

**VÁSSIA VANESSA DA SILVEIRA**

**LOS DESFILADEROS DE HUIDOBRO**

**Una incursión en los desafíos de la traducción a partir del prefacio de *Altazor***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina em cumprimento a requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras Espanhol, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Meritxell Hernando Marsal.

**Florianópolis  
2015**

**VÁSSIA VANESSA DA SILVEIRA**

**LOS DESFILADEROS DE HUIDOBRO**  
**Una incursión en los desafíos de la traducción a partir del prefacio de *Altazor***

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para a obtenção do Título de bacharel em Letras Espanhol, e aprovado em sua forma final pelo Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras.

Florianópolis, 25 de fevereiro de 2015.

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Meritxell Hernando Marsal**  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Meritxell Hernando Marsal**  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

**Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> André Fiorussi**  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

**Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Piotr Kilanowski**  
Universidade Federal do Paraná

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas filhas, Clara e Anaís, pelo amor e compreensão ao longo do caminho.

A minha mãe, Jalva, pelo importante apoio.

A Meritxell Hernando Marsal, pela generosa orientação, as atentas leituras, os comentários e, principalmente, por acreditar.

Aos professores André Fiorussi e Piotr Kilanowski, que compuseram a banca examinadora, pela acolhida dada ao trabalho e as valiosas sugestões.

Ao Pipe, pelas risadas.

A Giselle Ramos, pela indicação que me permitiu pisar em chão seguro, num momento delicado e crucial.

Ao Gil, pelas margens.

Aos amigos e parceiros de trabalho, pelo carinho, atenção, incentivo e pelos grandes e pequenos socorros.

Aos professores do curso, especialmente Alai Diniz, Andréa Cesco e Cynthia Valente.

A Mara González, pela indicação de leituras.

E aos colegas, pela caminhada.

Muito obrigada.

“El poema nos hace recordar lo que hemos  
olvidado: lo que somos realmente”

Octavio Paz.

## RESUMO

O poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) está vinculado ao surgimento dos movimentos vanguardistas na América Latina, especialmente ao Criacionismo. As experimentações estéticas com a linguagem estão presentes na maior parte de suas obras, mas é em *Altazor* que o autor alcança a maturidade: publicado em 1931, o longo poema, composto por sete cantos e um prefácio, é considerado a obra mestra de Huidobro. Apesar de ter sido um dos nomes mais importantes dos movimentos vanguardistas que ajudaram a definir a poesia contemporânea na América Latina, Vicente Huidobro é pouco conhecido no Brasil, e até o momento, há apenas uma tradução completa de *Altazor* em livro: a de Antônio Risério e Paulo César Souza, publicada em 1991. Diante disso, este trabalho traz uma tradução ao português do prefácio de *Altazor*, a partir de propostas desenvolvidas por Haroldo de Campos e Octavio Paz. É, sobretudo, uma reflexão sobre o processo tradutório, principalmente em relação às discussões sobre a tradução poética – já que além de representar uma experimentação estética vanguardista sobre os sentidos da linguagem, o prefácio obriga o tradutor a enfrentar problemas específicos da tradução de poesia, entre os quais a questão da (in)traduzibilidade do texto; os desafios impostos pela forma e o conteúdo; e as inevitáveis escolhas do tradutor.

**Palavras-chaves:** Huidobro. *Altazor*. Tradução. Haroldo de Campos.

## RESUMEN

El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) está vinculado al surgimiento de los movimientos de vanguardia en América Latina, especialmente al Creacionismo. Sus experimentaciones estéticas con el lenguaje están presentes en gran parte de sus obras, pero es en *Altazor* que el autor alcanza su madurez. Publicado en 1931, el largo poema, compuesto por siete cantos y un prefacio, es considerado como la obra maestra de Huidobro. Pese a que haya sido uno de los nombres más importantes en los movimientos vanguardistas que ayudaron a definir la poesía contemporánea en América Latina, Vicente Huidobro es poco conocido en Brasil y hasta el momento, hay en nuestro país sólo una traducción completa de *Altazor* en libro: la de Antonio Risério y Paulo César Souza, publicada en 1991. Frente a esto, este trabajo presenta una traducción al portugués del prefacio de *Altazor*, a partir de propuestas desarrolladas por Haroldo de Campos y Octavio Paz. Es sobre todo una reflexión acerca del proceso de traducción, especialmente en lo que se refiere a las discusiones sobre la traducción poética – ya que además de representar una experimentación estética vanguardista sobre los sentidos del lenguaje, el prefacio obliga al traductor a enfrentarse a problemas específicos de la traducción poética, entre los cuales se destacan la cuestión de la (in)traducibilidad del texto, los desafíos impuestos por la forma y el contenido y las inevitables elecciones del traductor.

**Palabras-clave:** Huidobro. *Altazor*. Traducción. Haroldo de Campos.

## SUMARIO

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. El Ojo del Huracán.....</b>	<b>10</b>
1.1. La Primera Guerra como marco de un nuevo mundo.....	10
1.2 . Las vanguardias históricas y la búsqueda de lo nuevo.....	12
1.3. Vicente Huidobro o el poder mágico de la poesía.....	15
1.4. La génesis del prefacio.....	20
<b>2. El Viaje del Mago .....</b>	<b>23</b>
2.1. Caminos de la traducción.....	23
2.2. De la (in)traducibilidad del texto poético.....	25
2.3 De la traducción como (re)creación y el prefacio.....	27
<b>3. De la Traducción.....</b>	<b>31</b>
3.1 El lector sin paracaídas.....	31
3.2 Del método y de la posición traductoria.....	32
3.3 La traducción al portugués.....	34
3.4 De las elecciones del traductor.....	38
<b>Conclusiones.....</b>	<b>42</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>44</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>48</b>

## INTRODUCCIÓN

Desde las primeras traducciones de textos sagrados hasta las modernas, apoyadas en herramientas tecnológicas de *Internet*, la acción de traducir nos obliga a reflexionar sobre las relaciones textuales, culturales y temporales inherentes al texto<sup>1</sup>. Aunque se considere que los Estudios de la Traducción han avanzado significativamente desde la contribución de los teóricos renacentistas<sup>2</sup>, fundamental para el pensamiento contemporáneo acerca de la traducción, existen cuestiones que han atravesado los siglos y siguen inquietando a lectores y traductores. Una de ellas es: ¿Cómo traducir? Para Markus J. Weininger, el camino hacia la respuesta se desplaza mucho más por la noción de (in)traducibilidad del texto que por la posibilidad de una traducción “ideal en términos absolutos”: “Há muitas maneiras de traduzir um mesmo texto. Nunca há uma só tradução, "certa", "correta", muito menos "ideal" (WEININGER, 2005).

Otra cuestión que mantiene su característica de indefinición tiene relación con el propio significado de traducir. En el intento de responder la que quizá sea la más antigua de las preguntas acerca del fenómeno traductorio, ¿qué quiere decir traducir?, Umberto Eco afirma que

A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a *mesma* coisa” e não sabemos bem o que significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a *coisa*. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer *dizer* (ECO, 2007, p. 9).

Este problema recibe contornos todavía más conflictivos cuando se trata de la traducción poética. Mário Laranjeira, por ejemplo, la sostiene como la escritura de una (de las posibles) lectura(s) del poema<sup>3</sup>, mientras que Malcolm Coulthard considera que al encontrarse con la tarea de traducir poesía, el traductor es llevado a enfrentarse a la intraducibilidad puesto que “não há duas línguas com o mesmo conjunto de sons. Além disso, as regras para a

<sup>1</sup> En esta investigación toda y cualquier referencia a la traducción se refiere al texto literario, y más específicamente a la traducción poética.

<sup>2</sup> Según Mauri Furlan “O universo da tradução no Renascimento é muito amplo. Os pensadores de então nos legaram as bases de nossa teoria contemporânea, e suas reflexões, que revelam a grandeza da teoria da tradução na época em que as línguas vernaculares se constituíam como identidades nacionais” (FURLAN, 2006, p. 27).

<sup>3</sup> Las ideas defendidas por el autor a respecto de la traducción poética no solo como una lectura (del traductor) sino sobre todo como (re)creación están desarrolladas en su libro *Poética da tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Criação Crítica. v. 12).

silabação diferem e, portanto, certos efeitos fonológicos não podem ser transpostos” (COULTHARD, 1991, p. 9).

Es exactamente en ese filo, semejante al de una navaja, que este proyecto se funda. La investigación tiene como objetivo reflexionar, a partir de la traducción del prefacio de *Altazor* (1931), del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), acerca del proceso de traducción, especialmente en lo que se refiere a las discusiones sobre la traducción poética. Pretende experimentar la traducción como una entre varias posibilidades de lectura, idea sostenida por Jorge Luis Borges; y vivenciarla como un acto de (re)creación, a partir de propuestas desarrolladas por Haroldo de Campos y Octavio Paz.

Fueron criterios para la elección del fragmento traducido la riqueza del texto y su propuesta en relación a la construcción poética a partir de la desconstrucción del sentido del lenguaje. Además de representar una experimentación estética vanguardista sobre los sentidos del lenguaje, el prefacio de *Altazor*, obliga al traductor a enfrentarse a problemas específicos de la traducción poética, entre los que destacan la cuestión de la (in)traducibilidad del texto, los desafíos impuestos por la forma y el contenido y las inevitables elecciones del traductor.

Otro punto que orientó el presente trabajo fue la importancia de Vicente Huidobro para la poesía contemporánea. Su obra está vinculada al surgimiento de los movimientos de vanguardia en América Latina, especialmente al Creacionismo. Sus experimentaciones estéticas con el lenguaje y la defensa del poeta como creador, en contraposición con la imagen del imitador de la naturaleza, están presentes en gran parte de sus obras, pero es en *Altazor* que el autor alcanza su madurez. Publicado en 1931, el largo poema, compuesto por siete cantos y un prefacio, es considerado como la obra maestra de Huidobro. Para autores como Octavio Paz, *Altazor* puede ser comprendido como la culminación de un proceso de (des)construcción del sentido del lenguaje. Acerca del poema, Carlos Nejar afirmó haber visto “a descrição de um voo do poeta nos limites da linguagem, uma espécie de interplanetariedade estelar, em que a esfera celeste é a união peregrina e mística do criador com a palavra” (NEJAR; MASSONE, 2007, p. 20).

Pese a que haya sido uno de los nombres más importantes en los movimientos vanguardistas que ayudaron a definir la poesía contemporánea en América Latina, Vicente Huidobro es poco conocido en Brasil y hasta el momento, hay en nuestro país sólo una traducción completa de *Altazor* en libro: la de Antonio Risério y Paulo César Souza, publicada en 1991.

Así que además de colaborar en la reflexión acerca del proceso de traducción, a partir de las ideas defendidas por Haroldo de Campos y Octavio Paz, esperamos que este proyecto represente un paso más hacia el conocimiento de la importancia de Huidobro para la poesía contemporánea, contribuyendo también para que los estudios brasileños avancen en el camino de apropiación y valoración de sus raíces latinoamericanas.

## 1. EL OJO DEL HURACÁN

*¿Habéis oído? Ese es el ruido siniestro de los pechos cerrados. Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera. Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán.*

(HUIDOBRO, 2003, p. 735)

En este capítulo se hace un breve panorama de la época en que vivió Vicente Huidobro, buscando, a partir de lecturas de textos críticos acerca del fenómeno de las vanguardias históricas, comprender el contexto político, social y económico que explica el surgimiento de estos movimientos en América Latina. También se encuentran aquí reunidos los ejes fundamentales que hacen que veamos, frente a las distintas manifestaciones literarias del período, una convergencia con la que esperamos dibujar el espíritu común que animó a los autores vanguardistas de nuestro continente – resaltando, sin embargo, que el foco se da a partir de los textos de Huidobro, autor clave para esta investigación. Al final del capítulo se hace una reflexión acerca del texto elegido para la traducción, el prefacio de *Altazor*, proponiendo, a partir de un análisis del papel que el género prefacio tuvo en los textos de vanguardia, leerlo como un posible manifiesto.

### 1.1 La Primera Guerra como marco de un nuevo mundo

Es posible reflexionar acerca de las vanguardias históricas latinoamericanas en el siglo XX a partir de una lectura crítica de las revistas, manifiestos y obras literarias que suelen comprobar el espíritu inquieto de la época, bien como las diferentes rupturas emprendidas por escritores como César Vallejo (Perú), Oswald de Andrade (Brasil), José Carlos Mariátegui (Perú), Vicente Huidobro (Chile), entre otros. Sin embargo, como ha observado Nelson Osorio (1981) en el texto “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, al desvincularlas del escenario histórico, político y social en los cuales estaba inmerso el mundo en los primeros decenios del siglo pasado, sobre todo con el fin de la Primera Guerra Mundial, en 1918, se corre el riesgo de repetir la idea de que los movimientos artísticos y literarios en América Latina nada más fueron que una imitación o prolongamiento de los “ismos” surgidos en Europa, como el Futurismo, el Cubismo, el Dadaísmo o el Surrealismo. Sobre el carácter deductivo de la historiografía que, en Hispanoamérica, busca comprender el fenómeno de las vanguardias tomando como medida las manifestaciones ocurridas en Europa, Osorio señala:

Un estudio especial merecería el modo como han sido considerados los casos del Ultraísmo y del Creacionismo al examinarse el conjunto de la vanguardia hispanoamericana. A veces se les agrega a la lista de ismos de la época como una escuela más de vanguardia (...), pero también se suele privilegiar a una u otra escuela poética como definición global del vanguardismo hispanoamericano. Para Guillermo de Torre, en la versión actualizada de su libro de 1925, la vanguardia hispanoamericana no constituye sino una prolongación del Ultraísmo, por lo que todas las referencias que a ella hace las incorpora al capítulo donde estudia dicho movimiento (...) Algo parecido hace Antonio de Undurraga, pero con el Creacionismo, bajo cuya influencia y proyección coloca prácticamente a todas las manifestaciones vanguardistas de la época (OSORIO, 1981, p. 228).

