (1921): the "painted poem" in its caligrammatic format, the same in monochrome ink and the version in linear verse. Our analysis will bear on iconic transformations between these versions, the value of the letter and its repercussions on the translation process.

In order to validate our working hypotheses, we examine the iconic-referential motivation of the painted poem (caligrammatic version), noting the incidence of rime on the articulation between referential and symbolic readings of its contents. We proceed to contrast this version with the one in linear verse and two translations of the latter into Spanish. We then try to assess to what extent some translation trends under the rule of linguistic equivalence imply cutting the proliferation of meaning at the same time as they reduce the symbolic scope of iconicity. To end, we offer our own translation as supported by the analyses carried out in this paper.

KEY WORDS: Creationism, Huidobro, Iconicity, Painted poems, Intersemiotic translation.

Recibido: 8/6/2011 *Aceptado:* 30/9/2011

MOULIN: UN 'POÈME-PEINT'

Vicente Huidobro, "el poeta francés nacido en Chile", aquel que dijo "se debe escribir en una lengua que no sea materna"¹, es uno de los autores que más han influido en las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. Autor de manifiestos y de revistas transdisciplinarias vanguardistas, creador de una estética (el Creacionismo), de géneros singulares y de novedosas experimentaciones intersemióticas (poemas pintados, vestidos-poemas, novela fílmica, etc.) que marcan el campo literario, Huidobro incorporó una escritura alternando el francés y el castellano, y confiriéndole un carácter objetual y como materia modificable. El 'poema pintado', en el que se centra el presente estudio, es poesía visual y es objeto a la vez. Aunque no se haya considerado como el ejemplo más representativo del 'creacionismo', mostraremos que éste se inscribe plenamente en la tendencia que llevó a Huidobro a concebir la poesía como "objeto creado".

¹ La frase pertenece al prefacio de *Altazor* (1931), pero ya aparecía con alguna variante en el anticipo de dicho «Prefacio» (1925), publicado como «traducción de Jean Emar». Ver: Huidobro: *Altazor* y *Temblor de cielo*. R. de Costa Ed. 1996, 57 y apéndice 182.

La obra escogida para este trabajo, *Moulin* (1921), es uno de los trece poemas pintados que con el título “Salle 14” expusiera Huidobro en el Théâtre Édouard VII de París el 16 de mayo de 1922. Tachada en la época de excesivamente rupturista, la exposición fue clausurada a los pocos días de su inauguración, como también fracasó el proyecto ideado por Huidobro de reunir el conjunto de los poemas pintados en una publicación catálogo, de tal forma que dicho proyecto no se haría realidad hasta mucho más tarde, en el volumen editado por el museo Reina Sofía en el 2001 con motivo de la exposición homenaje dedicada a “Salle 14”².

El original de este poema pintado, al igual que algunos otros de la exposición parisina, desapareció misteriosamente, pero pudo ser reconstruido a partir de documentación conservada. Se sabe que el boceto del caligrama fue coloreado en 1925 por la pintora chilena Sara Malvar (versión que reproducimos a continuación –fig. 1), aunque desde el punto de vista cromático éste podría apartarse del original extraviado que fuera expuesto en 1922 (Morana 2006).

Los ‘poemas pintados’, son un claro exponente del interés de Huidobro por asociar diversas artes en su trabajo, así como de la relación estrecha que se tejía en el París de aquellos años entre poetas y artistas. Como género, éstos tienen reminiscencias muy remotas que van desde los *tecnopaegnia* de la antigua Grecia, o los *Carmina figurata* de la Edad Media, hasta las experiencias modernas, como la de su coetáneo Blaise Cendrars con la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), coloreada por Sonia Delaunay y de factura muy próxima a algunos de los poemas pintados de Huidobro y, por descontado, a los *Calligrammes* de su amigo Apollinaire. Pero *Moulin* es un caso aparte cuya especificidad lo diferencia incluso del resto de sus “poemas-pintados” de Salle 14. No es nuestro propósito ahondar en estas diferencias ni en los entresijos de la genealogía del poema, todo ello ya tratado ampliamente por la crítica (de Costa 1978 y 2001; Pérez 2001; Goic 2003; Sarabia 2007). Siendo nuestro objeto plantear una función estética de la traducción en relación con el dispositivo creacionista, nos ceñiremos al análisis del poema desde sus vertientes iconográfica y textual, indispensable para examinar luego las versiones castellanas y para desarrollar una propuesta de traducción atendiendo a los criterios que se desprendan del análisis.

Este poema interesa por varias razones y especialmente en el marco de un trabajo sobre traducción, puesto que contiene el germen del concepto de traducción intersemiótica que acuñó Roman Jakobson (78-86). Al decir esto, no nos referimos tan sólo a las cuestiones obvias de esta vertiente traductológica en cuanto representación verbal de un mensaje icónico o, a la inversa, plasmación icónica de un mensaje verbal, sino a algo contingente que, como veremos, va más allá de cualquier dicotomía y

² El catálogo comprende una reconstrucción, realizada en serigrafía y en tamaño real, de los ‘poemas pintados’ de *Salle XIV* que se expusieron de abril a junio de 2001.

comporta una problematización del concepto de traducción basado tradicionalmente en la equivalencia lingüístico-textual. Sin discutir la especificidad del signo icónico y la del signo verbal, nos interesa resaltar la función dialógica que emana de su articulación y la incidencia de ésta en la producción de sentido.

