

Tussen de torens van Babel en Eiffel: Vicente Huidobro en het droombeeld van universele vertaalbaarheid

Piet Devos
Rijksuniversiteit Groningen

Inleiding

De bouw van de toren van Babel bracht geen universele spraakverwarring onder de mensen. Dat is althans de opmerkelijke lezing die de Chileense avant-gardedichter Vicente Huidobro (1893-1948) van het overbekende Bijbelverhaal gaf in zijn bundel *Adán*. In dit epische gedicht uit 1916 herschreef Huidobro de scheppingsmythe uit Genesis volgens recente evolutionair-biologische inzichten, zodat God in het hele stuk niet meer voorkomt en Adam erin wordt voorgesteld als het kind van primaten. Aan het slot van het boek verrijst de toren van Babel onder de handen van Adams nakomelingen als "el triunfal monumento de la ciencia" (2003: 356), de overwinning van de mens op de natuur door middel van wetenschap en techniek. Niettemin zaait ook deze toren onenigheid onder de bouwers, wanneer ze beginnen te wedijveren over wie nu met de eer voor dit kunststukje mag gaan strijken: "Entonces sobrevino la confusión enorme, / la lucha de los hombres / que más que división de lenguas y palabras / fue eterna división de almas." (ibid.: 355). In minder symbolische bewoordingen betekent dit dus dat, volgens Huidobro, de verdeeldheid in de wereld niet aan de veelheid van talen en culturen te wijten was. Integendeel, zo meende hij in een later manifest uit 1921, taal was met name in de vorm van poëzie bij machte de landsgrenzen te overstijgen en lezers van alle continenten dezelfde ervaring te bezorgen. Zodoende achtte hij de uitwerking van zijn gedichten "traducible y universal" (1976: 1:736).

In dit artikel zal dit vertrouwen in de universele vertaalbaarheid van poëzie, dat Huidobro op tal van manieren uitdroeg, nader worden onderzocht. Een dergelijk vertrouwen zal de meesten onder ons tegenwoordig ronduit naïef toeschijnen. We gaan er niet langer van uit dat taal een neutraal communicatiemiddel is dat boodschappen en gedachten ongewijzigd kan overbrengen, laat staan wanneer ze van de ene in de andere taal moeten worden omgezet. Zoals de vertaalwetenschapper Lawrence Venuti aangeeft wordt, onder invloed van de heideggeriaanse fenomenologie en het poststructuralisme, de taal nu immers doorgaans beschouwd als het polyseme materiaal dat die gedachten en boodschappen juist constitueert, zodat iedere vertaling van een vreemde tekst deze onvermijdelijk met eigen specifieke betekenissen overdekt:

Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. (Venuti, 2004: 482)

Dit geldt in het bijzonder voor poëzievertalingen, waarbij de formele aspecten van de brontekst en dus de kenmerkende eigenschappen van de brontaal minstens even essentieel zijn als de inhoud ervan, maar per definitie nooit getrouw gekopieerd kunnen worden in de doeltaal. In die zin repte Octavio Paz enkele decennia geleden zelfs van de feitelijke onmogelijkheid een gedicht te vertalen, daar het altijd is opgebouwd uit levende woorden die met hun emotionele lading, klank en connotaties circuleren binnen een sociale groep of gemeenschap en daarbuiten onvervangbaar zijn (1967: 46-7).