Uno de los defensores no sólo de la originalidad como de la diversidad estética de las vanguardias latinoamericanas, Osorio reflexiona en su artículo acerca del carácter internacional de los fenómenos surgidos a comienzos del siglo XX y sus relaciones con la expansión mundial de las vanguardias literarias. Para él, las nuevas condiciones económicas, sociales, políticas y culturales de estos tiempos “de una manera u otra, en mayor o menor grado, afectan a todos los países, incluidos los de nuestro continente” (OSORIO, 1981, p. 228). Estas transformaciones tienen como epicentro los cambios del sistema mundial económico a partir de la Primera Guerra Mundial:

La Primera Guerra Mundial, pese a que involucra directamente en el conflicto a sólo seis países, afecta profundamente a todas las naciones, patentizando así la existencia de un *orden* internacional orgánico e interdependiente. No es aventurado, por lo mismo, sostener que su desarrollo y consecuencias marcan de tal manera la fisonomía del mundo que es posible tomar ese momento (1914-1918) como referencia cronológica para indicar el cierre de una etapa y el inicio de otra en la historia de la humanidad. Por eso puede decirse, en términos generales, que el verdadero comienzo de la contemporaneidad no está señalado por el límite cronológico de la centuria sino más bien por el hito que establece la guerra de 1914-1918, primera gran crisis de un sistema que se había venido formando en función del capitalismo internacionalizado (OSORIO, 1981, p. 229).

En efecto, las transformaciones surgidas al borde del conflicto bélico – sobre todo la reorganización del sistema económico y la preponderancia que pasan a tener los EEUU en el nuevo orden mundial capitalista – tuvo serios efectos en América Latina. Influidos por la creciente hegemonía norteamericana, la mayoría de los países de nuestro continente, como ha observado Nelson Osorio, sufre cambios en su economía, política y organización social.

(...) dada la crisis en el comercio exterior que (la Guerra) provoca, se incentivara en muchos de ellos un proceso de sustitución de importaciones. Esta crisis y este proceso tienen una doble consecuencia en el plano socioeconómico: por una parte, se fortalecen los sectores más dinámicos, en especial las burguesías locales, con el crecimiento consecuente de las capas medias urbanas y el proletariado; por la otra, se debilita el poder económico de las oligarquías agrarias – por el receso de las exportaciones – y por ende su influencia política (OSORIO, 1981, p. 235).

¿Pero de qué manera tales cambios tienen relación con las vanguardias históricas latinoamericanas? Una de las posibles respuestas está en el hecho de que la doble cara de estas transformaciones económicas expuso de manera más contundente no sólo las contradicciones sino también la inquietud, ahora “internacionalizada”<sup>4</sup>, del hombre frente a un mundo que ya no era más el mismo.

Por lo tanto, y si aceptamos “que la literatura es un fenómeno de la vida social” (OSORIO, 1981, p. 228), es perfectamente razonable leer los movimientos de vanguardia en América Latina al borde del “proceso global de reajuste ideológico-cultural que entonces exigen las nuevas condiciones históricas” (OSORIO, 1981, p. 234): tan estupefacto como los europeos, el hombre latinoamericano saldrá, en este desconocido mundo y en medio a cambios espaciales significativos (bajo el crecimiento de las ciudades), a la búsqueda de caminos hacia lo nuevo – y lo hará, de manera beligerante, con las vanguardias. En este punto, hay que resaltar una importante distinción de nuestras vanguardias frente a los movimientos en Europa, señalada por Raúl Bueno: para él, al revés del cuestionamiento acerca de la modernización, los fenómenos surgidos en este período en América Latina trataban más bien de apoyarla.

Ese proceso se quería acelerado, pues se tenía que recuperar de algún modo la ventaja que le llevaban a América Latina los sectores más desarrollados del globo. Se trataba entonces de entrar con más fuerza en el mercado internacional, desarrollar la industria, mecanizar el campo, modernizar los aparatos de producción, acelerar el flujo de capitales, y, por añadidura, reglamentar y racionalizar la sociedad civil (BUENO, 1998, p. 27).

## 1.2 Las vanguardias históricas y la búsqueda de lo nuevo

Pese a que sea posible reconocer el espíritu de renovación que surgió en América Latina en las primeras décadas del siglo XX<sup>5</sup>, precisar el inicio de las vanguardias históricas en nuestro continente sigue siendo una tarea sino arbitraria, de elección. Sobre esto, Viviana Gelado observó que:

---

<sup>4</sup> El término subrayado fue un préstamo hecho a partir de las observaciones de Osorio acerca del movimiento renovador de postguerra y el carácter internacional no solo de la crisis como del espíritu de renovación que fermentará amplios sectores y que, según el autor, “explican el ámbito también internacional en que se despliegan las experiencias vanguardistas artístico-literarias”, incluso las de América Latina: “Si se toman en consideración estos factores, es perfectamente valedero el sustentar la pertinencia y legalidad histórica de un Vanguardismo hispanoamericano, que puede ponerse en correspondencia, como una variable específica, con un fenómeno internacional más amplio (OSORIO, 1981, p. 232).

<sup>5</sup> Una lectura más completa acerca de la producción textual y crítica de las vanguardias en América Latina se encuentra en la antología organizada por Jorge Schwartz: *Vanguardas Latino-Americanas: Polémicas, Manifiestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Iluminuras; FAPESP, 1995.

Schwartz propõe o período mais amplo, de 1909 a 1938; Schopf propõe, em sentido amplo, de 1916 a 1939, e, em sentido restrito, de 1922 a 1935; Verani, de 1916 a 1935, considerando 1922 como *annus mirabilis*; (...) Osorio, de 1919 a 1929; e Óscar Collazos, de 1916 a 1930 (GELADO, 2006, p. 15).

En realidad, aunque haya hecho mención a 1909 como una posible fecha inicial de las vanguardias<sup>6</sup>, Jorge Schwartz la sitúa cinco años después de la data citada por Viviana Gelado. Para él, el inicio de las vanguardias latinoamericanas ocurre con la lectura del manifiesto *Non serviam*, en 1914, por Vicente Huidobro: “Os pressupostos estéticos desse texto, base teórica do criacionismo, aliados à tática da leitura pública, fazem dele o primeiro exemplo daquilo que se convencionou chamar de vanguarda da América Latina” (SCHWARTZ, 1995, p. 31-32).

Importa señalar, sin embargo, que mientras no esté de acuerdo con Schwartz en la determinación del año inicial de las vanguardias latinoamericanas, las ideas de Schopf y del crítico argentino-brasileño convergen cuando el tema es la importancia del manifiesto *Non serviam* para los cambios que van animar el medio artístico y la sociedad de América Latina a partir de la segunda quincena de los años 1900:

En su conferencia *Non serviam* (...) Huidobro avanza teóricamente hasta el borde mismo de la nueva poesía, es decir, hasta los comienzos del vanguardismo: proclama la necesidad de una poesía que no siga siendo imitación de la naturaleza, imagen mimética, sino creación de mundos propios, independientes del mundo real (SCHOPF, s/f).

O como proclamó Huidobro en el Ateneo de Santiago, en 1914:

Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas (...) Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio (...) Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos (HUIDOBRO, 2003, p. 1295).

La idea de crear nuevos mundos, defendida con más vehemencia por Huidobro<sup>7</sup>, es compartida por otros autores de la época y camina junto al rechazo de los vanguardistas

<sup>6</sup> “Uma possível data inicial, *generosa demais a meu ver* (subrayado mío), seria 1909, ano em que Marinetti lança em Paris o Manifesto Futurista (20/02/1909), cujas repercursões foram quase imediatas na América Latina” (SCHWARTZ, 1995, p. 31).

<sup>7</sup> En junio de 1916, en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, Vicente Huidobro afirmó que la “la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear; y la tercera, crear”. En este mismo año, es publicado *El Espejo de Agua*, libro en el cual figura el poema “Arte Poética”, en que Huidobro apunta la idea del poeta como un pequeño Dios: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!/Hacedla florecer en el poema” (HUIDOBRO, 2003, p. 391).

latinoamericanos a la herencia decadentista del modernismo hispanoamericano<sup>8</sup> y, sobre todo, de un anhelo de novedad – cuyas raíces están fincadas en el desarrollo de las ciudades, con sus máquinas, automóviles y un cosmopolitismo que, en América Latina, no se daba de manera igualitaria. Según Ana Pizarro:

En América Latina, la modernidad adquiere su perfil periférico en la complejidad de flujos culturales que se cruzan, se solapan, permanecen muchas veces aislados, se desarrollan en términos desiguales, adquieren carácter residual o emergente, se desintegran o permanecen, se mezclan, proviniendo de puntos diferentes del área, posibles tal vez de organizar para su comprensión en torno a núcleos de funcionamiento que reciben, irradian o por lo menos adquieren espesor en su geografía cultural. Estos núcleos aglutinantes son las ciudades que polarizan la actividad cultural por la fuerza del movimiento que las hace emerger frente al resto, de perfil más tenue, o que dormita en la languidez provinciana: Buenos Aires y Sao Paulo aglutinan el movimiento cultural en el sur urbanizado con toda evidencia, mientras Lima lanza destellos de tipo diferente, ligados mayormente al proceso rural (PIZARRO, 2004, p. 110-111).

Tal reflexión nos lleva también al texto “Nacionalismo versus Cosmopolitismo”, en el cual Schwartz llama la atención hacia uno de los conflictos de las vanguardias en América Latina frente a los movimientos surgidos en Europa al inicio del siglo XX: “Como manter-se a par do ‘espírito novo’, da ‘nova sensibilidade’, sem perder as características regionalistas?”<sup>9</sup> (SCHWARTZ, 1995, p. 465).

Importa señalar, según observó Jorge Schwartz, que la búsqueda por lo nuevo emprendida por las vanguardias latinoamericanas<sup>10</sup> no se limitó a una actitud de rechazo al pasado sino que se manifestó a partir de cambios formales en la poesía que, además de los versos libres y la irregularidad de la métrica, se llenó de imágenes que denotaban una “modernolatria ostensiva do culto da máquina, verdadeiro golem das vanguardas” (SCHWARTZ, 1995, p. 42).

Ese culto a la máquina citado por Schwartz, el deseo de ruptura y las experimentaciones de las vanguardias en América Latina tendrán como escenario del discurso las ciudades. Según Ana Pizarro,

---

<sup>8</sup> En su artículo “La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético”, Pedro Aullón de Haro sitúa la propuesta Estética de Huidobro, que considera “esencialmente idealista”, en el momento de la vanguardia histórica “en el cual las grandes propensiones de la especulación idealistas quieren ser atajadas por la fuerte imposición del nuevo objetualismo que se ampara en la evidencia de la realidad del mundo científico, técnico y maquinístico y la repugnancia ante la herencia decadentista” (AULLÓN DE HARO, 2003, p. 1483).

<sup>9</sup> Otra lectura que permite reflexionar acerca del tema es el libro de Viviana Gelado *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

<sup>10</sup> Acerca de la búsqueda por lo nuevo emprendida por las vanguardias, Schwartz afirma que: “Não há praticamente texto ou programa de vanguarda na América Latina que não se submeta à ideologia do novo” (SCHWARTZ, 1995, p 42).

la ciudad con su urbanismo desaforado, cosmopolita, sueño de modernidad, se inscribe como lenguaje poético privilegiado, de estrategias múltiples: propuestas simultaneístas, rupturas cronológicas, descripción analítica cubista, la fragmentación que reorganiza el lenguaje buscando diferentes virtualidades de expresión tempo-espaciales para dar cuenta de esa relación nueva del sujeto con el medio urbano (PIZARRO, 2004, p. 124).

El urbanismo de la ciudad, sin embargo, no era sólo un tema, sino también, según Pizarro, un registro que denunciaba “una voluntad de avanzada hacia la disolución del referente, propio de las proposiciones teóricas de los manifiestos de propuesta mayor en el camino de la vanguardia” (PIZARRO, 2004, p. 125). Para ella, el ejemplo más claro de esto es exactamente el poema *Altazor*: “en donde el proceso es iniciado con la caída del personaje lírico que rompe el equilibrio matricial del cristianismo para sumirse en la orfandad del vacío” (PIZARRO, 2004, p. 125).