1. ICONICIDAD Y ESCRITURA EN LENGUA NO-MATERNA: EL FRANCÉS

La experiencia de escritura en lengua extranjera que inaugura Huidobro acarrea una creatividad singular y la activación de un ritmo significativo en absoluto arbitrario. En este sentido, el dispositivo huidobriano viene a desestabilizar la concepción del signo según Saussure, o cuanto menos la ley de la convencionalidad y de la no-motivación sgnica. Por un lado, el recurso a la iconicidad, lejos de quedar restringido a un mimetismo figurativo, se inscribe en un proceso semiótico más complejo que interactúa con los elementos discursivos y reactiva la interpretación confiriéndole al poema una dimensión de *work in progress*. Por otro lado, la escritura en lengua extranjera, o los constantes pasajes entre lenguas (castellano/francés) que marcan la trayectoria de Huidobro, repercuten notablemente en el proceso creativo. Sin duda alguna, la deriva transformacional y la significación en acto que dichos dispositivos propician responderían mejor a una aproximación semiótica de tipo pluralista como la de Peirce: pensamos en particular en su concepción triádica de los signos, no limitada al signo verbal, en la teoría de la iconicidad y en su concepto de signo como acción o semiosis. Esta perspectiva subyace en nuestra línea de trabajo.

Es interesante observar que en determinados poemas franceses de Huidobro que partían de versiones anteriores suyas en español, como por ejemplo en algunos de *Horizon carré* (1917) procedentes de *El Espejo de agua* (1915-1916), las rimas y asonancias tienden a quedar atenuadas para dar paso a un ritmo visual, promovido por el trabajo de la espacialidad, el juego de los espacios vacíos, y por la emergencia de metáforas de corte dadaísta. Todo cuanto ha dado a pensar que la matriz creacionista de Huidobro parte de la lengua francesa más que de la española. Sin embargo, el poema pintado que nos ocupa es un caso particular que combina el equilibrio rítmico de sus primeros poemas, próximos a la estética modernista (1912), y la modernidad de sus experimentaciones icónicas desarrolladas a partir de 1917 en el entorno vanguardista parisino.

Sabemos que el proyecto inicial de la obra magna y culmen del creacionismo, *Altazor* (1931), auguraba un poema extenso en lengua francesa, como el mismo Huidobro lo manifestó y como lo atestiguan los títulos de la obra previstos inicialmente en francés (*Altazor: les chants de l'astrologue*, o bien: *Voyage en parachute*) y algún fragmento preparatorio conservado, concretamente el del *Rossignol*, que publicó en 1930 la revista parisina *Transition* y que Huidobro incorporaría en el Canto IV de *Altazor*. Aunque la versión íntegra de esta obra fue finalmente en castellano, la crítica no deja de plantear la cuestión importante de “las lenguas” en que fue escrita (de Costa

1984)³. En la citada secuencia del “rossignol”, sin ir más lejos, Huidobro recurrió a la españolización “rosiñol” sacrificando oportunamente el equivalente “Ruiseñor”, que habría roto el principio estructurante que constituía la escala musical y que además habría introducido una “señoría” nada pertinente⁴.

Esta digresión que nos detiene en una obra distinta de *Moulin* es importante. Por un lado, nos permite entender el fundamento intersemiótico e interlingüístico de la poética huidobriana; pero, sobre todo, pone de relieve el valor del significante, que el traductor literario debería tratar de alcanzar por encima de la equivalencia de significados. Valga aquí evocar los presupuestos de Eugenio Coseriu (1976), quien concebía la traducción como un objeto interdisciplinario y no como una operación lingüística contrastiva. Abogaba por una distinción entre designación, significado y sentido, el sentido pudiendo no coincidir con el significado ni con la designación ya que se desprende del contexto (lingüístico y extralingüístico). Los planteamientos respecto a la traducción de *Moulin* que se presentarán más adelante deberán ser considerados desde este prisma.

El poema fue escrito directamente en francés, a diferencia de otras obras de Huidobro. Las dos versiones castellanas que se han localizado para la elaboración del trabajo no parecen ser de su autoría. Sea como sea, nos gustaría plantear los dos “idiomas” de *Moulin*, a saber: el poético y el pictórico, a cuya luz, en la última sección del trabajo, se presentará una versión castellana acorde a la técnica empleada por Huidobro.

2. ANÁLISIS DE MOULIN

Como lo señala oportunamente Rosa Sarabia (69), *Moulin* constituye una metáfora visual del tiempo. Añadiremos que dicha metáfora visual se actualiza como tal

³ Sobre la marca de la lengua francesa que atraviesa *Altazor*, considerada como factor importante de su generación, véase: Núria d'Aspre: «Trans-forme-sens: jeu du bilingüisme et de l'íconicité dans l'écriture «créationniste» de V. Huidobro». 2000.