We zouden daarom geneigd kunnen zijn Huidobro's claim op universele vertaalbaarheid niet au sérieux te nemen of af te doen als een retorische strategie, louter erop gericht zijn eigen aanzien binnen de internationale avant-garde te vergroten. In het najaar van 1916 had hij immers zijn geboortestad Santiago de Chile verlaten met bestemming Parijs, waar hij de daaropvolgende jaren zou samenwerken met vooraanstaande vernieuwers als Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Pierre Reverdy, Robert en Sonia Delaunay, en nog tal van anderen.¹ In weerwil van deze vruchtbare samenwerking schuwde Huidobro allerminst de polemiek ten opzichte van zijn collega-kunstenaars, en liet hij geen kans onbenut om zijn persoonlijke poëtica, die bekend zou raken onder de naam 'Creacionismo' of creationisme, uit te spelen tegen de overige –ismen (Murcia, 1982). In die optiek is het niet zo verwonderlijk dat, afgaande op het reeds aangehaalde manifest "El Creacionismo", enkel gedichten die volgens de creationistische regels waren geschreven universeel vertaalbaar mochten heten (1976, 1:736). Bovendien zag de Chileen zich in de praktijk spoedig gedwongen zijn eigen verzen in het Frans te vertalen of onmiddellijk in die taal te publiceren. In 1917 verscheen *Horizon Carré* dat grotendeels uit vertaalde gedichten bestaat, en in 1918 werden er naast twee Spaanse, *Ecuatorial* en *Poemas Árticos*, ook meteen twee oorspronkelijk Franse bundels uitgegeven, *Tour Eiffel* en *Hallali. Poème de Guerre*. Derhalve pasten aanspraken op de transculturele geldigheid van zijn poëzie ook wel in de kraam van de jonge emigrant uit het perifere Chili, die het aanvankelijk nog waar diende te maken in de Franse metropool en zich ook steeds bewust bleef van deze precaire positie.²

Zoals echter reeds valt af te leiden uit deze retorische interpretatie van de door Huidobro opgeëiste universele vertaalbaarheid, is het wel degelijk zinvol dit begrip in een cultuurhistorisch kader te plaatsen. Aan de hand van de casestudy van Huidobro zal hier dan ook worden betoogd dat de notie 'vertaalbaarheid' naargelang de historische omstandigheden een welbepaalde invulling en toepassing krijgt. Dit artikel heeft ook ten doel het debat over vertaalbaarheid dat, binnen de vertaal- en literatuurwetenschap veelal hoofdzakelijk op formalistische of interculturele gronden is gevoerd,³ enigszins te historiseren. *Sensu stricto* hebben Venuti en Paz ongetwijfeld gelijk wanneer ze vanwege de particulariteit van elke taal en cultuur universele vertaalbaarheid als illusoir ontmaskeren, maar dit verklaart niet hoe en waartoe dit begrip desondanks werd ingezet ten tijde van de zogenaamde historische avant-gardes. Hier zal worden getracht op deze vragen een antwoord te geven. Door een cultuurhistorische benadering van vertaalbaarheid wil dit artikel laten zien dat de definitie en het gebruik van dit begrip ook afhankelijk zijn van contemporaine vertogen en praktijken die, in eerste instantie, met vertalen niets te maken lijken te hebben. In het geval van Huidobro blijken dit, gegeven zijn opvatting van de dichter als een visionaire ingenieur en het belang van het poëtische beeld in het creationisme, vertogen en praktijken te zijn die de visuele waarneming betreffen. Deze preoccupatie met het gezichtsvermogen is overigens al even onmiskenbaar in zijn strikt literaire productie. Zo zijn er uitgebreide analyses gewijd aan de formele overeenkomsten tussen zijn poëzie en het kubisme (Busto Ogden, 1983), evenals aan de kalligrammen uit zijn vroegste bundels en de geschilderde gedichten die hij later in 1922 in het Parijse Edouard VII-Theater zou exposeren (Sarabia, 2007).

Om de precieze wisselwerking tussen vertaalbaarheid en visualiteit binnen het creationisme te begrijpen, zullen we ons in de eerste paragraaf concentreren op de conceptie

¹ Voor algemene biografische gegevens over Huidobro, zie vooral: de Costa, 1984; Goic, 1974 en Teitelboim, 1993. Voor zijn eerste verblijf in Parijs tot 1925, vgl. ook Murcia, 1982.

² Huidobro's artistieke inburgering werd aanzienlijk vergemakkelijkt door de financiële steun die hij ontving van zijn ouders, bijzonder bemiddelde aristocraten. Hiermee kon hij de uitgave helpen financieren van zijn eigen werk maar ook van avant-gardistische tijdschriften, als Pierre Reverdy's *Nord-Sud* (de Costa, 1984: 1-3).