### 1.3 Vicente Huidobro o el poder mágico de la poesía

Fundador de las vanguardias latinoamericanas, según Jorge Schwartz (SCHWARTZ, 1995, p. 75), Vicente Huidobro ejerció papel fundamental en las discusiones acerca de los sentidos del lenguaje y del quehacer poético.

Su primer libro, *Ecos del Alma*, fue publicado en 1911. Tres años más tarde, al leer el manifiesto *Non serviam*, en el Ateneo de Santiago, el autor ya demuestra inquietud frente a los modelos tradicionales de la poesía, anticipando el espíritu vanguardista que conducirá sus obras posteriores: “No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti” (HUIDOBRO, 2003, p. 1295).

La vinculación de Huidobro con los movimientos de vanguardia pasa, sobre todo, por el creacionismo – que en sus propias palabras es “una teoría estética general que comencé a elaborar hacia 1912 y cuyos primeros tanteos y primeros pasos podrán encontrarse en mis libros y artículos mucho antes de mi primer viaje a París” (HUIDOBRO, 2003, p. 1338).

El viaje a París mencionado por Huidobro ocurrió en 1916. El poeta chileno llegó al principal centro de la revolución estética del siglo XX, según Schwartz, “munido de algunas armas que le permitirán emplear tácticas próprias à guerrilha vanguardistas: o manifesto *Non serviam* (1914) e um livrinho, *El Espejo de Agua* (1916), que contém o famoso poema-programa *Arte Poética*” (SCHWARTZ, 1995, p. 75). A continuación, el poema de Huidobro,

en la traducción hecha por Haroldo de Campos (1986) y publicada en la antología de Schwartz:

Que o verso seja qual uma chave  
 Que abra mil portas.  
 Uma folha cai; passa uma coisa volátil;  
 Que os olhos criem tudo quanto vejam,  
 E o ouvinte, alma trêmula, vibrátil.

Inventa mundos novos e atenta à palavra;  
 O adjetivo, se não dá vida, mata.

Estamos em pleno ciclo dos nervos.  
 O músculo pende,  
 Como lembrança, nos museus;  
 Nem por isso a força nos faleça:  
 O vigor verdadeiro  
 Reside na cabeça.

Por que cantar a rosa, ó Poetas!  
 Fazei-a florescer no poema;  
 Só para nós  
 Vivem todas as coisas sob o Sol.

O poeta é um pequeno Deus (HUIDOBRO, 1995, p. 79).

Para Schwartz, en tales textos ya están delineadas las principales ideas de la teoría creacionista de Huidobro:

uma arte autônoma, antimimética por exelência, em que prevalece a invenção racional sobre a cópia emocional (...). Uma arte que, recusando a tradição romântico-impressionista, privilegia a elaboração mental imposta pelo poeta, identificado agora como o “pequeno deus” da criação poética (SCHWARTZ, 1995, p. 75).

Veintitrés años después del primer viaje a París<sup>11</sup>, en entrevista publicada por *La Nación* en 28 de mayo de 1939, Vicente Huidobro afirmaría que “Sólo por medio de la poesía el hombre resuelve sus desequilibrios, creando un equilibrio mágico o tal vez un mayor desequilibrio. Aplastado por el cosmos, el hombre se yergue y lo desafía, el poeta desafía el universo. Por la poesía se iguala o supera al cosmos” (HUIDOBRO, 2003, p. 1647). Más que

---

<sup>11</sup> Huidobro se quedó dos años en París (1916-1918) y colaboró con nombres como Max Jacob, Paul Dermée, Picasso y Juan Gris. En julio de 1918 viajó a España, estableciéndose en Madrid, y haciendo contacto con jóvenes poetas y pintores españoles. En el año siguiente viaja al Chile y recorre el sur y Tierra de Fuego en verano, volviendo a Madrid con el anuncio de un nuevo proyecto: “Voyage en parachute” (anticipación a *Altazor*). Vuelve a París en 1920. La trayectoria del poeta, bien como sus publicaciones e principales eventos que estuvo involucrado hasta 1948, fecha de su muerte, puede ser leída en la Cronología realizada por Cedomil Goic en la edición crítica de la *Obra Poética* de Vicente Huidobro. Madrid: ALLCA XX, 2003.

una idea o imagen, estas palabras pueden ser comprendidas como fruto de una experiencia radical con el lenguaje. Experiencia esta que Huidobro había empezado en *Adán* (1916), según Saúl Yurkiévich. En su artículo “Una lengua llamando a sus adentros”, publicado en 1984, el crítico argentino afirma que Huidobro ya aspiraba en la primera década de los años 1900 a lo nuevo; y aunque se mostrase receloso “frente a la agresiva modernolatría futurista”, defendía el verso libre, así como Marinetti, intentando aplicarlo en *Adán* (1916):

donde recrea el modelo mítico de la cosmogonía desde la nebulosa primigenia hasta el engendramiento del primer hombre y de la mujer paradisiaca, padres de la progenie humana. Poseedor de la palabra primordial, Adán bautiza al universo recién nacido: es el primer poeta creacionista” (YURKIÉVICH, 2003, p. 1604).

Este proceso culminó con la publicación, en 1931, de *Altazor*, donde las principales ideas creacionistas defendidas por Huidobro, y señaladas por Schwartz (1995), encontrarán su madurez.

Compuesto por el prefacio, tema de esta investigación, y siete cantos, *Altazor* fue escrito a lo largo de doce años (de 1919 hasta 1931, fecha de publicación no solo de *Altazor o el viaje en paracaídas*<sup>12</sup> como también de *Temblor de cielo*). El año de 1919 procede de la noticia publicada por Cansinos Assens en *La Correspondencia de España* (Madrid, 24 de noviembre de 1919): “Vuelve a hallarse entre nosotros, de paso para París, el gran poeta chileno Vicente Huidobro (...). El poeta, que repite con más virtud propia el milagro rubeniano, ha superado sus osadías líricas de *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, evitando el peligro de una regresión aventuradamente presentida por algunos, y es el portador de un libro todavía inédito, *Voyage en parachute*, en que se resuelven arduos problemas estéticos” (CANSINOS ASSENS apud HUIDOBRO, 2003, p. 720, nota 1). Acerca de tal publicación, Huidobro comentó, según anotaciones hechas por él mismo en un manuscrito que hoy forma parte del acervo de la Fundación Vicente Huidobro, que Assens “Equivocadamente dio a todo el poema el título del prefacio “Altazor o el viaje en paracaídas”. En la hoja 2 de tal manuscrito hay la siguiente nota explicativa de Huidobro: “En realidad este poema fue empezado en 1918 a raíz de la publicación de *Ecuatorial* (Madrid, julio de 1918) pero entonces sólo escribí el Prefacio y el Primer Canto. Todo el resto fue escrito en 1919 y corregido en 1920” (HUIDOBRO, 2003, p. 718)

Desde la primera versión del prefacio hasta la publicación de *Altazor*, Huidobro publicaría fragmentos de su más largo poema en revistas como *Favorables Paris Poema*,

---

<sup>12</sup> El título consta en la primera edición (Madrid, 1931). En la segunda (Santiago, 1949), el libro sale con el título *Altazor*.

dirigida por Juan Larrea y César Vallejo, y *Panorama*, cuya edición de abril de 1926 salió con un poema que después sería un fragmento del Canto IV de *Altazor*.

En este canto, incluso, es donde se puede leer más claramente la invitación al delirio emprendido por los personajes de *Altazor* (el pájaro, el lenguaje, el yo poético) en el viaje rumbo a los límites del lenguaje. Un delirio que, sin embargo, no tiene que ser leído como un simple aislamiento de la realidad, y sí como la propia realidad o, mejor, la realidad poética. La realidad del mundo donde nace y vive la poesía. O como ha definido Huidobro en “Manifiesto de manifiestos”:

El delirio [poético] es una convergencia intensiva de todo nuestro mecanismo intelectual hacia un deseo sobrehumano, hacia un impulso conquistador de infinito. El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida. Pero es una realidad para quien lo produce y para quienes logran alcanzarlo, impregnarse de su atmósfera. (...) una realidad en un plano diferente al ordinario. Es una realidad en este plano extrahabitual que llamamos Arte (HUIDOBRO apud VERANI, 1986, p. 232).

En el caso de *Altazor*, esta realidad, o plano extrahabitual, defendida por Huidobro ya empieza por el título, que remite al nombre del personaje:

La palabra *azor* en español, sobre todo en el del Chile, es una palabra puramente literaria, conocida a través de la literatura española, no usada ni en la lengua escrita de este país. Es muy difícil, imposible pienso yo, que la génesis del poema haya surgido en el poeta por el brote de su conciencia de esta palabra. El proceso fue desde el francés hacia el español, del literario y archirepetido *azur* de la poesía modernista hispanoamericana. (...). Para el joven poeta Huidobro desde sus primeras lecturas (forzosamente Rubén y la modernista en esos años), la palabra francesa le sería conocida desde muy pronto. A la palabra *azor*, por el contrario, llegaría mucho después y con la ayuda de los diccionarios. La creación del personaje y del nombre del poema tendría así una génesis verbal. Inicialmente el poeta vivió y manipuló la palabra *azur*, de ahí pasó a *Altazur* y, finalmente, a *Altazor*. En este escalón final, se produjo una profunda transmutación. El poeta estuvo refiriéndose siempre a lo celeste, a lo aéreo, al cielo pero, al saltar al español *azor*, nombró una clase de ave que le sirvió para crear un personaje (ARAYA, 1981, p.170, subrayados por el autor).

Sin ningún puente que nos lleve al mundo como lo conocemos, *Altazor* rechaza la copia mimética de lo que llamamos realidad creando, a partir de un ritmo creciente y absolutamente nuevo, un mundo donde las cosas, o las palabras que designan las cosas, ganan una nueva vida – dispensando los significados hasta entonces conocidos. O como ha escrito el autor para explicar lo que puede ser un poema creacionista:

(...) algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque des criba hermosas cosas que podamos llegar a ver.

Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro (HUIDOBRO, 2003, p. 1339).

En efecto, este mundo al cual se refiere Huidobro es exactamente el mundo que vemos en *Altazor*. Un mundo donde los elementos conocidos se despliegan de sus significados para dibujar lo que Jaime Concha consideró como un insólito habitual:

Entrar al mundo sorprendente de *Altazor* significa, en primer lugar, admirar un paisaje no común, escasamente trajinado. ¿Paisaje exótico, o búsqueda romántica de otros climas? Nada de eso, pues dos diferencias sustanciales anulan la posibilidad de este paragon. No hay en *Altazor* paisaje artificial, elaborado, estilización melancólica de países lejanos o irreuperables. Ningún Oriente pagano a lo Gautier. Porque el mundo huidobriano, aunque insólito, se da como familiar, se presenta como un reino habitual y cotidiano. Pero además, y esto es lo decisivo, no tiene tampoco domicilio terrestre (CONCHA, 2003, p.1586).

En *Altazor* abundan elementos como los juegos de palabras, las imágenes, el empleo de realidades fónicas y la creación del (y en el) lenguaje. La búsqueda, o el viaje, se da por medio no solo de imágenes poéticas sino sobre todo por la intensificación de la función sonora de los vocablos creados – sin preocupación con el sentido, como en este fragmento del Canto IV: “Viene gondoleando la golondrina/ Ya viene viene la golondrina/ Ya viene viene la golonfina/ Ya viene la golontrina/ Ya viene la goloncima/ Viene la golonchína/ Viene la golonclima/ Ya viene la golonrma” (HUIDOBRO, 2003, p. 776). A este respecto, Federico Schopf señaló que en el poema

Más allá de las licencias poéticas tradicionales y de las figuras legitimadas por la antigua retórica, otros usos de lenguajes – como el cambio de género de las palabras, la formación de nuevas palabras uniendo sílabas de términos y versos (“horocielo, la violondrina y el goloncelo”), el acoplamiento de palabras morfológica y semánticamente separadas (“montesol, montresol”), la fusión de palabras siguiendo una falsa etimología (“mteoro, metepata, metecobre”), la incrustación de palabras dentro de otras (...), la transformación de sustantivos en verbos, forzando la norma lingüística (“la cascada que caballera sobre la noche”), la inversión de palabras de género opuesto al de una palabra existente (“el montaña”), la sustitución sucesiva de términos en el mismo lugar de una estructura sintáctica (“la herida de la luna de la pobre loca, la pobre loca de la luna herida”), una especie de transposición, los neologismos como “nochería, marería”, etc. – constituyen intervenciones idiomáticas, posibilitadas algunas, las menos, por el sistema de la lengua española, resultado otras de diversas formas de violencia, que allanan el camino para una desestructuración más radical del lenguaje (SCHOPF, 2003, p. 1505-1506).