⁴ Se transcribe a continuación la versión francesa de la secuencia, tal como se publicó en la revista *Transition* (columna izquierda) y la versión castellana correspondiente, que figura en el canto IV de *Altazor* (columna derecha):

Mais le ciel préfère le rodognot	Pero el cielo prefiere el rodoñol
Son enfant gâté le roregnot	Su niño querido el rorreñol
Sa fleur de joie le romignol	Su flor de alegría el romiñol
Sa peau de larme le rofagnol	Su piel de lágrima el rofañol
Sa gorge de nuit le rossolgnol	Su garganta nocturna el rosolñol
Le rolagnol	El rolañol
Le rossignol	El rosiñol

mediante la articulación del mensaje icónico y el mensaje verbal, en virtud de la cual se activa la interpretación. Diremos, pues, que la metáfora surge de una interacción múltiple: en el seno de la figura, en el texto, y entre ambos. Al filo de la lectura y del análisis adviene la interpretación que confirma la metáfora en todos sus matices.

El caligrama representa la figura de un molino, con sus aspas unidas al centro por sus respectivos ejes, con un cuerpo y una base; y el conjunto de este dibujo hecho con palabras se ha dispuesto encerrado en un marco, lo cual enfatiza su naturaleza de obra de arte no sin cierta ironía: de alguna manera, el recurso sirve para proclamar que la poesía es arte y puede ser expuesta al igual que se hace con los cuadros enmarcados.

Lo que se percibe a primera vista es este dibujo figurativo de un molino, compuesto por las palabras o frases que conforman dicho elemento. Independientemente de que el molino sea uno de los *leit motiv* más importantes en la poesía de Huidobro, la figura en sí no despierta una interpretación particular, sino que ejerce una atracción estética. Pero si prestamos más atención, descubrimos que el poeta se preocupó por mostrar ciertas indicaciones icónicas, deícticos y flechas para señalar un orden de lectura; y, por otro lado, vino a resaltar la importancia del texto acompañando el caligrama por una versión más convencional, en verso, que permitiese una lectura cómoda que el poema pintado con su profusión de colores entorpecía. Si el poema pintado *Moulin* era uno más entre los 13, presentado el penúltimo en la exposición mencionada según indicaba el catálogo-presentación, es indudable la importancia que Huidobro le otorgaba, puesto que lo escogió para la invitación figurando sobre una hoja encartada en el catálogo, que mostraba el caligrama por una cara (fig. 2), y por la otra el texto en versos y con las palabras correspondientes a las fases del día inclinadas y dispuestas en la vertical derecha (fig. 3). Se incluyen, a continuación, las tres versiones citadas⁵:

⁵ Agradecemos la gentileza de la Fundación Vicente Huidobro y de su presidente, el Sr. Vicente García Huidobro, por cedernos los derechos de reproducción.

MOULIN

Le vent plus qu'un âne est patient
Tourne tourne tourne
Moulin qui moule les heures
Bientôt c'est le Printemps
Tu auras tes ailes pleines de fleurs

Tourne tourne tourne
Moulin qui moule les jours
Bientôt sera l'Été
Et tu auras des fleurs dans ta tour

Tourne tourne tourne
Moulin qui moule les mois
Bientôt viendra l'Automne
Tu seras triste dans ta croix

Tourne tourne tourne
Moulin mouleur d'années
Bientôt viendra l'Hiver
Et tes larmes seront gelées

Voilà ici le vrai moulin
N'oubliez jamais sa chanson
Il fait la pluie, et le beau temps
Il fait les quatre saisons

Moulin de la mort moulin de la vie
Moule les instants comme une horloge
Ils sont des grains aussi Moulin de la mélancolie
Farine du temps qui fera nos cheveux blancs.

MATIN

MIDI

SOIR

NUIT

VINCENT HUIDOBRO

Paris, 1921.

(Fig. 3)

Si reparamos en el texto del caligrama (fig. 1 y 2), observaremos que no se trata simplemente del dibujo de un molino hecho con palabras: la iconicidad propia del trazo del dibujo entra en conflicto con las exigencias de la escritura en lenguas occidentales (de izquierda a derecha y empezando por la parte superior de la página); pero dicho conflicto resulta productivo ya que esas exigencias marcan una pauta coherente que guiará la lectura caligramática, en sintonía con el movimiento circular de las aspas. Observemos que este movimiento corresponde precisamente al movimiento de las agujas de un reloj las cuales trazarían una circunferencia, aquí imaginaria y, como la escritura, también de izquierda a derecha. La metáfora visual del tiempo surge así en estrecha relación con estos conocimientos comunes inscritos en el código cultural y que condicionan la percepción. La lectura de las aspas-estrofas se inicia pues en la del ángulo superior izquierdo, inicio del tiempo con la primera estación (Printemps), y sigue el orden lógico circular que se cierra con el invierno. El orden plasmado en el plano del contenido coincide pues con el plano de la expresión icónica (la circularidad del movimiento propio de las aspas de un molino), no siendo así en el proceso de lectura, que nos obliga a cambiar la orientación de la mirada en cuatro tiempos para poder facilitar la tarea y para subrayar la unidad de cada una de las aspas-estrofas y su relación con el eje que las une al centro. Ocurre algo semejante con el círculo central donde éstas convergen y con el trazo que dibujan las palabras del marco, donde el conflicto antes señalado queda patente. En el primer caso, la lectura textual (*Le vent plus qu'un âne / est patient*) rompe la circunferencia gráfica, de izquierda a derecha en dos tiempos, como si se tratara de dos versos; y en el segundo caso, el sintagma de la base "*Farine du temps qui fera nos cheveux blancs*", rompe de igual modo la lectura circular, que hubiese obligado a girar la página para leerlo sin pausa, pero eso permite resaltar el paralelismo de la línea superior y la inferior (evocando también dos versos) a la vez que sintetiza la compleja relación metafórica que arranca de la figura del molino y que le confiere una dimensión ontológica:

*Moud les instants comme une horloge
Farine du temps qui fera nos cheveux blancs*

Este compromiso entre la iconicidad plástica y la escritura poética es un claro indicador del deseo de Huidobro por mostrar que se trataba de un producto creativo singular: poesía y obra plástica a la vez, (probablemente eso mismo que causó furor y que motivó el cierre de la exposición). Dicho en otros términos, se trata de un trabajo intersemiótico donde la lectura, en la línea inaugurada por Mallarmé, se convierte en una experiencia multisensorial y dinámica.

Esta conexión compleja entre la figura plástica y el discurso poético nos remite de alguna manera a ese "acercamiento de dos realidades más o menos lejanas" que el propio Huidobro proclamara en su manifiesto "El Creacionismo". De ahí que Cedomil Goic objetase el carácter pleonástico atribuido por algunos críticos a este

caligrama y estimase, con mayor acierto, que “la visualidad violenta lo que se dice o no lo representa adecuadamente” (*Espacialismo* 19-20). Por nuestra parte, y a la luz de cuanto activa lo textual y lo visual en su articulación, preferiremos plantear una complementariedad necesaria. Obviamente, esta complementariedad tiene que ver con la solidaridad entre el significante gráfico y el significante discursivo, y este fenómeno deja entrever la problemática de la representación, la imposibilidad de que un único lenguaje sea por sí solo suficiente para expresar algo tan difícil como es el tránsito por la vida y la condición mortal del hombre. Es en este sentido que planteábamos los dos “idiomas”, el visual y el textual, que se requieren, en un intento de suturar la falla del lenguaje. Así mismo lo percibió Huidobro cuando apelaba en *Altazor* a “resucitar las lenguas” revelando su lenguaje oculto, podríamos decir: yendo a su fondo primigenio, universal, en aras de una poesía “total”. Algo que, sin duda, también vislumbró Walter Benjamin (81) con su búsqueda de la “lengua pura” y sobre todo al afirmar que, “tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas”. Pero, de forma más patente, en la complementariedad que apuntamos entre sistemas semióticos diferentes y en la correlativa aproximación de realidades distantes en que se fundamenta el creacionismo aflora un presupuesto de orden traductológico que se remontaría a Ortega y Gasset (433-452). Nos referimos al giro dialéctico por el cual la teoría de lo intraducible se transforma en teoría de lo traducible, a la traducción como aproximación de lenguajes diferentes y no como duplicación. Dicho en otras palabras, a la traducción como acto de creatividad. Eso mismo nos lleva a plantear en este artículo el rol estético que cumple la traducción en la poética creacionista, la traducción entendida ya no sólo como un instrumento productor de textos “equivalentes”, sino también, y sobre todo, como un dispositivo generador de una estética que incorpora la traducción como un proceso complejo basado en el diálogo interlingüístico e intersemiótico. De ahí la importancia de valorar el componente icónico visual como constitutivo inalienable del sentido del poema con miras a su traducción.

El análisis del poema que sigue se adhiere a estos presupuestos. La productividad creativa que acarrea la convergencia intersemiótica en cuanto aproximación de lenguajes diferentes es esencial, y la asociaremos a un proceso de semiosis o “traducción”. Esto es el proceso analítico que se activa a partir de la conexión entre iconicidad figural e iconicidad discursiva. Este proceso que lleva a inferir una relación significativa entre ambas vertientes de *Moulin* puede servir de base para su traducción a otros idiomas, es lo que en términos de Ubaldo Steconi podríamos llamar ‘semiotraducción’⁶.

⁶ Respecto a los conceptos peircianos de inferencia y semiosis aplicados a la traducción, remitimos a los trabajos de Ubaldo Steconi. Véase sobre todo: “Un mapa de la semiótica y sus aplicaciones a los estudios de traducción”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 2, noviembre 2001.

Iniciamos el análisis observando que, precisamente, a los indicadores iconográficos anteriormente señalados se suman también indicadores discursivos que van a revelar la extrema coherencia del caligrama en esta línea interpretativa.