³ Wat betreft de vertaling van metaforiek of poëtische beelden, die in dit artikel centraal zal staan, zijn voorbeelden van deze dominante benaderingen onder meer te vinden in: Dagut, 1987; Dickins, 2005 en Tamba, 1999.

van beide en het visionaire dichterschap in Huidobro's poëtische teksten. In de tweede paragraaf zal worden ingegaan op de vroegtwintigste-eeuwse vertogen en praktijken die de koppeling tussen vertaalbaarheid en visualiteit mogelijk maakten, te weten het denken van Henri Bergson en de opkomende cinema. In de laatste paragraaf zullen we kijken hoe Huidobro omging met vertaling in zijn gedichten en hoe hij, met name in *Horizon carré* en *Altazor*, zijn eigen notie van universele vertaalbaarheid in vraag stelde door kritisch te reflecteren op visualiteit.

I. De alternatieve werkelijkheden van de visionaire dichter-ingenieur

Indien de Babylonische spraakverwarring in de wereld Huidobro niet onoverkomelijk toescheen, wijst dit er al op dat er naar zijn idee een verbindende factor moest bestaan die alle linguïstische en culturele verschillen kon overbruggen. Te oordelen naar hetzelfde manifest "El Creacionismo" werd die verbindingsschakel gevormd door wat hij "hechos nuevos" noemde: "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." (1976: 1:736). Maar wat waren dit voor "hechos nuevos" die blijikbaar door middel van de creationistische poëzie werden ge(re)presenteerd?

Om op deze cruciale vraag te kunnen antwoorden, dienen we allereerst de essentie van het creationisme te vangen. Het ging hier voor alle duidelijkheid om Huidobro's particuliere esthetica, die weliswaar vooral jonge, Spaanse dichters als Juan Larrea en Gerardo Diego de weg naar de vormvernieuwing zou wijzen, maar nooit daadwerkelijk navolging vond. Het majesteitelijke meervoud dat Huidobro, zoals wel vaker, in het bovenstaande citaat hanteert, was en bleef derhalve "wishful thinking" (Willis, 2006: 44). Wat evenwel heel enthousiasmerend werkte op diens tijdgenoten, was Huidobro's schier onwankelbare geloof in het dichterlijke scheppingsvermogen. Het creationisme dankte zijn naam niet voor niets aan een veelzeggende stelling, die Huidobro had verdedigd tijdens een lezing in Buenos Aires enkele maanden voor zijn vertrek naar Europa: "la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear." (1976: 1:732). In wezen ging het hem erom dat dichters niet langer de werkelijkheid mimetisch dienden af te beelden, maar daarentegen hun eigen werkelijkheid moesten creëren. Dit voorschrift kwam ook allegorisch tot uitdrukking in een andere notoire lezing, "Non serviam", waarin verhaald wordt hoe "el poeta" op een zekere ochtend opstaat met het besluit dat hij schoon genoeg heeft van het bezingen van Moeder Natuur:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. (1976: 1:715)

Het is geen toeval dat deze tekst, die veelal is bestempeld als de beginselverklaring van de Latijns-Amerikaanse Vanguardia,⁴ begint met het wakker worden van de protagonist. Dit

⁴ Literatuurhistorici Jorge Schwarz (2002: 38) en José Miguel Oviedo (2007: 292), bijvoorbeeld, noemen "Non serviam" het startsein voor de Vanguardia. De precieze datum en plaats van deze voordracht, pas voor het eerst in 1925 in druk verschenen, zijn echter omstreden. Huidobro zelf hield het altijd op El Ateneo de Santiago in 1914, maar Jaime Concha (1980: 48) trekt dit sterk in twijfel gezien het ontbreken van enige referentie aan zo'n voordracht in de literatuurbladen van dat jaar en de stilistische rijpheid van de tekst. Ter verdediging kan worden