De hecho, tales elementos suelen representar un gran desafío a la traducción. Y aunque esta investigación se limite al prefacio, cuyas características son distintas de los siete cantos que componen *Altazor*, la tarea no pierde su capa de temblor frente a las imágenes

creadas por Huidobro y a las elecciones que el traductor es obligado a hacer en el proceso traductorio.

Sin embargo, el camino elegido por este trabajo fue, de cierta manera, alumbrado por la siguiente afirmación, hecha por Vicente Huidobro en el original francés<sup>13</sup> de su manifiesto *El Creacionismo*:

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.

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 (HUIDOBRO, 2003, p. 1332).

#### 1.4 La génesis del prefacio

La primera noticia que se tiene del prefacio<sup>14</sup> de *Altazor* en español es de 29 de abril de 1925, fecha en que fue publicado en *La Nación* (Santiago, Chile) un fragmento del texto traducido del francés por Juan Emar<sup>15</sup>. Bajo el título “Altazor. Fragmento de ‘Un viaje en paracaídas’”, la traducción acompañaba una entrevista<sup>16</sup> que Emar le hizo a Huidobro.

Diferente de los siete cantos que componen el largo poema, el prefacio se presenta como prosa (aunque sea posible decir ‘poética’) y no como poesía. En su “Lectura de *Altazor*”, Federico Schopf en un fragmento en el cual reflexiona acerca del protagonista del poema<sup>17</sup> observó que en el prefacio *Altazor* es un personaje que “irradia simpatía, algo adolescente para sus treinta y tres años (...), es liviano, se desliza por el espacio estelar con

<sup>13</sup> Si pour les poètes créationnistes ce qui est important est la présentation du fait nouveau, la poésie créationniste devient traduisible et universelle car les faits nouveaux restent les mêmes dans toutes les langues.

Il est difficile et même impossible à traduire une poésie dans laquelle domine l’importance d’autres éléments. Vous ne pouvez pas traduire la musique de mots, les rythmes des vers qui varient d’une langue à l’autre mais quand l’importance du poème tient avant tout à l’objet créé il ne perd dans la traduction rien de sa valeur essentielle. Publicado en *Manifestes* (Paris: Editions de la Revue Mondiale, 1925) y reproducido en Vicente Huidobro, *Obra Poética*, p. 1328-1337.

<sup>14</sup> En la introducción a la reproducción de las versiones (francés y español) de *Altazor* en el volumen *Obra Poética* de Vicente Huidobro, Cedomil Goic señala la importancia del descubrimiento, en 1994, de un manuscrito original autógrafa donde es posible trazar la historia textual del poema. Los apuntes fueron realizados por Huidobro en un cuaderno de tapas duras de color granate, con doscientas hojas de papel blanco sin líneas, de las cuales casi un centenar están en blanco y ocho fueron arrancadas: “El [Preface] escrito con tinta de color azul, en francés, comprende las hojas [10] a [21] y se corresponde con la versión definitiva en español de la edición príncipe”, explica Goic (GOIC, 2003, p. 717-718).

<sup>15</sup> Juan o Jean Emar (1893-1964), seudónimo del escritor y pintor chileno Álvaro Yáñez Bianchi.

<sup>16</sup> Disponible en <<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista2.htm>>. Acceso en octubre de 2014.

<sup>17</sup> “*Altazor* tiene un protagonista, cuyo nombre proviene de la combinación de alto y de azor, ave de cetrería. Anteriormente, había aparecido bajo el nombre de Altazur – en un anticipo del Prefacio – y resultaba bilingüe, vagamente asociado a *l’azur* de Mallarmé y de Victor Hugo, lo infinito, el espacio del ensueño, el color profundo del lapis lázuli, con una etimología de origen persa” (SCHOPF, 2003, p.1497).

total desenvoltura como si éste fuera su ámbito familiar, el lugar de residencia” y complementa: “Hasta la primera versión de este Prefacio – la que apareció incompleta en 1925 – la muerte no existe en este espacio sideral” (SCHOPF, 2003, p. 1497).

Aún acerca del tono del texto de que trata esta investigación, Jaime Concha ha señalado:

una constatación se impone: el “Prefacio” en prosa que abre el poema hay que considerarlo más bien un postfacio. Lo cual no es simplemente una paradoja para situar en el espíritu de Huidobro, sino que corresponde efectivamente al camino interior del poema, a la secuencia de sus Cantos. (...) a pesar de algunas connotaciones deprimentes, el temple predominante en el prefacio es serenamente risueño, algo juguetón (CONCHA, 2003, p.1585).

En este trabajo, sin embargo, nos interesa más bien plantear la idea de “leer” (subrayado mío) el prefacio de *Altazor* como un posible *manifiesto*<sup>18</sup> – sino de defensa, de comprobación de la idea del poeta como creador de un mundo nuevo, cuya existencia es independiente de las imágenes que conocemos como reales.

A este respecto, quizá sea válido recurrir a las palabras de Cedomil Goic en su introducción a *Adán* (el poema fue reproducido en la edición crítica organizada por Goic y ya citada en este trabajo): “El poema contiene varias imágenes anticipadoras de *Altazor* y de otros poemas y las primeras formulaciones de símbolos del génesis y del más allá que serán constantes en su obra ulterior” (GOIC, 2003, p. 320).

Si en el prefacio a *Adán* (1916) Vicente Huidobro planteó algunas formulaciones estéticas al explicar, por ejemplo, que su Adán no era el mismo personaje bíblico, “aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración” (HUIDOBRO, 2003, p. 323), para nosotros, en el prefacio de *Altazor*, el poeta trata de defender sus ideas acerca de lo que comprende como poesía, aunque use para esto la voz del personaje<sup>19</sup>:

«Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

<sup>18</sup> En su libro *Poéticas da Transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*, Viviana Gelado, en el capítulo que trata del manifiesto como género discursivo y su uso en las vanguardias, señaló que para Claude Abastado “manifesto e prefácio podem compartilhar sua funcionalidade programática e polémica, embora as formas de surgimento e circulação de ambos sejam diferentes” (GELADO, 2006, p. 40).

<sup>19</sup> Al contrario del Prefacio a *Adán*, que está firmado por Vicente Huidobro, el Prefacio de *Altazor* no lleva ninguna firma.

- »Se debe escribir en una lengua que no sea materna.
  - »Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte.
  - »Un poema es una cosa que será.
  - »Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.
  - »Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.
  - »Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento.
  - »Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco.»
- (HUIDOBRO, 2003, p. 732)

## 2. EL VIAJE DEL MAGO

*Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.  
Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.  
Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en  
un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al  
Creador.  
¿Qué esperas?*

(HUIDOBRO, 2003, p. 735)

Este capítulo trata del camino elegido para la traducción propuesta por esta investigación. Sin detenerse en las distintas maneras de traducir, pero señalándolas, el texto prioriza las ideas de los autores que sirven como referencia para el trabajo. Así, se encuentran aquí reflexiones acerca de la especificidad de la poesía en cuanto fenómeno estético y los fundamentos de la traducción poética como (re)creación, sobre todo a partir de Haroldo de Campos.

### 2.1 Caminos de la traducción

Esta investigación considera el prefacio de *Altazor* como un texto poético, comprendido aquí como ejemplo de “obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia” (CAMPOS, 2013, p. 34, subrayado por el autor).

En el prefacio, la trayectoria fundadora del mundo inhabitual del personaje Altazor – sea por las imágenes en sus imprecisas bellezas o por la voz del pequeño dios que siembra el poema más allá del lenguaje – obedece a la idea de Huidobro, para quién un poema creacionista “(...) hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. (...) Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte” (HUIDOBRO, 2003, p. 1339). Bajo la construcción o creación de este mundo sobre cual habla Huidobro, no sólo el lector sino sobre todo el traductor son obligados a deshacerse de la seguridad que los vocablos conocidos de una lengua suelen dar a sus hablantes para entrañarse en el brillo sembrado por la oscuridad de las palabras que, en el prefacio, así como en los cantos del poema, son la génesis de la desconstrucción del lenguaje.

¿Y cuáles son los caminos a los que una traducción puede recurrir en el intento de verter esta materia poética de una lengua a otra? Contestar a esta pregunta significa, quizá,

considerar las incertidumbres y los distintos posicionamientos que a lo largo del tiempo el acto de traducir impuso y sigue imponiendo al hombre.

Desde los targumim<sup>20</sup> hasta las modernas traducciones apoyadas en herramientas tecnológicas, mucho ya se ha escrito y reflexionado acerca del asunto. Y si por un lado los caminos elegidos por los traductores fueron (y siguen siendo) distintos, por otro es posible afirmar que hay, sino en toda traducción seguramente en el primer impulso del acto de traducir, un rasgo de similitud: la necesidad (comprendida no solo como algo que tiene una finalidad práctica pero sobretodo como un deseo) de comunicar en una determinada lengua un contenido originalmente escrito en otra.

Sin embargo, el proceso traductorio no es tan sencillo como lo hace parecer la afirmación anterior. La diversidad de las lenguas y sus distintas culturas implican desafíos que están más allá de cuestiones textuales como las paráfrasis o metonimias ya citadas por Eco (2007, p. 9). Y si es verdad que hubo un tiempo en que la traducción juzgó encontrar en la universalidad del espíritu humano la respuesta frente a esta confusión babélica, como señaló Octavio Paz (2009, p. 8), la edad moderna la destruyó:

Al redescubrir la infinita variedad de los temperamentos y pasiones, y ante el espectáculo de la multiplicidad de costumbres e instituciones, el hombre empezó a dejar de reconocerse en los hombres. (...) Cambio de dirección: a la búsqueda religiosa de una identidad universal sucede una curiosidad intelectual empeñada en descubrir diferencias no menos universales. La extrañeza cesa de ser un extravío y se vuelve ejemplar. (...) La traducción refleja estos cambios: ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres, sino que es el vehículo de sus singularidades. Su función había consistido en revelar las semejanzas por encima de las diferencias; de ahora en adelante manifiesta que estas diferencias son infranqueables, trátase de la extrañeza del salvaje o de la de nuestro vecino (PAZ, 2009, p. 8).

Frente a la tarea de traducir un texto, el reconocimiento de esta extrañeza (o del otro) nos pone en la primera de las diversas encrucijadas del proceso de traducción: ¿llevar el lector hasta el autor? ¿O el autor hasta el lector? En efecto, contestar a cualquiera de estas preguntas significa, más que elegir un camino, tomar partido por teorías distintas acerca del fenómeno traductorio. Si para muchos la defensa de Friedrich Schleiermacher<sup>21</sup> en favor de la traducción que mantiene la extrañeza como un camino para el desarrollo de la lengua de llegada y su

---

<sup>20</sup> Traducciones de los Escritos Sagrados del hebreo al arameo, lengua vernácula de los judíos en los siglos posteriores al IV a.C.

<sup>21</sup>En *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, traducido al portugués por Celso R. Braidá (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 38-99).

cultura, así como la de Antoine Berman<sup>22</sup> que defiende la traducción *literal* (subrayado mío) como estrategia más adecuada para abordar el texto literario, son respuestas adecuadas, para esta investigación el punto de partida es la idea de la traducción como (re)creación, defendida por autores-traductores como Haroldo de Campos, Mario Laranjeira y Octavio Paz – la justificación está en lo que señalamos anteriormente: para nosotros el prefacio de *Altazor* es comprendido como un texto poético. Y si hace falta una respuesta a respecto a las dos preguntas anteriores consideradas claves para la traducción, nos quedamos con las palabras de Goethe:

Existem duas máximas na tradução: uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, requer de nós, que nos voltemos ao estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar, suas particularidades. Graças a traduções exemplares, as vantagens de ambas são suficientemente conhecidas por qualquer pessoa culta. Nosso amigo, que também aqui procurou o meio termo, esmerou-se em combinar as duas; porém, como homem de sensibilidade e bom gosto, preferiu, em casos de dúvida, a primeira máxima (GOETHE, 2010, p. 31).

## 2.2 De la (in)traducibilidad del texto poético

En una entrevista publicada en la revista *E* (abril, 2003), Haroldo de Campos afirma que:

Não traduzo por encomenda, ou ao léu; traduzo por dever de ofício e pelo prazer textual (de que fala Barthes). Só me interessam, geralmente, textos difíceis, declarados de *tradução impossível*. A alta *temperatura estética* (Max Bense) dos textos de partida é essencial à operação transcriadora (CAMPOS, 2003, p.29, subrayados por el autor).

Tal afirmación nos pone, de pronto, frente a las discusiones sobre la *intraducibilidad* del texto poético. Acerca del problema, Octavio Paz es categórico: “Confieso que esta idea [de la intraducibilidad] me repugna” (2009, p. 16), y explica su posicionamiento:

no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción. No todos comparten mis ideas y muchos poetas modernos afirman que la poesía es intraducible. Los mueve, tal vez, un amor inmoderado a la materia verbal o se han enredado en la trampa de la subjetividad (PAZ, 2009, p.16).

Para Haroldo de Campos

---

<sup>22</sup> Para Berman, “Fidelidade e exatidão se referem a uma certa *postura* do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, certamente, em relação aos *textos*. Na sua área, o tradutor é tomado pelo espírito de fidelidade e exatidão. É a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética” (BERMAN, 2013, p.95).