Se trata de un molino que muele horas, días, meses y años y que atraviesa las cuatro estaciones inexorablemente. Cada aspa comprende una serie metafórica (o *métaphore filée*) que corresponde a una fase del ciclo vital o entidad temporal: un fragmento de la metáfora más importante que constituye el molino en su conjunto. Así, la primera se asocia a “heures” (primera unidad en la gradación temporal), a “Printemps” (primera estación con sus connotaciones obvias) y a “Matin” (eje que la une al centro, inicio del día, con claras connotaciones en sintonía con los anteriores elementos). En la segunda, serán “jours”, “été” y “midi”, y así sucesivamente. El movimiento circular que apuntábamos coincide perfectamente con la lógica del tiempo, el ciclo de la vida que manifiesta el contenido textual. La palabra “tourne” repetida anafóricamente tres veces une las tres estrofas y viene a confirmar referencialmente la motivación icónica del movimiento circular propio de las aspas. El centro es el círculo del que arrancan las 4 aspas-estrofas, y como tal hace referencia al viento y a su paciencia infinita en contraste con la del asno, que movería la noria de un molino hidráulico y no eólico. Esta alteración del molde morfosintáctico, “le vent plus qu’un âne est patient” en lugar de “le vent est plus patient qu’un âne”, tiene reminiscencias mallarmeanas y al mismo tiempo casa con el corte que la escritura impone al trazo del círculo, que señalábamos antes, si bien Huidobro en la versión no caligramática lo ha colocado todo en un solo verso consiguiendo así hacer rimar “Patient” con “Blancs”, última palabra que cierra el poema. El texto que dibuja el cuerpo del molino tiene una función déctica, como de advertencia o sentencia vital: “Voilà ici le vrai moulin / N’oubliez jamais sa chanson”, queriendo significar que la verdad de la vida es la muerte; y, a modo de subtítulo explicativo, la base: “Il fait la pluie et le Beau temps / il fait les quatre saisons”, que sintetizando el contenido textual de las aspas inscribe el recorrido de la vida por sus estaciones. El marco que encierra al molino vendría a constituer esa canción, con el ritmo propio de la máquina que muele instantes, la alusión al envejecimiento mediante la metáfora de la “harina del tiempo que nos pondrá el cabello blanco” (que en francés contiene una rima interna: “farine du temps qui fera nos cheveux blancs”): todo ello forma un brillante sistema metafórico que sintetiza con brío el significante que el caligrama presentaba fragmentado, y puntúa su mensaje.

Pero para alcanzar estos logros, Huidobro recurre también al ritmo sonoro. Obviamente esto no se percibe fácilmente al contemplar el poema-pintado en su formato caligramático, que nos obliga a detenernos y a buscar la ubicación, punto de partida de la lectura. La presentación en verso (fig. 3) era necesaria, y exige que efectuemos un análisis previo a la traducción a partir de la nueva configuración textual:

MOULIN

1	A	Le vent plus qu'un âne est patient	
2	B	Tourne tourne tourne	MATIN
3	C	Moulin qui moud les heures	
4	A	Bientôt c'est le Printemps	
5	C	Tu auras tes ailes pleines de fleurs	
6	B	Tourne tourne tourne	MIDI
7	D	Moulin qui moud les jours	
8	E	Bientôt sera l'Été	
9	D	Et tu auras des fruits dans ta tour	
10	B	Tourne tourne tourne	SOIR
11	F	Moulin qui moud les mois	
12	G	Bientôt viendra l'Automne	
13	F	Tu seras triste comme la croix	
14	B	Tourne tourne tourne	NUIT
15	H	Moulin mouleur d'années	
16	I	Bientôt viendra l'Hiver	
17	H	Et tes larmes seront gelées	
18	J	Voilà ici le vrai moulin	
19	K	N'oubliez jamais sa chanson	
20	A	Il fait la pluie et le beau temps	
21	K	Il fait les quatre saisons	
22	L	Moulin de la mort moulin de la vie	
23	M	Moud les instants comme une horloge	
24	L	Ils sont des grains aussi moulin de la mélancolie	
25	A	Farine du temps qui fera nos cheveux blancs	

Descubrimos entonces que se trata de un poema con una acusada regularidad métrica y rítmica (rimas cruzadas CAC/DED ...), con un molde morfosintáctico idéntico para las 4 estrofas que forman las aspas, cuyos 3 primeros versos son isométricos y el 4º de mayor longitud; Vemos también que el verso inicial rima con el último verso del poema. A excepción del verso suelto del inicio, correspondiente al centro del molino, los versos están dispuestos en 6 estrofas de 4 versos, iniciadas las 4 primeras por el estribillo “Tourne, tourne tourne” y las 2 últimas apartándose de la estructura uniforme de las primeras para constituir una interpretación final.

Los elementos que conforman la metáfora temporal (medidas de tiempo y estaciones) se ubican, de forma destacada, a final de verso o en diagonal descendente en el margen derecho (momentos del día, equivalentes a “edades” de la vida). Las estrofas regulares de las aspas contienen una rima cruzada, donde los versos rimados presentan significantes de la misma isotopía. Así encontramos “*Printemps*” y “*fleurs*” en la misma estrofa, “*Été*” y “*fruits*”, en otra, “*Automne*”, “*triste*” y “*croix*” en la siguiente, y “*Hiver*”, “*larmes*” y “*gelées*” en la última estrofa-aspas. Observamos igualmente que la rima es ascendente y constante, en adhesión con el ritmo icónico del molino antes referido y enfatizando de este modo la relación metafórica del transcurrir del tiempo. Esta relación es recalcada por la repetición a modo de *leit motiv* de “*Tourne*”, que de este modo subraya verbalmente el movimiento que señalábamos en el plano icónico. La presencia de la palabra “*tour*” referida al cuerpo del molino o torre, incide a su vez en el significante del movimiento giratorio dada la polisemia de dicho lexema, que en otros contextos significa “giro”.