moment van ontwaken is misschien wel het modernistische moment par excellence, zoveel beroemder verbeeld in de openingspagina's van *Die Verwandlung* (1915); het leidt een proces van radicale individualisering in ten overstaan van een omgeving die voortaan als vreemd wordt ervaren. Met de pas ontwaakte Gregor Samsa deelt de rebelse dichter uit "Non serviam" het plotse besef anders te zijn, een nieuwe ongewone kijk te hebben op de dingen om hem heen, maar in een agressievere, veel minder weifelend gebaar dan dat van Samsa grijpt hij dit besef ogenblikkelijk aan ter rechtvaardiging van zijn extreme creatieve aspiraties. Naar eigen zeggen bezit de dichter immers de gave – "ese don especial" – om alternatieve werkelijkheden voort te brengen. Hier spreekt dan ook een van de meest resolute, zelfverzekerde varianten van het autonome kunstenaarschap, dat Franz Kafka's existentiële angst ten aanzien van de mensonterende mechanismen van de moderne massamaatschappij vooralsnog niet schijnt te kennen. "El poeta es un pequeño Dios." (Huidobro, 2003: 391), klinkt het nog triomfantelijk in "Arte poética" uit 1916, en daarmee promoveerde Huidobro dichters tot de scheppers in een door God verlaten heelal.

De "hechos nuevos" maken, met andere woorden, deel uit van een alternatieve realiteit die de creationist door middel van zijn poëzie dient te vervaardigen. In theorie vormen zijn gedichten bijgevolg op zichzelf staande, besloten entiteiten, waarvan de taal haar descriptieve functie betreffende de externe werkelijkheid tijdelijk heeft afgelegd, teneinde volgens een andere, interne logica en samenhang georganiseerd te kunnen worden. Om te achterhalen wat voor talige werelden Huidobro beoogde te construeren, is het interessant de bijzondere gave waaruit ze volgens "Non serviam" geboren worden en die alleen de dichter toebehoort, wat nader te bestuderen. Het blijkt te gaan om een zeldzaam waarnemingsvermogen, een productieve blik, getuige onder meer dit vers uit het eerder geciteerde "Arte poética": "Cuanto miren los ojos [del poeta] creado sea" (2003: 391). Keer op keer beklemtoonde de Chileen ook in zijn manifesten dat de dichter verbanden gewaarwordt en blootlegt die anderen ontgaan, bijvoorbeeld in: "El poeta (...) ve los lazos sùtiles que se tienden las cosas entre sí" (1976: 1:717). Deze definitie van de dichter als een uitzonderlijke waarnemer is, zoals verscheidene critici hebben opgemerkt, romantisch van oorsprong. Met name Engelstalige romantici zetten de dichter neer als een visionair; zij ontstaken de lamp van de inspiratie waarmee alles, van ziel tot kosmos, doorgelicht kon worden (Abrams, 1953; Jay, 1993: 107). Huidobro ontleende dit idee hoogstwaarschijnlijk aan Ralph Waldo Emerson,⁵ voor wie hij zijn bewondering liet blijken door *Adán* aan hem op te dragen. Bovendien citeert hij in zijn "Prefacio" bij hetzelfde boek diens essay "The Poet" uit 1844. Daarin had de Amerikaanse filosoof en publicist dichters inderdaad met een soortgelijk zienschap onderscheiden: "As the eyes of Lyncaeus were said to see through the earth, so the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession." (2001: 730). Net als bij de legendarische verspieder van de Argonauten, Lyncaeus, kan niets zich aan de doordringende blik van de dichter onttrekken. Deze schouwt dieper en verder dan andere mensen, zodat de onzichtbare processen achter de fenomenen voor hem niet verborgen blijven en hij deze vervolgens ook voor zijn lezers kan ontsluiten, aldus Emerson.

Huidobro toonde zich onmiskenbaar schatplichtig aan dit postulaat van het dichterlijke zienschap, maar dit betekent nog niet dat hij de concrete invulling ervan klakkeloos kopieerde. Met name het transcendentalisme waarmee Emerson het nog verbond, paste niet meer in het positivistische wereldbeeld van de Chileen. Om aan te geven hoe hij dit romantische zienschap bijgevolg actualiseerde, dienen we even kort stil te staan bij de veelbetekenende wijze waarop hij een vermaarde uitspraak van Emerson herformuleerde.

aangevoerd dat eerdere beschuldigingen van antedatering, in het geval van *El espejo de agua* (1916), ongegrond bleken; zie hiervoor de Costa y Admussen, 1975.

⁵ Voor een meer gedetailleerde studie over de invloed van Emerson op Huidobro, zie Camurati, 1980.