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação de textos. Teremos, (...) em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2013, p. 34).

De hecho, como ha señalado Mario Laranjeira, mientras que en la traducción de “un teorema de matemática, de um enunciado de uma lei física (...) o grau de intradutibilidade (...) tende para zero” (LARANJEIRA, 1990, p. 68), en los textos literarios el signo surge de manera distinta: “O significante ganha terreno sobre o significado, prepondera sobre ele, gera-o. O signo deixa de ser arbitrário e a sua linearidade sofre perturbações. O texto acede ao nível traslinguístico” (LARANJEIRA, 1990, p. 68). Tal operación se revela aún más complicada con los textos poéticos, que suelen llevar al traductor al enfrentamiento con la especificidad del signo lingüístico.

Sobre el tema, Haroldo de Campos defiende que “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1972, p.100, subrayado por el autor).

¿Y de qué trata la información estética? O mejor: ¿Qué desafíos ella impone al traductor? Quizá un camino posible a ser recorrido para la respuesta a tales indagaciones sean otras, hechas por Walter Benjamin:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. (...) Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto o que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (BENJAMIN, 2010, p. 203/205)

Llevando en cuenta la información estética señalada por Campos, lo “inaprensible” acerca del cual se interroga Benjamin y el hecho de que el proceso traductorio, en general, ya implica en un diálogo con varias disciplinas – sobre todo la lingüística, la semiótica y la semanálise, como observó Mario Laranjeira (1990, p. 68) – es comprensible que la traducción de un texto poético sea considerada por muchos teóricos, hasta hoy, una tarea imposible.

A este respecto importa resaltar, sin embargo, que estos textos siguen siendo traducidos, incluso por traductores que no comparten de la idea de (re)creación. La

explicación para esta dicotomía puede estar en el reconocimiento de la traducción literaria como un arte, como planteó Paulo Rónai:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível (RÓNAI, 1987, p. 13).

### 2.3 De la traducción como (re)creación y el prefacio

Para Haroldo de Campos, la idea de (re)creación – o transcreación – implica un abandono de la preocupación con la fidelidad al significado:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icónico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS, 2013, p. 35, subrayados del autor).

O como resumió el propio crítico en entrevista a la revista *E*:

Transcrição é um conceito de que me valho em correspondência aos de *creative transposition* (transposição criativa), de R. Jakobson, e de *Umdichtung* (trans-ou-circunpoetização), de W. Benjamin. Significa semiótico-operacionalmente, não apenas verter o conteúdo (a semântica) do poema de origem, mas transpor-lhe a forma significante (todos os elementos pertinentes às duas dimensões conhecidas pelo pai da Glossemática, o linguista dinamarquês Hjelmsleu). No plano da forma do conteúdo trata-se de “desenhos sintáticos”, traços morfológicos, de estrutura gramatical ou, para Jakobson, da poesia da gramática; para E. Pound, da logopéia (CAMPOS, 2003, p. 28-29, subrayados del autor).

Traductor de Mallarmé (del francés), James Joyce, Ezra Pound (del inglés), Goethe (del alemán), Maiakovski (del ruso), Dante (del italiano) y Octavio Paz (del castellano) – además de poesías china, japonesa, hebrea y griega, Haroldo de Campos no perdonaba a sus posibles detractores y una prueba de esto se encuentra en el texto acerca de su traducción al portugués del poeta griego Píndaro, donde el traductor brasileño señala que:

Naturalmente esta tradução não é para filólogos ensimesmados em suas especialidades como em tumbas de chumbo, indesejosos de comércio com os vivos. É uma tradução para os que se interessam por um texto de poesia como poesia, e não como pretexto para considerações sapientes em torno do autor e de sua era, ou para escavações de paleologia linguística, coisas todas essas úteis e necessárias, respeitáveis como as que mais o sejam, mas que, em si mesmas, nada têm a ver com a *função poética* do texto (CAMPOS, 1972, p.109).

En un artículo publicado en la edición 36 de la *Revista USP*, Marcio Seligmann-Silva señala, sin embargo, que en las traducciones de Haroldo de Campos el proceso de (re)creación

no está, como se puede creer, aislado de la carga semántica del texto de partida. En este sentido y sobre el trabajo del traductor brasileño, Seligmann-Silva observó que:

de um modo geral encontramos a tradução com um sentido muito diverso do “tradicional”. Isso não apenas pelo fato de ele ser um crítico das traduções na linha das *belles infidèles* (...) que continua até hoje a dominar o horizonte das traduções. Na sua obra, a tradução tem o peso de uma potente alavanca a partir da qual ele procura remodelar não apenas a tradução *stricto sensu*, mas a própria noção de Literatura, as oposições entre a prosa e a poesia, literatura e pintura, aparência e realidade, original e tradução, ficção e discurso “da verdade”, nacional e estrangeiro, isso sem contar toda uma gama de gêneros literários que são repensados e problematizados sob a lupa, quer das suas traduções, quer dos seus ensaios (SELIGMANN-SILVA, 1997-98, p. 164, subrayados por el autor).

De hecho, la propuesta de (re)creación defendida y experimentada por Haroldo de Campos en sus traducciones resulta de un trabajo casi arqueológico *con y en el texto* a ser traducido – el ítem subrayado nos permite plantear la defensa de la aplicación de su método para la traducción del Prefacio de *Altazor* ya que el referido texto es un viaje *con y en el lenguaje*. Pero al revés de un posible contentamiento frente al descubrimiento de un rasgo histórico remoto de la humanidad, como suelen ser las investigaciones arqueológicas, este tipo de traducción avanza más allá de la temporalidad del texto y surge, para el lector que desconoce el original, cargada de un discurso lleno de vivacidad.

En este sentido, quizá un buen ejemplo de los dominios técnicos que están al borde del método creado por Campos sea la transcreación de *Blanco* (1967), de Octavio Paz, concluida en 1981 y publicada en *Transblanco* (1986). Acerca de este trabajo, Walter Carlos Costa afirma que:

Não parece exagerado dizer que as traduções da poesia de Octavio Paz feitas por Haroldo de Campos, são de alta qualidade. Elas são, ao mesmo tempo, precisas e ousadas – cada detalhe linguístico foi checado com o autor e todas as ousadias também receberam a aprovação do autor. O que vemos nessas traduções vai muito além da teoria e da ideologia de Haroldo sobre como traduzir poesia. Embora insistisse em chamar a operação de “transcrição” são raros os desvios semânticos significativos. Trata-se de traduções de um erudito sensível e de um intuitivo erudito. Pode-se não gostar de uma ou outra solução localizada (sobretudo a tendência a usar termos mais cultos, típica de Haroldo) mas são traduções não apenas gratas à leitura silenciosa e em voz alta, mas um convite permanente para que o tradutor assuma a autoria da tradução e a co-autoria da poesia, mas não de forma externa ou meramente declamatória, mas depois de um longo trabalho textual e imaginativo (COSTA, 2003).

En este punto del trabajo, importa señalar que además del intento de vivenciar la experiencia de (re)creación sostenida por Haroldo de Campos, la lectura del prefacio de *Altazor*, objeto clave del viaje emprendido en nuestra actividad traductoria, fue orientada por las ideas defendidas por Roland Barthes, para quién el texto

é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um *plural* irredutível (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (BARTHES, 2004, p. 70, subrayados del autor).

En este sentido, nos interesa también destacar que el prefacio de *Altazor* es, para nosotros, un texto de goce – “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor (...) faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2008, p. 20-21).

Su tejido es la transgresión y no hay, en él, nada que pueda ofrecer al lector una lectura *comfortable*. Quizá una de las razones de esto sea el planteamiento, por medio de la parodia, de la creación de otro mundo: en el prefacio, el *Génesis* (que no es el bíblico pero que nos remite a él) surge mientras el protagonista oye al Creador “sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo” (HUIDOBRO, 2003, p. 731). Lo que para Federico Schopf no es más que un simulacro:

La representación de las postrimerías del cristianismo, que el poeta centrado despliega como una grandiosa apropiación de la historia, no alcanza a disimular totalmente su carácter de simulacro – que no es una imitación, una copia del original, que finge una semejanza –, de vasto telón de fondo (de escenografía para la superproducción cinematográfica sobre la vida, pasión y muerte de Cristo), esto es, de un conjunto de lugares comunes que quiere ser la base histórica, la prueba documental de la certeza del poeta respecto a la muerte de Dios y al fin de una época (SCHOPF, 2003, p. 1496).

Más allá de la idea cristiana, sin embargo, lo que importa en el prefacio es el dibujo anticipatorio de una trayectoria de vuelo – y también caída – en medio de la creación del mundo por y en el lenguaje, característica ya señalada por la crítica especializada en relación a *Altazor*. Y si en los cantos del poema el desplazamiento verbal se hace inevitable, en el prefacio son sobre todo las metáforas e imágenes que nos permiten acompañar lo que parece, *en principio*, ser el relato autobiográfico del protagonista – y si decimos *en principio* es porque creemos en la ruptura incluso de los modelos que suelen ser considerados como

autobiográficos, ya que la narración empieza con la inusitada afirmativa: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo” (HUIDOBRO, 2003, p. 731).

En esta investigación el análisis literario del prefacio no se encuentra aislado del recorrido hacia la traducción propuesta ya que cualquier intento de penetrar en los misterios de un texto implica, para nosotros, en un encuentro con los posibles extrañamientos provocados no solo por el tejido (como así señala Barthes en relación al Texto), sino también por los finos hilos que lo componen.

En efecto, sea como simulacro, parodia o transgresión del género narrativo autobiográfico, nuestra lectura del prefacio camina, en cierta medida, al borde de lo que afirmó Schopf en relación al protagonista de *Altazor*:

Desde luego, no es la figura tradicional del poeta y tampoco la del mago situado entre el fabricante de ilusiones y el agente imposible de cambios en la realidad, quien está a cargo de esta operación [la destrucción más radical del lenguaje] en que mezcla la radicalidad y su simulacro. Es un sujeto enfrentado encarnizadamente a las pretensiones visionarias del poeta (...), una especie de antipoeta que no sólo demuele la escritura en sus variadas formas de aparecer, sino que va más allá y somete las estructuras idiomáticas a la más extrema violencia – alternando, una vez más, en su precariedad la violencia auténtica, de origen trágico, con la violencia escenificada, con el simulacro – haciéndolas estallar en su intento de acceder a otros canales significantes (SCHOPF, 2003, p. 1506).

Considerando, pues, los planteamientos descritos en este apartado acerca del prefacio, las reflexiones hechas anteriormente sobre los caminos de la traducción y la defensa de la misma como un acto de (re)creación en los textos que suelen encuadrarse como poéticos, esta investigación reivindica para sí la imagen del traductor como la del lector de *Altazor* que describe Federico Schopf – ya que para nosotros la misma se encuentra en consonancia con la idea de traducción planteada por los autores que sirven como referencia para este trabajo.

El sujeto de la lectura es el punto de intercepción, contacto, cruce, descruce entre el texto y los diversos contextos en que se inserta: es su mediación la que empalma y libera energías que, en el presente, se han vuelto extraordinariamente (im)previsibles (SCHOPF, 2003, p. 1491).

### 3. DE LA TRADUCCIÓN

*Mas he ahí el Tenebroso que olvidó sonreír.  
Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la  
fuga interminable.*

(HUIDOBRO, 2003, p. 735)

Este tercer y último capítulo busca desmenuzar el recorrido hasta la traducción del texto. Distinto de los anteriores, el apartado no logró huir del tono personal – los apuntes aquí reunidos siguen, por lo tanto, la voz del lector-traductor y fue amparado por los autores claves para la traducción propuesta por esta investigación y ya citados anteriormente. Con el objetivo de detallar las principales elecciones del traductor y al mismo tiempo mantener la linealidad del texto, fueron incluidos al final del capítulo fragmentos que muestran situaciones consideradas más significativas para la traducción, seguidos de comentarios.

#### 3.1 El lector sin paracaídas

El primer contacto con el Prefacio a *Altazor*, objeto clave de esta investigación, ocurrió en 2010. Fue en aquel año que sentí por primera vez el deseo de traducirlo y aunque mis tanteos por la lengua extranjera en la época no lo permitiesen, llegué a arriesgar la traducción de un pequeño fragmento, que hoy considero como el primer paso del camino recorrido por este trabajo. Desde entonces, el texto original de Huidobro me acompaña, aunque jamás lo haya sentido como el mismo – lo que puede nos remitir a Borges: “Mudamos incessantemente, e é viável afirmar que cada leitura de um livro, cada releitura, cada lembrança dessa leitura renovam o texto. Também o texto é o cambiante rio de Heráclito” (BORGES, 2011, p. 160-161).