El factor tiempo está representado programáticamente de forma fragmentaria: tanto por la isotopía observada como por la evolución de la rima y la repetición de la palabra “*Temps*”, ya sea de forma aglutinada (*printemps*), aislada (*farine du temps* / *Beau temps*) o adivinada en el tejido paronomástico que vehiculan ciertas aliteraciones, rimas o rimas internas; pero éste se confirma de forma rotunda hacia el final del poema mediante el referente del “reloj” (“*moud les instants comme une horloge*”), que por si fuera poco se encuentra inserido en la rica asociación con la unidad mínima de tiempo, “*les instants*”, y “*la farine*”: el grano molido por esa máquina simbólica del tiempo que es también el molino. En suma, lo que a simple vista hubiese parecido una brillante muestra experimental, adquiere una dimensión ontológica que le confiere al poema un carácter filosófico.

3. LAS VERSIONES DE *MOULIN*: ESTATUTO Y FUNCIÓN DE LA TRADUCCIÓN

A la luz del análisis de *Moulin* desde sus dos versiones, la caligramática y la versificada, hemos cotejado dos traducciones, realizadas ambas en el formato convencional:

La versión castellana en verso, “Molino”, editada por Waldo Rojas (1998:399)⁷, parece haber reubicado libremente los elementos del caligrama sin tomar en cuenta la versión francesa existente en verso, por lo que se aparta del patrón previsto por Huidobro (para facilitar la comparación, nos hemos permitido recomponerla en el orden adecuado). La otra traducción, también en verso, adopta el formato previsto por Huidobro en el volante, pero por lo demás apenas difiere de la anterior.⁸ Ambas producen un texto prácticamente calcado, donde la traducción palabra por palabra rompe con el ritmo esencial, ya que inevitablemente desaparece la regularidad métrica y la rima.

Versión 1:

El viento más que un asno es paciente

Gira gira gira
Molino que mueles las horas
Pronto será la primavera
Y tendrás tus alas cubiertas de flores

Gira gira gira
Molino que mueles los días
Pronto será el estío
Y tendrás frutos en tu torre

Gira gira gira
Molino que mueles los meses
Pronto vendrá el otoño
Y estarás triste en tu cruz

Gira gira gira
Molino moedor de años
Pronto vendrá el invierno
Y se helarán tus lágrimas

⁷ En adelante nos referiremos a ella como versión 2.

⁸ En adelante nos referiremos a ella como versión 1. Las obras consultadas donde se publica esta versión castellana no indican el origen de la misma. Véase: Vicente Huidobro, *Obra selecta*, Luis Navarrete Orta ed., 1989; Hugo Montes: *Obras completas de Vicente Huidobro*, T. I: 631. Estos datos también se confirman en la extensa bibliografía sobre Vicente Huidobro elaborada por Cedomil Goic (*Anales*: 235).

He aquí el verdadero molino
 No olvidéis jamás su canción
 Él hace llover y hace el buen tiempo
 Él hace las cuatro estaciones

Molino de la muerte Molino de la vida
 Muele los instantes como un reloj
 Éstos también son granos Molino de la melancolía
 Harina del tiempo que pondrá nuestros cabellos blancos

Versión 2:

El viento más que un asno es paciente

Gira gira gira
 Molino que muele las horas
 Pronto es la primavera
 Tendrás tus alas cubiertas de flores

MAÑANA

Gira gira gira
 Molino que muele los días
 Pronto será verano
 Y tendrás frutos en tu torre

MEDIODÍA

Gira gira gira
 Molino que mueles los meses
 Pronto vendrá el otoño
 Estarás triste como la cruz

TARDE

Gira gira gira
 Molino moledor de años
 Pronto vendrá el invierno
 Y se congelarán tus lágrimas

NOCHE

He aquí el verdadero molino
 No olvidéis nunca su canción
 Él hace la lluvia y el buen tiempo
 Él hace las cuatro estaciones

Molino de la muerte Molino de la vida
 Muele los instantes como un reloj
 Ellos son granos también Molino de la melancolía
 Harina del tiempo que nos hará salir canas

Constatamos que la tendencia sometida a un principio de equivalencia léxica reduce la dimensión simbólica de la iconicidad, que en el caso presente correspondía al tiempo cíclico, las etapas de la vida en progresión creciente. También constatamos que hasta la fecha ningún traductor ha optado por recomponer el texto en su formato caligramático, de tal manera que el texto que llega a los lectores hispanófonos acusa una pérdida de su dimensión signifiante. En efecto, las versiones castellanas que se han examinado responden a una concepción dicotómica del signo, donde forma y contenido parecen considerarse como dos entidades independientes, y el sentido queda restringido a la estricta referencialidad de las palabras. Esta disociación entre forma y contenido, análoga a la separación del plano visual y el textual, obtura el dispositivo intersemiótico y bloquea el dinamismo interpretativo. Por el contrario, la escritura original en francés de *Moulin*, tal como lo venimos mostrando, se adhiere a la concepción huidobriana de la poesía como objeto "total": a lo que podríamos llamar signifiante-signo, es decir al sentido de la forma o 'significancia'.

Las sucesivas figuras del tiempo, puntuadas por la rima y las repeticiones, esa proliferación signifiante que el proceso creativo activa, tejen un rico y complejo sistema metafórico que confirma el carácter del molino como signo motivado y motor de la semiosis⁹. En este sentido, y siguiendo la pista que nos brinda Henri Meschonnic en su *Poétique du traduire* (131), podríamos plantear que el texto que se traduce ya es portador de interpretaciones. La traducción, según Meschonnic, debería inventar su propia poética a partir de la poética del texto; dicho en otras palabras, se trata de atender a la 'significancia' que despliega el ritmo de la prosodia creativa.