Wanneer Huidobro in "Manifiesto de manifiestos" (1925) zijn eigen visionaire ogenblikken beschrijft, doet hij dat namelijk als volgt:

Si me arrebataran el instante de la producción, *el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba*, el instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría. (1976: 1:724, mijn cursivering)

De gecursiveerde zinsnede vertoont een frappante overeenkomst met de passage uit Emersons hoofdwerk *Nature* (1836), waarin de filosoof de extatische ervaring bezong van het zich opgenomen voelen in het licht van het universele Zijn: "I become a transparent eyeball; I am nothing; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God." (1992: 7). Beide zieners communiceren inderdaad strikt visueel met de wereld om hen heen, maar twee onderlinge verschillen verdienen de aandacht. In de eerste plaats is Huidobro's verhouding tot het waargenomen 'universum' veel conflictiever. Er gaat veel meer kracht van de subjectieve kijker uit, waardoor er eerder sprake is van een krachtmeting – een schaakpartij tegen het oneindige – dan van een harmonische versmelting zoals bij Emerson. Deze conflictsituatie ligt ook helemaal in de lijn van de reeds besproken onvoorwaardelijke autonomie van de kunstenaar, die zijn persoonlijke visie tracht op te leggen aan een weerbarstige wereld. Daarnaast beleeft Emerson een visionaire extase temidden van de natuur, terwijl ze Huidobro te beurt valt tijdens het schrijven. "El poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de las horas de producción.", (1976: 1:724) beweert hij nog in hetzelfde manifest. De helderziende creativiteit van de dichter is derhalve niet langer afhankelijk van goddelijke inspiratie, van het licht dat hem van hogerhand wordt geopenbaard en hij intuïtief aanschouwt, maar enkel en alleen van de compositorische arbeid. De creationist staat niet meer ten dienste van enige wereldlijke of bovenwereldlijke instantie, maar ervaart en etaleert zijn zienerschap louter door middel van zijn poëzie. Paul Rodenko duidde op dit verschil tussen de romantische en modernistische ziener: waar bij de eerste de visionaire ervaring en de verslaglegging ervan in verzen twee los van elkaar staande handelingen zijn, geldt voor de tweede dat "hij het Onzienlijke alleen kan bereiken via de taal, via het concrete gedicht." (1992: 171).

Anders gezegd, voor Huidobro is de dichter in zoverre helderziend dat hij door middel van taal een alternatieve werkelijkheid kon waarnemen en tonen aan de lezer. Het maakt de dichter tot een technicus met woorden: "El poeta (...) tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados." (1976: 1:716). Of beter nog, hem komt de titel van ingenieur toe,⁶ het ware visionaire beroep van het moderne leven.⁷ Net als een ingenieur moet de dichter immers op zijn abstractievermogen vertrouwen om op papier een nieuw stukje realiteit uit te tekenen, om voor anderen maar ook voor zichzelf zichtbaar te maken wat anderszins onzichtbaar zou blijven. Diens visionaire capaciteiten, "la mirada abierta desmesuradamente", kunnen zich pas laten gelden op het ogenblik van "reunir en el papel los varios elementos". Wat uit deze arbeid resulteert, zijn verrassende poëtische beelden⁸ of "hechos nuevos" waaruit ieder

⁶ De omschrijving van Huidobro als dichter-ingenieur is ontleend aan de titel van Willis' hoofdstuk over het creationisme: "Poetic Engineering: Creating the Poetic Realm in Huidobro's Early Manifestos" (2006: 32-70).

⁷ Zo stelt Marshall Berman (1981: 62) de ingenieur en projectontwikkelaar voor als prototypische figuren voor de moderne obsessie met de maakbaarheid van de wereld, het verlangen de werkelijkheid volgens een vooropgezet plan in te richten.

⁸ Zoals P. N. Furbank (1970) terecht stelt is de visuele van een beeld in woorden vaag, en schijnt er tot op zekere hoogte eerder sprake van beeldspraak of een metafoer. Dit gaat wellicht ook op voor het creationistische

creationistische gedicht dient te bestaan, en waarin de dichter zijn identiteit van autonoom individu met een eigengereide creatieve blik bevestigd kan zien. In "El Creacionismo" geeft Huidobro zelf het volgende voorbeeld: "Cuando escribo: 'El pájaro anida en el arco iris', os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver." (1976: 1:733).