La decisión de compartir con el lector un recuerdo tan personal se funda en una de las ideas sostenidas por esta investigación: la traducción como lectura. Sea a partir de la cita de Schopf en el capítulo 2 o la de Borges al decir que “Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos” (BORGES, 1996, p. 239), mi planteamiento reivindica el importante papel del lector en el proceso en que el traductor toma para sí la tarea de verter un texto poético de una lengua a otra. Cuando señalo esto no me refiero, por supuesto, a las incansables lecturas críticas que el traductor es obligado a hacer de

su objeto de trabajo (el texto elegido para la traducción) sino, sobre todo, a aquéllas que él experimenta en su piel de lector. En este sentido, es importante resaltar que mi camino hacia la traducción final del Prefacio fue recorrido junto al cuerpo al cual se refiere Barthes:

Cada vez que tento “analisar” um texto que me deu prazer, não é a minha “subjetividade” que volto a encontrar, mas o meu “indivíduo”, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição<sup>23</sup> que volto a encontrar (BARTHES, 2008, p. 73, subrayados por el autor).

### 3.2 Del método y de la posición traductoria

En el proceso traductorio la lectura y relectura del texto a ser traducido caminó paralelamente al estudio de otros textos de Vicente Huidobro y fue orientado sobre todo por la edición crítica de Cedomil Goic al volumen que trata de la obra poética del escritor chileno. El hecho de lograr el original de tal publicación fue fundamental para el desarrollo del trabajo ya que la misma reúne artículos y ensayos de importantes críticos de la obra huidobriana – entre ellos René de Costa, Federico Schopf y Saúl Yurkiévich. La necesidad también de comprender el momento histórico en el que estaba inserido el poeta chileno me llevó al trabajo de Jorge Schwartz (1995), a quien debo la lectura de textos claves producidos por otros autores de las vanguardias latinoamericanas del inicio del siglo XX.

Las lecturas a lo largo de la investigación representaron el esfuerzo para cumplir con la postura crítica de la traducción defendida por Haroldo de Campos:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílisma beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccão implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2013, p. 43).

En un segundo momento del proceso fueron realizadas lecturas de los teóricos que fundamentan la posición traductoria de la investigación, sobre todo Haroldo de Campos. Importa señalar que tal elección obedeció a las impresiones que permanecieron de las incansables relecturas del Prefacio y, por lo tanto, consideradas para esta investigación como el hilo primordial del “tejido” al cual se refiere Barthes (2008). Otro punto importante para esta investigación y su posición en la traducción fue el hecho de que aunque el prefacio sea

---

<sup>23</sup> En Brasil hay traductores, entre ellos Leyla Perrone-Moisés, que defienden la palabra *gozo* como traducción que más se aproxima de *jouissance*.

considerado una prosa, sus imágenes poéticas me llevaron a leerlo como poesía – así como para Octavio Paz “*Os Cantos de Maldoror, Alice no País das Maravilhas* ou *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* são poemas” (PAZ, 2012, p. 14-15). Bajo esta decisión, busqué privilegiar en la traducción la *información estética* del texto: “a informação estética do poema traduzido é autónoma, mas está ligada à do poema original por uma relação de isomorfia; se elas são diferentes enquanto expressão idiomática, seguiram a lei dos corpos isomorfos, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1972, p. 143).

El tercer movimiento del proceso fue la traducción del texto. Después de finalizada la primera versión, volví al fragmento traducido cuatro años antes y lo comparé con el más reciente procurando comprender no solo las elecciones hechas por las diferentes lecturas como también el peso de una posición traductoria en un trabajo que tiene como objetivo verter un texto literario de una lengua a otra. Lo que pude concluir de la comparación entre las dos traducciones fue, de cierta manera, un aliento: el pequeño fragmento traducido por un inocente impulso respectaba la construcción de las imágenes del Prefacio en español – ¿Y cómo explicar las elecciones de un lector (en este caso yo misma) que se ve impelido a traducir a su lengua materna, aunque no sea un traductor, un texto de *goce* (BARTHES, 2008)? Un camino posible hacia la respuesta puede estar en lo que Haroldo de Campos, al escribir acerca de las traducciones de Ezra Pound, llamó de “uma espécie de milagrosa intuição” (CAMPOS, 2013, p. 37). Sin embargo, el fragmento no estaba libre de equívocos, todos ellos rechazados en las versiones producidas a lo largo de este trabajo.

El proceso de la traducción fue semejante al que enfrentamos con la escritura: para llegar al texto final fueron realizadas cuatro versiones – en cada una de ellas eran rechazadas soluciones que en la traducción anterior me parecían buenas. Lo que tornó posible experimentar, en la práctica, la afirmación de Borges: “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces” (BORGES, 1996, p. 239).

Al fin, con la traducción definitiva lista, he decidido hacer una última y arriesgada comparación: leí, por la primera vez, la traducción de *Altazor* al portugués de Antonio Risério y Paulo César Souza. Publicada pela Art Editora en 1991, esta traducción ha contado con la ayuda de nombres como Affonso Ávila y Augusto de Campos – que según los traductores, sugirió, por carta, que fuese mantenido en la traducción al portugués el nombre original del personaje de Huidobro: *Altazor*.

Sobre esto, importa señalar que de manera general la traducción propuesta por esta investigación resultó muy semejante a la de Risério y Souza (1991). Sin embargo, la misma no se ha hurtado de algunos cambios, sobre todo añadiduras, que no se encuentran en la versión de los dos traductores brasileños. Lo que puede ser comprendido, quizá, a partir de la reflexión que Haroldo de Campos hizo de las ideas de W. Iser para defender su método, la traducción como *transcreación*, sobre el cual está fundamentada esta investigación:

A reconfiguração da estrutura do texto pela “transcrição” redetermina a função como seu “horizonte de sentido” (o “extratexto” do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do “extratexto” do presente de tradução pelo qual ele é “lido”) (CAMPOS, 1991, p. 25-26).

### 3.3 La traducción al portugués

#### Prefácio

Nasci aos 33 anos, no dia da morte de Cristo; nasci no Equinócio, sob as hortênsias e os aeroplanos do calor.

Tinha um olhar profundo de filhote de sabiá, de túnel e de automóvel sentimental. Lançava suspiros de acrobata.

Meu pai era cego e suas mãos eram mais admiráveis que a noite.

Amo a noite, sombreiro de todos os dias.

A noite, a noite do dia, do dia ao dia seguinte.

Minha mãe falava como as auroras e como os zepelins que vão cair. Tinha cabelos cor de bandeira e olhos cheios de navios distantes.

Uma tarde, peguei meu paraquedas e disse: “Entre uma estrela e duas andorinhas”. Eis aqui a morte que se aproxima como a terra ao balão que cai.

Minha mãe bordava lágrimas desertas nos primeiros arco-íris.

E agora meu paraquedas cai de sonho em sonho pelos espaços da morte.

No primeiro dia encontrei um pássaro desconhecido que me disse: “Se eu fosse dromedário não teria sede. Que horas são?” Bebeu as gotas de orvalho de meus cabelos, me lançou três olhares e meio e se distanciou dizendo “Adeus” com seu lenço soberbo.

Por volta das duas horas daquele dia, encontrei um lindo aeroplano, cheio de escamas e caracóis. Buscava um canto do céu onde pudesse proteger-se da chuva.

Lá longe, todos os barcos ancorados, na tinta da aurora. De repente, começaram a se desprender, um a um, arrastando como pavilhões, trapos de aurora incontestável.

Junto com a partida dos últimos, a aurora desapareceu atrás de algumas ondas desmesuradamente infladas.

Então ouvi falar o Criador, sem nome, um simples oco no vazio, bonito como um umbigo.

“Fiz um grande ruído e este ruído formou o oceano e as ondas do oceano.

“Este ruído estará sempre colado às ondas do mar e as ondas do mar estarão sempre coladas a ele, como os selos nos cartões postais.

“Depois teci um longo barbante de raios luminosos para costurar os dias um a um; os dias que têm um oriente legítimo ou reconstituído, mas indiscutível.

“Depois tracei a geografia da terra e as linhas da mão.

“Depois bebi um pouco de conhaque (por causa da hidrografia)

“Depois criei a boca e os lábios da boca, para aprisionar os sorrisos equívocos, e os dentes da boca para vigiar as grosserias que nos vêm à boca.

“Criei a língua da boca que os homens desviaram de seu papel, fazendo-a aprender a falar... a ela, ela, a bela nadadora, desviada para sempre de seu papel aquático e puramente acariciador”.

Meu paraquedas começou a cair vertiginosamente. Tal é a força de atração da morte e do sepulcro aberto.

Pode acreditar, o túmulo tem mais poder que os olhos da amada. O túmulo aberto com todos os seus imãs. E isso digo a você, a você que quando sorri faz pensar no começo do mundo.

Meu paraquedas emaranhou-se em uma estrela apagada que seguia sua órbita conscienciosamente, como se ignorasse a inutilidade de seus esforços.

E aproveitando este merecido descanso, comecei a encher com pensamentos profundos as casinhas do meu tabuleiro.

“Os verdadeiros poemas são incêndios. A poesia se espalha por toda a parte, iluminando suas consumações com estremecimentos de prazer ou agonia.

“Se deve escrever em uma língua que não seja a materna.

“Os quatro pontos cardeais são três: o Sul e o Norte.

“Um poema é uma coisa que será.

“Um poema é uma coisa que nunca é, mas que deveria ser.

“Um poema é uma coisa que nunca foi, que nunca poderá ser.

“Foge do sublime externo, se não queres morrer derrotado pelo vento.

“Se eu não fizesse pelo menos uma loucura por ano, ficaria louco”.

Pego meu paraquedas, e da beira da minha estrela em marcha, me lanço à atmosfera do último suspiro.

Rodo interminavelmente sobre as rochas dos sonhos, rodo entre as nuvens da morte.

Encontro a Virgem sentada em uma rosa, e ela me diz:

“Veja minhas mãos: são transparentes como as lâmpadas incandescentes. Vês os filamentos por onde corre o sangue de minha luz intacta?”

“Veja minha auréola. Tem algumas rachaduras, o que prova minha ancianidade.

“Sou a Virgem, a Virgem sem mancha de tinta humana, a única verdadeiramente inteira, e sou a capitã das outras onze mil que estavam, na realidade, excessivamente restauradas.

“Falo uma língua que enche os corações segundo a lei das nuvens comunicantes.

“Digo sempre Adeus, e fico.

“Ama-me, meu filho, pois adoro tua poesia e te ensinarei proezas aéreas.

“Preciso tanto de ternura, beija meus cabelos, lavei-os esta manhã nas nuvens da aurora e agora quero adormecer no colchão da neblina intermitente.

“Meus olhares são um arame no horizonte para o descanso das andorinhas.

“Ama-me”.

Ajoelhei-me no espaço circular e a Virgem elevou-se e veio sentar-se em meu paraquedas.

Adormeci e recitei então meus mais belos poemas.

As chamas de minha poesia secaram os cabelos da Virgem, que me agradeceu e afastou-se, sentada em sua rosa suave.

E eis-me aqui, só como o pequeno órfão dos naufrágios anônimos.

Ah, que bonito... que bonito.

Vejo as montanhas, os rios, as florestas, o mar, os barcos, as flores e os caracóis.

Vejo a noite e o dia e o eixo onde se unem.

Ah, ah, sou Altazor, o grande poeta, sem cavalo que coma alpiste ou aqueça a garganta com o luar<sup>24</sup>, mas com o meu pequeno paraquedas como um guarda-sol sobre os planetas.

De cada gota do suor de minha testa fiz nascerem astros, deixando para vocês a tarefa de batizá-los como a garrafas de vinho.

Vejo tudo, tenho meu cérebro forjado em línguas de profeta.

---

<sup>24</sup> Esta elección se debe al profesor y traductor Piotr Kilanowski, a quién soy agradecida. Según observó Kilanowski, “claro de luna” nos remite a la composición *Claire de Lune*, de Claude Debussy, que en portugués ya fue traducida como “lunar”.

A montanha é o suspiro de Deus, subindo em arrogante termômetro até tocar os pés da amada.

Aquele que tudo viu, que conhece todos os segredos sem ser Walt Whitman – pois jamais tive uma barba branca como as vistosas enfermeiras e os riachos gelados.

Aquele que ouve durante a noite os martelos dos falsos moedeiros, que são apenas astrônomos diligentes.

Aquele que bebe o copo quente da sabedoria depois do dilúvio, obedecendo às pombas, e que conhece a rota da fadiga, a esteira fervente que os barcos deixam.

Aquele que conhece os depósitos de lembranças e de belas estações esquecidas.

Ele, o pastor de aeroplanos, o condutor das noites extraviadas e dos poentes adestrados em direção aos polos únicos.

Sua queixa é semelhante a uma rede piscante de meteoritos, sem testemunha.

O dia se levanta em seu coração e ele baixa as pálpebras para fazer a noite do descanso agrícola.

Lava suas mãos no olhar de Deus, e penteia sua cabeleira como a luz e a colheita dessas espigas magras da chuva satisfeita.

Os gritos se distanciam como um rebanho sobre as colinas, quando as estrelas dormem depois de uma noite de trabalho contínuo.

O belo caçador diante do bebedouro celeste para os pássaros sem coração.

Seja triste como as gazelas diante do infinito e dos meteoros, como os desertos sem miragens.