Estos argumentos ya por sí solos justifican la necesidad de una traducción que respete la regularidad formal, pero es preciso señalar a este respecto la importancia que Huidobro concedía al tejido fonemático de la escritura y al ritmo. Si en *Moulin* este aspecto pasa por el recurso a la regularidad métrica y la rima, en *Altazor*, en cambio, el ritmo se adherirá a un recurso muy distinto que culminará en una desarticulación radical del lenguaje. Insistamos sin embargo en que, tanto en un caso como en el otro, se trata siempre de un ritmo motivado por la iconicidad perseguida en un contexto determinado. Por otro lado, la conexión entre el procedimiento creacionista que libera el lenguaje y la aplicación de la técnica que estructura y sujeta las imágenes creadas, en sintonía con los planteamientos estéticos de Huidobro, podríamos relacionarla con su oposición manifiesta respecto al automatismo de la escritura surrealista. Así, versos de *Moulin* marcadamente creacionistas, como "*Le vent plus qu'un âne est patient*" o "*Moulin qui moude les heures*" cobran mayor fuerza al estar insertos en una estructura rítmica que marca sus elementos signifiantes y los relaciona.

⁹ Nos referimos al concepto de semiosis introducido por el semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Atenta al componente icónico del texto original, la traducción que proponemos trata de respetar estos aspectos inherentes a la metatextualidad del poema y privilegia el sentido icónico por sobre los significados lingüísticos. Desde este enfoque, la traducción constituye una puesta en acto de la técnica adoptada por Huidobro. Así, se ha respetado al máximo la regularidad formal y la extrema coherencia significante. A tal efecto, se mantienen las rimas y asonancias, y una métrica equilibrada que no entorpezca el efecto de rítmica regular, acorde al tránsito constante del tiempo.

Se presenta a continuación dicha versión personal seguida de un análisis del proceso de traducción¹⁰:

MOLINO

1	A	Más paciente es el viento que un asno	
2	B	Gira gira gira	
3	C	Molino que mueles las horas	MAÑANA
4	D	Pronto será Primavera	
5	C	Y tus alas se llenarán de rosas	
6	B	Gira gira gira	
7	E	Molino que mueles los días	MEDIODÍA
8	A	Pronto será el Verano	
9	E	Y en tu torre crecerán las viñas	
10	B	Gira gira gira	
11	F	Molino que mueles los meses	TARDE
12	G	Pronto vendrá el Otoño	
13	F	Y como una cruz te entristeces	
14	B	Gira gira gira	
15	H	Molino molidor de años	NOCHE
16	I	Pronto vendrá el Invierno	
17	H	Y se helarán tus llantos	
18	J	He aquí el verdadero molino	
19	K	No olvidéis nunca su canción	
20	M	Él hace la lluvia y hace brillar el sol	
21	K	Él hace cada estación	
22	B	Molino de la muerte molino de la vida	
23	N	Muele los instantes como un reloj	
24	B	Éstos también son granos molino de la melancolía	
25	A	Harina del tiempo que nos pondrá el cabello blanco	

¹⁰ La traducción de “Moulin” en castellano que presentamos, así como la de los demás poemas pintados de Huidobro, forma parte de un trabajo en preparación en el que se respetará el formato caligramático.

Observemos que en las estrofas correspondientes a las aspas, el esquema de la rima constante (CDC EAE FGF HHH) provoca un efecto de cierre afín a su geometría rectangular. Ninguna rima se repite de una estrofa a otra para destacar mejor la progresión del tiempo: cada una, una estación. Para conservarlas, se ha recurrido a metonimias que se adhieren al significante correspondiente en cada caso. Así, “horas” rima con “rosas”, que siendo una flor representa la primavera del verso 4; “días” con “viñas”, adecuado para representar el verano del verso 8; para la estrofa 3, la cruz, símbolo inequívoco de la muerte (coincidiendo icónicamente con la que dibujarían aspas), se mantiene pero cambiando de posición para favorecer la rima. El Otoño es el Otoño de la vida, y la rima conseguida en esa estrofa resalta la tristeza del envejecimiento. Para la siguiente estrofa se hace rimar “Años” con “llantos” (en lugar de lágrimas), ya que pertenece al mismo campo semántico y casa de igual modo con el significante dominante; la progresión lógica: de tristeza a llantos helados, correlativa a la progresión de Otoño a invierno, corresponde exactamente a la que se aprecia en el texto original. Hemos jugado a partir de la sonoridad que ofrecía la lengua de llegada: un verso creado en castellano a partir del original generaba un impulso hacia los siguientes, sin descuidar en ningún momento la motivación icónico-referencial. Se ha preferido no simplificar la extrañeza del primer verso evitando una sintaxis que hubiese sido más natural en castellano, a la vez que se ha mantenido el ritmo y una sonoridad que permitiese si no una rima, sí al menos una asonancia respecto al último verso, lo cual no hubiese sido posible poniendo “paciente” al final, como ocurre en las dos versiones presentadas. Por otro lado, era importante respetar la posición final de “blancs”: un cierre del poema con el color blanco de la página no escrita o borrada y que también connota la lividez de la muerte. Así, hemos optado por mantenerlo en lugar de recurrir a un equivalente convencional como las canas, que propone Waldo Rojas (versión 2).