Samengevat, de "hechos nuevos" die Huidobro universeel vertaalbaar achtte komen in feite overeen met poëtische beelden, die op hun beurt weer ontspruiten aan het werk van de visionaire dichter-ingenieur. Het zijn nieuwe feiten, in die zin dat ze met behulp van de taal nieuwe perspectieven op de werkelijkheid kunnen openen. Inmiddels is het wel duidelijk geworden hoezeer deze "hechos nuevos" ingebed lagen in een visueel discours. Zoals we in de volgende paragraaf zullen constateren, is het ook vooral hun visuele karakter dat ze volgens Huidobro "idénticos en todas las lenguas" maakt.

II. De universaliteit van poëtische beelden of het cinematografische denken

Er heersten weliswaar misverstanden en verdeeldheid onder de bouwers van de toren van Babel, maar indien geconfronteerd met de "hechos nuevos" die de creationistische dichter hen kon laten zien, zouden ze die wel allemaal kunnen begrijpen. Hoe was dit mogelijk? Als Octavio Paz het bij het rechte eind had dat het eigene van een taal in feite nimmer te vertalen is, hoe kon het dan ooit wel het geval zijn voor een anti-mimetisch gedicht dat nog eens extra de aandacht vestigt op de woorden waaruit het is opgebouwd? Dit zou inderdaad een onoplosbare paradox hebben betekend, mocht in de zelfstandige taalbouwsels van het creationisme de klank hebben geprevaleerd, de muzikaliteit van de woorden waarvan de affectieve lading ten enenmale onvervreemdbaar is, doordat ze vanaf de vroegste kindertijd ontstaat tijdens het proces van taalverwerving en socialisatie binnen de gemeenschap.⁹ Huidobro was zich hier terdege van bewust: "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." (1976: 1:736). Derhalve was het hem ook om een ander aspect van taal te doen, namelijk het effect van poëtische beelden, waarvan hij kennelijk veronderstelde dat het in verschillende talen wel op eendere wijze te bereiken viel. In deze paragraaf zal worden getracht de genealogie van deze universalistische veronderstelling te reconstrueren, opdat deze meer licht kan werpen op de redenering die eraan ten grondslag lag.

In wat voorafging hebben we vastgesteld dat deze vertaalbare beelden, volgens Huidobro, de vrucht zijn van de visionaire arbeid van een dichter-ingenieur. Dit betekent dat deze beelden niet ontstaan als representaties van directe visuele waarnemingen, maar als producten van een soort verzelfstandigd zien dat concrete waargenomen objecten en situaties selecteert en losmaakt uit hun oorspronkelijke plaats en tijd, om ze vervolgens tot nieuwe combinaties samen te voegen. Het zijn, met andere woorden, mentale visuele constructies. Deze sterke nadruk op de cerebrale oorsprong van de poëzie kan, oppervlakkig beschouwd, worden toegeschreven aan Huidobro's nimmer aflatende oppositie tegen de surrealisten en

beeld, met dien verstande evenwel dat het de expliciete vergelijking tussen twee termen, zo eigen aan de metafoor, achterwege laat. Zulke poëtische beelden worden dan ook als het ware innerlijk of fenomenologisch aanschouwd, zodat volgens Gosetti-Ferencei (2003) bijvoorbeeld de poëzie van Rilke grote overeenkomsten vertoont met de schilderijen van Cézanne in hun projectie van de inwendige op de uitwendige ruimte. Huidobro spreekt overigens ook zelf consequent van "imágenes" en niet van "metáfora". Daarom is er in dit artikel, ook gelet op de te onderzoeken connectie met visualiteit, voor gekozen dit woordgebruik aan te houden.