Até a chegada de uma boca inflamada de beijos para a vindima do desterro.

Seja triste, pois ela te espera em um rincão deste ano que passa.

Está, talvez, no extremo de tua próxima canção e será bela como a cascata em liberdade e graciosa como a linha equatorial.

Seja triste, mais triste que a rosa, a bela jaula de nossos olhares e das abelhas inexperientes.

A vida é uma viagem de paraquedas e não o que tu queres crer.

Vamos caindo, caindo de nosso zênite a nosso nadir e deixamos o ar manchado de sangue para que se envenenem os que amanhã venham a respirá-lo.

Dentro de ti mesmo, fora de ti mesmo, cairás do zênite ao nadir porque esse é o teu destino, teu miserável destino. E quanto mais alta a tua queda, mais alto será o rebote, maior a tua duração na memória da pedra.

Saltamos do ventre de nossa mãe ou da beira de uma estrela, e vamos caindo.

Ah, meu paraquedas, a única rosa perfumada da atmosfera, a rosa da morte, derrubada entre os astros da morte.

Ouvistes? Este é o ruído sinistro dos peitos cerrados.

Abre a porta da tua alma e sai para respirar lá fora. Podes abrir com um suspiro a porta que o furacão fechou.

Homem, eis teu paraquedas maravilhoso como a vertigem.

Poeta, eis teu paraquedas, maravilhoso como o imã do abismo.

Mago, eis teu paraquedas – que uma palavra tua pode transformar em um parasubidas maravilhoso como o relâmpago que quisesses cegar o criador.

Que esperas?

Mas eis o segredo do Tenebroso que se esqueceu de sorrir.

E o paraquedas aguarda amarrado à porta como o cavalo da interminável fuga.

### 3.4 De las elecciones del traductor

La idea ya señalada en los capítulos anteriores de leer el prefacio como una especie de manifiesto se funda, más allá de las “banderas” planteadas por la voz del personaje (el poeta-mago en su vuelo anticipatorio y creador de un mundo nuevo), en la transgresión. Es ella el hilo que consideramos primordial para comprender el tejido con el cual el texto empieza y termina: la transgresión en la forma (una prosa que no es sino un poema); la transgresión temporal (donde el presente y el pasado se mezclan para crear un tiempo que no existe y, sin embargo, es real: “Nací a los treinta y tres años”); la transgresión de las imágenes (que desde el espacio sideral o en la atmósfera están, en algunos fragmentos, como que unidas con elementos terrestres: “Hacia las dos aquel día, encontré un precioso aeroplano, lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guarecerse de la lluvia”); la transgresión en el uso de los símbolos cristianos (“Soy la Virgen, la Virgen sin mancha de tinta humana, la única que no lo sea a medias, y soy la capitana de las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas”) y, por fin, la mayor y más importante transgresión: la que nos invita a la desconstrucción del lenguaje, emancipándonos en definitivo del mundo como lo conocemos – “Se debe escribir en una lengua que no sea materna”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Para Federico Schopf, tal afirmación, que en este trabajo es leída como una bandera de un manifiesto, contradice la idea comúnmente admitida “de que es en la lengua materna que el hablante se posesiona en propiedad de ciertos significados y usos del idioma, que sólo con dificultad y nunca del todo se podrían aprender más tarde” (SCHOPF, 2000, s/n).

El vuelo anticipatorio y creador del poeta se hace sobre todo por medio de las imágenes. Son ellas, en su belleza, magia o extrañeza, que conducen el lector a los límites y a la superación de las cosas palpables y reconocibles: “Mi madre bordaba lagrimas desiertas en los primeros arcos iris”. En la construcción de las mismas, los adjetivos poco convencionales y cargados de imprecisión se muestran como importantes piezas no solo para la lectura, sino sobre todo para la traducción: “Mi madre (...) Tenía cabellos color de bandera”.

De manera general, el ritmo acompaña el desplazamiento del personaje – desde sus primeras y despreocupadas observaciones (“Amo la noche, la noche del día, del día al día siguiente”), pasando por la caída (“Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte”) hasta alcanzar la soledad (“Y héme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos”) libertadora: “Ah, qué hermoso... qué hermoso (...) Veo la noche y el día y el eje en que se juntan. Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta (...) De cada gota de sudor de mi frente hice nacer astros (...)”.

La cadencia textual está marcada sobre todo por la repetición de vocablos, bien como por aliteraciones: “Después creé la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas equívocas y los dientes de la boca para vigilar las groserías que nos vienen a la boca”.

Frente a estos elementos, y en líneas generales, la traducción siguió con la preocupación de mantener la materialidad del signo (CAMPOS, 2013). Esto significa que para respetar la visualidad de los elementos textuales del original – desde mi lectura, por supuesto – elegí, en algunos fragmentos, arriesgar un vuelo también creador:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.  
Tenía yo un profundo mirar de **pichón**, de túnel y de automóvil sentimental.  
Lanzaba suspiros de acróbata.

Nasci aos 33 anos, no dia da morte de Cristo; nasci no Equinócio, sob as hortênsias e os aeroplanos do calor.  
Tinha um olhar profundo de **filhote de sabiá**, de túnel e de automóvel sentimental. Lançava suspiros de acrobata.

La palabra pichón (del italiano picciõne, y este del latín pip̄o, -õnis) representó el primer desafío para la traducción. Para la Real Academia Española (RAE), el principal significado del vocablo se refiere al pollo de la paloma casera; pero en lenguaje coloquial, según la RAE, pichón es también una manera afectiva de hacer referencia a una persona del sexo masculino. En la traducción al portugués podría hacer uso del diminutivo “pombinho”, pero la palabra no tiene la misma connotación en Brasil – en el lenguaje coloquial este diminutivo hace referencia a una pareja enamorada. Además, mi lectura de pichón siguió el momento histórico en el cual *Altazor* fue escrito: el crecimiento de las ciudades, con sus

túneles y automóviles – lo que también puede remitirnos al desamparo. Frente a esto, opté por sustituirlo por “sabiá”, pájaro que aunque no sea típico de las ciudades se encuentra presente en el imaginario brasileño desde el poema de Gonçalves Dias hasta canciones populares del folclore y de compositores como Antonio Carlos Jobim o Chico Buarque – invocando también, cierta nostalgia y desamparo.

El segundo “vuelo” de la traducción ocurrió con la lectura del fragmento siguiente:

Mi madre hablaba como la aurora y como los **dirigibles** que van a caer.  
Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.

Minha mãe falava como as auroras e como os zepelins que vão cair. Tinha cabelos cor de bandeira e olhos cheios de navios distantes.

En este caso, aunque la misma palabra se encuentre en nuestros diccionarios, opté por cambiarla – primero por “balões” y, al fin, por “zepelins”. La elección obedeció, una vez más, al factor histórico: los dirigibles marcaron la historia de la aviación, sobre todo al inicio del siglo XX, época de los famosos zepelines, de fabricación alemana, y de los modelos creados por el brasileño Santos Dumont. Al elegir “zepelim” consideré la preocupación en mantener la mezcla del avance tecnológico con la fatalidad – la era de los zepelines se acabó después de la explosión del modelo LZ 129 Hindenburg, un accidente fatal que ocurrió en Nueva Jersey, en 6 de mayo de 1937 –, y el hecho de que estos dirigibles también hicieron parte de la historia brasileña: en los años 1930, la Compañía Zeppelin hacia travesías transatlánticas comerciales entre Friedrichshafen, en Alemania, y Rio de Janeiro.

La preocupación con las imágenes del texto explica mi traducción de “Huye del sublime externo, si no quieres morir **aplastado** por el viento”: “Foge do sublime externo, se não quieres morrer **derrotado** pelo vento”. En este caso opté por sustituir *aplastado*, del verbo *aplastar* – que en español significa deformar una cosa por presión o golpe, aplanándola o disminuyendo su grueso espesor; derrotar, vencer, humillar (RAE). Elegí el verbo *derrotar*, aunque *aplastar* también esté en los diccionarios, por creer que en este contexto el vocablo nos remite con más intensidad a la imagen sugerida por el fragmento.

He lanzado mano de un procedimiento semejante al añadir el vocablo “incandescente” para dejar claro el hecho que el fragmento siguiente trata de la transparencia de las antiguas lámparas – que actualmente suelen ser sustituidas por modelos fluorescentes:

Mira mis manos: son transparentes como las **bombillas eléctricas**. ¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?  
Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras, lo que prueba mi ancianidad.

Veja minhas mãos: são transparentes como as **lâmpadas incandescentes**.  
Vês os filamentos por onde corre o sangue de minha luz intacta?

Veja minha auréola. Tem algumas rachaduras, o que prova minha ancianidade.

Bien como en el cambio de la palabra selva por “floresta” – ya que en portugués el vocablo selva suele sugerir un ambiente hostil, lo que no estaría de acuerdo con el dibujo de los paisajes del texto:

Y heme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos.

Ah, qué hermoso... qué hermoso.

Veo las montañas, los ríos, las **selvas**, el mar, los barcos, las flores y los caracoles.

E eis-me aqui, só como o pequeno órfão dos naufrágios anônimos.

Ah, que bonito... que bonito.

Vejo as montanhas, os rios, as **florestas**, o mar, os barcos, as flores e os caracóis.

Otro fragmento que sirve como ejemplo del peso dado a las imágenes es la traducción de “La montaña es el suspiro de Dios, ascendiendo en termómetro **hinchado** hasta tocar los pies de la amada”: “A montanha é o suspiro de Deus, subindo em **arrogante** termômetro até tocar os pés da amada. En portugués elegí señalar la idea del adjetivo “hinchado” (vano, presumido), optando por hacer uso del vocablo “arrogante” en detrimento a otros como “inflado” o “soberbo” por creer que el mismo se adecua mejor a la imagen del texto.

## CONCLUSIONES

Desde las lecturas teóricas hasta el ejercicio práctico de la traducción, el proceso recorrido por esta investigación no huyó del encuentro con problemas que suelen ser desafíos al traductor de textos literarios, sobre todo cuando se trata de poesía o prosa equivalente – ¿mantener el significado de una palabra en función de su ambigüedad o cambiarla privilegiando la imagen poética?; ¿hacer o no añadiduras para permitir al lector de hoy la visualización de una imagen del texto?, fueron algunas de las inevitables preguntas que surgieron a lo largo del trabajo.

Quedó claro también que la traducción como (re)creación defendida por los autores que orientaron esta investigación, en especial Haroldo de Campos y Octavio Paz, no implica, para recordar el juego de palabras “traductores, traidores”, una traición a los hilos primordiales del texto de partida, o sea: la materialidad del signo (CAMPOS, 2013). Al mismo tiempo, otra cuestión observada a lo largo del proceso fue la posibilidad de reconocer la traducción literaria como una obra “autoral”, en contrapunto a la invisibilidad que suele ser el destino de los traductores que a ella se dedican.

Importa resaltar que la experiencia en buscar traducir la información estética (CAMPOS, 1972), el resultado final y la comparación con la única traducción al portugués publicada en libro hasta ahora (RISÉRIO y SOUZA, 1991) corroboraron la idea que una traducción literaria es siempre una lectura particular. Lo que refuerza la importancia de que el traductor se empeñe en conocer bien el texto a ser traducido, su autor y los contextos sociales, históricos y culturales en los cuales el material fue producido.

Por fin, creemos que los resultados obtenidos pueden colaborar con las discusiones acerca de la traducción poética como (re)creación – incentivando, quizá, el estudio y la aplicación en nuestro país de las teorías traductorias de críticos y traductores latinoamericanos, como es el caso de los autores claves para traducción emprendida por este trabajo: Haroldo de Campos y Octavio Paz. Además, considerando el hecho que la traducción de esta investigación resultó distinta de la realizada por Risério y Souza (1991), se espera que la misma pueda, de alguna manera, colaborar en futuras investigaciones que tengan como objeto de estudio el Prefacio de *Altazor*. Por fin, la investigación puede servir para el

conocimiento de Huidobro y su obra – animando, quizá, futuros trabajos sobre el autor en Brasil.

## REFERENCIAS

ARAYA, Guillermo. En torno a Vicente Huidobro. **Bulletin Hispanique**, Bordeaux, t. 83, n. 1-2, p. 163-174, 1981. Disponible en: <http://es.youscribe.com/catalogue/prensa-y-revistas/en-torno-a-vicente-huidobro-article-n-1-vol-83-pg-163-174-1090710> Acceso: octubre de 2014.

AULLÓN DE HARO, Pedro. La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético. In: HUIDOBRO, Vicente; GOIC, Cedomil (Ed.). **Obra Poética**. Madrid: ALLCA XX, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilingue. Volume 1. Alemão – Português. 2.<sup>a</sup> ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BERMAN, Antoine. A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2.<sup>a</sup> ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & sete noites**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. Las Versiones Homéricas. **Discusión**, Obras Completas, I. Barcelona: Emecé, 1996.