Nuestra propuesta de traducción es sensible al valor de la letra y a la cohesión e indisociabilidad entre significación icónica y verbal. Al mismo tiempo, atribuye un valor primordial a los presupuestos del creacionismo huidobriano, ajenos a todo convencionalismo, que la escritura en francés y el recurso al lenguaje visual propician. Sin lugar a dudas, lo novedoso de la estética huidobriana debe mucho a la elección de la lengua no-materna: la experiencia inaugural de escritura en francés, “parto” creativo por así decirlo, guarda ciertamente un paralelismo respecto a su concepción de la poesía como “objeto nuevo”. Cuando Huidobro retoma su lengua materna, la impronta del francés antes mencionada nutre su producción en castellano devolviéndole cierto extrañamiento, aspecto éste que nos aproxima al concepto de traducción literal que planteara Ortega y Gasset (1937) y, en una época más reciente, al de *‘traduction décentrement’* preconizado por Antoine Berman (1984). En nuestra traducción hemos tratado de adoptar también esta distancia creativa que singulariza los objetos creados y los interconecta, una distancia que a fin de cuentas facilita un acercamiento íntimo hacia el creacionismo esencial del poeta. Obviamente, esta perspectiva conlleva una

problematización del estatuto de la lengua materna así como de los conceptos de «lengua fuente» y de «lengua meta» de la traductología, e invita a prestar una mayor atención a la voz y la significación singulares que emanan de la escritura y de la inscripción del sujeto. La misión última de la estética «creacionista» preconizada por Huidobro era la creación de un objeto nuevo y vivo destinado a una revolución radical; y, en esta perspectiva, la lengua nueva constituye un instrumento privilegiado.

A través de este dispositivo interlingüístico e intersemiótico, que podríamos denominar «traduciente»¹¹, el texto se inscribe en la dinámica de la semiosis y deja de ser una entidad cerrada y estática para convertirse en un espacio de potencialidades, abierto a nuevas transformaciones.

En suma, el procedimiento de traducción que adoptamos debería contribuir de igual modo en esta apertura del texto, hacia su significancia, hacia otras posibles traducciones que reactivarán su potencialidad y harán proliferar la interpretación, ... como este molino que gira gira gira sin cesar y que no se agota.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor” (1923). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Cendrars, Blaise y Sonia Delaunay. *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Les Hommes Nouveaux, 1913
- Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- Coseriu, Eugenio. “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción” (1976). En: Eugenio Coseriu. *El hombre y su lenguaje: Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: 1977 (214-239). Trad. Marcos Martínez Hernández.
- D'Asprer, Núria. “Trans-forme-sens: jeu du bilingüisme et de l'iconicité dans l'écriture ‘créationniste’ de V. Huidobro”. *Quaderns. Revista de Traducció* 5 (2000): 135-146.
- De Costa, René. “Trayectoria del caligrama en Huidobro”. *Poesía* 3 (nov-dic. 1978): 28-44.
- _____. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: FCE, 1984.
- _____. “Salle XIV: Un proyecto a largo plazo”. Prólogo a *Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes gráficas*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001: 17-23.
- Goic, Cedomil. Coordinador edición crítica. *Vicente Huidobro. Obra poética*. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003.
- _____. “Espacialismo y dimensión visual en la poesía de Huidobro: cuatro fórmulas para el poema creado”. *Revista Universitaria* 82 (2003-2004): 19-20.
- _____. “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”. *Anales de Literatura Chilena* 4 (dic. 2003): 217-319.

¹¹ Neologismo a partir del adjetivo francés *traduisant*.

- Huidobro, Vicente. "Fragment du chant IV d'*Altazor*" (en francés). *Transition*, Paris, juin 1930.
- _____. "Le Créationnisme". *Manifestes*, Revue Mondiale, Paris, 1925.
- _____. *Altazor* seguido de *Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1996. Intr. de René de Costa.
- _____. *Horizon carré*. Paris: Édition Paul Birault, 1917.
- _____. *El espejo de agua*. Buenos Aires: Orión, 1916.
- _____. *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- _____. *Obras poéticas en francés*. Waldo Rojas, Trad. Santiago: Ed. Universitaria, 1998.
- _____. *Vicente Huidobro*. Ed. Luis Navarrete Orta. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- _____. *Obras completas de Vicente Huidobro. Tomo I*. Prólogo de Hugo Montes. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976.
- Jakobson, Roman (1959). "Aspects linguistiques de la traduction". *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963 (78-86).
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- Morana, Bárbara. "Poemas pintados: Moulin". Diario *La Nación*. Santiago, 11 de junio de 2006. Edición on-line: www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060610/pags/20060610203100.html
- Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción" (1937). *Obras completas* Tomo V. Madrid: Revista de Occidente, 1961 (433-452).
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Cambridge, Massachussets: Ed. Harvard University Press, 1978-80.
- Pérez, Carlos. "Notas sobre la primera edición de los poemas pintados". Prólogo a *Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001 (35-41).
- Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- Steccconi, Ubaldo. "Un mapa de la semiótica y sus aplicaciones a los estudios de traducción". *Revista electrónica de estudios filológicos* 2. (noviembre 2001). <http://www.um.es/tonosdigital/znum2/estudios/SteccconiTonos2B.htm>