BUENO, Raúl. La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Lima-Berkeley, ano 24, n. 48, p. 25-38, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. (entrevista) **Coleção e: entrevistas reflexos**. São Paulo: Sesc São Paulo/Lazuli Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, Malcolm (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis, Editora da UFSC, 1991, p.17-31.

CONCHA, Jaime. Altazor de Vicente Huidobro. In: HUIDOBRO, Vicente; GOIC, Cedomil (Ed.). **Obra Poética**. Madrid: ALLCA XX, 2003.

COSTA, Walter. Haroldo de Campos e Octavio Paz: a coautoría autorizada. COLÓQUIO (MAL) DITA POESIA: HOMENAGEM A HAROLDO DE CAMPOS. 1993, UFSC. Disponible en:  
<<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=37>> Acceso en octubre de 2014.

COULTHARD, Malcom. A tradução e seus problemas. In: CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis: UFSC, 1991.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. São Paulo: Record, 2007.

EMAR, Juan. Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925 [Entrevista]. Disponible en <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista2.htm> . Acceso en octubre de 2014.

FURLAN, Mauri (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilíngüe, vol. 4. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2006.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GOETHE, Johann W. von. Três Trechos sobre Tradução. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilíngüe. Volume 1. Alemão – Português. 2.<sup>a</sup> ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

GOIC, Cedomil. Introducción [al poema *Adán*]. In: HUIDOBRO, Vicente; GOIC, Cedomil (Ed.). **Obra Poética**. Madrid: ALLCA XX, 2003.

HUIDOBRO, Vicente; GOIC, Cedomil (Ed.). **Obra Poética**. Madrid: ALLCA XX, 2003.

\_\_\_\_\_. **Altazor e outros poemas**. Tradução de Antonio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art, 1991.

\_\_\_\_\_. **Arte Poética**. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Criação Crítica, v. 12)

\_\_\_\_\_. A tradução poética: teoria e prática. **Trabalhos de Linguística Aplicada**, Campinas, v. 1, p.67-74, 1990.

MATA, Rodolfo. Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional. **Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos**. México, n. 32, p. 131-154, 2001. Disponible en:

<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF> Acceso en noviembre de 2014.

NEJAR, Carlos; MASSONE, Juan Antonio. **Vicente Huidobro e Manoel Bandeira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Santiago de Chile: Academia Chilena de la Lengua, 2007.

OSORIO, Nelson. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, v. 47, n. 114-115, p. 227-254, enero-junio 1981.

Disponible: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3623> . Acceso en: septiembre 2014

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Edição Bilíngue Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIZARRO, Ana. **El Sur y los Trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana**. Alicante: Universidad de Alicante, 2004. (Cuadernos de América sin nombre, v. 10). Disponible en: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6283/1/CuadernosASN\\_10.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6283/1/CuadernosASN_10.pdf) Acceso en: octubre de 2014.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 6.<sup>a</sup> ed. (rev. e aum.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilíngue. Volume 1. Alemão – Português. 2.<sup>a</sup> ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

SCHOPF, Federico. Lectura de *Altazor*. HUIDOBRO, Vicente: GOIC, Cedomil (Ed.) **Obra Poética**. Madrid: ALLCA XX, 2003.

\_\_\_\_\_. Introducción a Vicente Huidobro. Disponible en: [http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo\\_federico\\_schopf.htm](http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_federico_schopf.htm) . Acceso en septiembre de 2014.

\_\_\_\_\_. Lectura de *Altazor*. **Cyber Humanitatis**. **Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades**, Santiago de Chile, n. 16, 2000. Disponible en: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/16/tx3.html> . Acceso en: diciembre de 2015.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. **Revista USP**, São Paulo, n° 36, p. 158-171, dec./fev., 1997-98. Disponible en: <http://www.usp.br/revistausp/36/16-marcio.pdf> . Acceso en: octubre de 2014.

VERANI, Hugo J. **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica**. Manifiestos, proclamas y otros escritos. Roma: Bulzoni Editora, 1986.

WEININGER, Marcos J. O que é uma tradução ideal?. In: **Diário Catarinense**, Florianópolis, 30 outubro 2005. Disponível en: <http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=54> . Acceso en: septiembre de 2014.

YURKIÉVICH, Saúl. Una lengua llamando a sus adentros. In: HUIDOBRO, Vicente; GOIC, Cedomil (Ed.). **Obra Poética**. Madrid: ALLCA XX, 2003.

**ANEXO**

---

---

# ALTAZOR<sup>a</sup>



*a. t. M., en línea oblicua, subrayado y tamaño menor: L'habitant de son destin  
más abajo en tamaño menor con otro lápiz: Altazor  
más abajo, subrayado en tamaño mayor: ALTAZOR  
entre dos líneas y tamaño menor: Un voyage en parachute -1919-  
Más abajo, subrayado: Vincent Huidobro  
M. portada en español, en diagonal Altazor / o/ El Pasajero de su Destino / 1919/ Más abajo: 1918-  
1919-1920*



## PREFACIO<sup>a</sup>

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de<sup>b</sup> Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.

Tenia yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.

5 Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche.  
Amo la noche, sombrero<sup>c</sup> de todos los días.

La noche, la noche del día, del día al día siguiente.

Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer.  
Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.

10 Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas». He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.<sup>d</sup>

Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcos iris.<sup>e</sup>

Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte.

15 El primer día encontré un pájaro desconocido que me dijo: «Si yo fuese dromedario no tendría sed. ¿Qué hora es?». Bebió las gotas de rocío de mis cabellos, me lanzó tres miradas y media y se alejó diciendo: «Adiós» con su pañuelo soberbio.

Hacia las dos aquel día, encontré un precioso aeroplano,<sup>f</sup> lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guarecerse de la lluvia.

20 Allá lejos, todos los barcos anclados, en la tinta de la aurora. De pronto, comenzaron a desprenderse, uno a uno, arrastrando como pabellón jirones de aurora incontestable.

25 Junto con marcharse los últimos, la aurora desapareció tras algunas olas desmesuradamente infladas.

Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo.

a. En M, en página aparte: Prefacio / «El viaje en Paracaídas» b. OM: del

c. OM, LN: chambergó

d. LN: que cae por los espacios de la muerte

e. P, S: arcos-iris C: arcosiris BA, HM: arcos iris

f. LN: un zepelín

- «Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del ~~occano~~.  
 »Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del ~~mar~~ ~~ocean~~  
 35 siempre pegadas a él, como los sellos<sup>a</sup> en las tarjetas postales.  
 »Después tejí un largo bramante de rayos luminosos para coser los ~~das~~  
 uno a uno; los días que tienen un oriente legítimo o reconstituido, ~~pero~~  
 indiscutible.  
 »Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano.  
 35 »Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía).  
 »Después creé la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas  
 equívocas y los dientes de la boca para vigilar las groserías que nos  
 vienen a la boca.  
 »Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola  
 40 aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre  
 de su rol acuático y puramente acariciador.»  
 Mi paracaídas comenzó a caer vertiginosamente.<sup>b</sup> Tal es la fuerza de  
 atracción de la muerte y del sepulcro abierto.  
 45 Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La  
 tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando  
 sonríes haces pensar en el comienzo del mundo.  
 Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita  
 concienzudamente,<sup>c</sup> como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.  
 Y aprovechando este reposo bien ganado, comencé a llenar con profundos  
 50 pensamientos las casillas de mi tablero:  
 «Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes,  
 iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.  
 »Se debe escribir en una lengua que no sea materna.<sup>d</sup>  
 »Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.  
 55 »Un poema es una cosa que será.  
 »Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.  
 »Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.  
 »Huye del sublime externo,<sup>e</sup> si no quieres morir aplastado por el viento.<sup>f</sup>  
 »Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco.»  
 60 Tomo mi paracaídas, y del borde de mi estrella en marcha,<sup>g</sup> me lanzo a  
 la atmósfera del último suspiro.<sup>h</sup>

a. OM: [sellos] estampillas

b. OM, LN: Mi paracaídas saltó tres mil doscientos metros [ ] <Omite las seis líneas siguientes.>

c. LN: concienzudamente | | <Omite el resto.> d. LN: maternal e. LN: de lo grandioso

f. LN: por un merengue g. LN: mi estrella límpida

h. OM agrega a mano: del último suspiro. LN: atmósfera | |

- Ruedo interminablemente sobre las rocas de los sueños, ruedo entre las  
nubes de la muerte.<sup>a</sup>
- Encuentro a la Virgen sentada en una rosa, y me dice-
- 65 «Mira<sup>b</sup> mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas.  
¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?  
»Mira mi aureola. Tiene algunas **saladuras**, lo que prueba mi ancianidad.  
»Soy la Virgen, la Virgen sin **mancha de tinta humana**,<sup>c</sup> la única que no  
lo sea a medias, y soy la capitana de las otras once mil que estaban en ver-  
dad demasiado restauradas.
- 70 »Hablo una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes  
comunicantes.  
»Digo siempre adiós, y me quedo.  
»Ámame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas.<sup>e</sup>
- 75 »Tengo tanta necesidad de ternura, besa mis cabellos, los he lavado esta  
mañana en las nubes del alba<sup>f</sup> y ahora quiero dormirme sobre el colchón  
de la neblina intermitente.  
»Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las  
golondrinas.
- 80 »Ámame.»  
Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen<sup>g</sup> se elevó y vino a  
sentarse en mi paracaídas.  
Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas.  
Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen, que me dijo
- 85 gracias y se alejó, sentada sobre su rosa blanda.  
Y héme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anóni-  
mos.  
Ah, qué hermoso... qué hermoso.  
Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores y los  
90 caracoles.  
Veo la noche y el día y el eje en que se juntan.  
Ah, ah,<sup>h</sup> soy Altazor,<sup>i</sup> el gran poeta,<sup>j</sup> sin caballo que coma alpiste, ni  
caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas  
como un quitasol sobre los planetas.
- 95 De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la  
tarea de bautizar como a botellas de vino.  
Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta.

<sup>a</sup> OM *agrega a mano*: ruedo entre las nubes de la muerte. LN: sueños | | . b. C *no guarda la sangría*  
z. LV: ampollas d. OM *agrega a mano*: sin mancha de tinta humana LN: la Santa Virgen e. LN: el  
ping. f. OM: del [occidente] alba LN: de Occidente g. OM: de la Virgen LN: la Santa  
Virgen h. LN: Ah, ah, ah. i. LN: Altazor j. LN: poeta Altazor

- La montaña es el suspiro de Dios, ascendiendo en termómetro hasta tocar los pies de la amada.
- 100 Aquél que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Whitman, pues jamás he tenido una barba blanca como las bellas erucas y los arroyos helados.
- Aquél que oye durante la noche los martillos de los monederos que son solamente astrónomos activos.
- 105 Aquél que bebe el vaso caliente de la sabiduría después del diluvio obedeciendo a las palomas y que conoce la ruta de la fatiga, la estela viene que dejan los barcos.
- Aquél que conoce los almacenes de recuerdos y de bellas estaciones olvidadas.
- 110 Él, el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos.
- Su queja es semejante a una red parpadeante de aerolitos sin testigo.<sup>a</sup>
- El día se levanta en su corazón y él baja los párpados para hacer la noche del reposo agrícola.
- 115 Lava sus manos en la mirada de Dios, y peina su cabellera como la luz y la cosecha de esas flacas espigas de la lluvia satisfecha.
- Los gritos se alejan como un rebaño sobre las lomas<sup>b</sup> cuando las estrellas duermen después de una noche de trabajo continuo.
- El hermoso cazador frente al bebedero celeste para los pájaros sin razón.
- 120 Sé triste tal cual las gacelas ante el infinito y los meteoros, tal cual los desiertos sin mirajes.
- Hasta la llegada de una boca hinchada de besos para la vendimia del destierro.
- 125 Sé triste, pues ella te espera en un rincón de este año que pasa.
- Está quizá<sup>c</sup> al extremo de tu canción próxima y será bella como la cascada en libertad y rica como la línea ecuatorial.
- Sé triste, más triste que la rosa, la bella jaula de nuestras miradas y de las abejas sin experiencia.<sup>d</sup>
- 130 La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer.
- Vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo.

a. OM: testigo[s]. b. OM *agrega a mano*: cuando las estrellas duermen después de una noche de trabajo continuo. LN: lomas. <Omite el resto de la oración.>  
 c. OM: quisá d. OM *agrega con lápiz de grafito*: las abejas sin experiencia. LN *omite los cuatro versículos siguientes*.

Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque  
 15 ese es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más  
 alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra.

Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella  
 y vamos cayendo.

Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada<sup>a</sup> de la atmósfera<sup>b</sup> la rosa de  
 14 la muerte, despeñada entre los astros de la muerte.

¿Habéis oído? Ese es el ruido siniestro de los pechos cerrados.

Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera. Puedes abrir  
 con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán.

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.

145 Poeta, he ahí tu paracaídas maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un  
 parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al Creador.<sup>c</sup>

¿Qué esperas?

Mas he ahí el secreto del Tenebroso que olvidó sonreír.

150 Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga  
 interminable.

a. LN: delicada

b. N: atmósfera || <N omite el resto hasta el final.>

c. C, BA, HM: creador.