⁹ De affectieve lading van woorden trilt altijd mee in poëzie. Zo betoogt Mutlu Konuk Blasing (2007) dat lyrische poëzie, door middel van haar voortdurende spanning tussen klank en betekenis, herinnert aan de klankenbrij van de vroegste taalverwerving, voor het kind als 'ik' zijn intrede doet in de symbolische orde van de cultuur en taal nog louter als prettige lichamelijke sensaties ondergaat.

hun pleidooi om zich over te geven aan de creatieve impulsen van het onbewuste. Maar er is meer aan de hand. Het creationisme stelde namelijk op de premisse dat het denken van de mens grotendeels visueel van aard is. Deze premisse wordt met name geëxpliciteerd, wanneer Huidobro de cinematograaf de mechanische tegenhanger van de menselijke geest noemt (1976: 1:722). Hij werkt deze gedachte niet verder uit, zodat hij ons in het ongewisse laat over de precieze relatie tussen dit cinematografische denken en de taal, het eigenlijke materiaal van de dichter (en de vertaler) waarvan de genoemde beelden zijn gemaakt.

Huidobro stond, begin twintigste eeuw, echter lang niet alleen met dergelijke ideeën. Indirect vinden we het verband tussen de cinematograaf en de menselijke verbeelding ook terug in het manifest "Futurist Cinema" uit 1916, waarin F. T. Marinetti en een aantal van zijn medestanders op hun kenmerkende, schreeuwerige toon verklaarden: "The Futurist cinema will sharpen, develop the sensibility, will quicken the creative imagination, will give the intelligence a prodigious sense of simultaneity and omnipresence." (Apollonio, 1973: 207). Voor een meer systematische uitwerking moeten we echter verder terug naar de Franse filosoof Henri Bergson, en het is des te interessanter om even Bergsons gedachtegang te volgen, daar hij de woorden wel meeneemt in zijn reflectie over het cinematografische denken. In "Le devenir et la forme", een paragraaf uit *L'Évolution Créatrice* (1908), zet Bergson uiteen dat, doordat onze waarneming en denken doelgericht zijn, we het ononderbroken wordingsproces der dingen en de complexiteit in onze omgeving stevast reduceren tot stabiele beelden, momentopnames, die het mogelijk maken onze doelen te realiseren. Zo visualiseren we van een handeling, bijvoorbeeld het optillen van een arm, altijd het eindresultaat en niet de daartoe noodzakelijke tussenstappen. Dit geldt niet alleen voor onze handelingen, maar tevens voor alle andere aspecten van de materiële werkelijkheid. De enorme veelheid aan gebeurtenissen en lichamen die ons omringen, vatten we perceptueel en cognitief samen als relatief onveranderlijke eigenschappen en vormen. Natuurlijk nemen we bewegingen waar, maar dat blijven oppervlakkige vormveranderingen, aldus Bergson, die in onze perceptie veel trager verlopen dan in werkelijkheid. "Donc, ici encore, notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel." (2008: 302). De voortdurende wordingsstroom van de wereld vangen wij dus in een serie beelden bestaande uit drie basale componenten: eigenschappen, vormen en handelingen. En hier trekt Bergson een parallel met de taal, want deze drie basiscategorieën van onze cognitie en perceptie komen ook overeen met de drie belangrijkste klassen van woorden, respectievelijk: de adjectieven, de substantieven en de werkwoorden. Uitspraken over de wereld werken bijgevolg al net zo fixerend en classificerend, en maken net als de overige onderdelen van onze kennisapparatuur snapshots waarmee we vat pogen te krijgen op een anderszins ongrijpbare stroom aan gebeurtenissen. Het brengt Bergson tot de algemene conclusie:

Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique. (ibid.: 305)

Deze notie van de innerlijke cinematograaf, die we behalve bij Bergson zoals gezegd ook bij Huidobro aantreffen, kan ons de universaliteitsgedachte achter diens poëtische beelden geleidelijk aan beter leren begrijpen. Deze notie geeft immers aan dat taal en waarnemingsvermogen niet alleen in elkaars verlengde liggen, maar elkaar bovendien voortdurend aanvullen in hun pogingen de werkelijkheid inzichtelijk te maken en er zinvolle handelingen in te verrichten. Woorden zijn, in die optiek, in essentie conceptuele vertalingen van overwegend visuele prikkels, maar omgekeerd geldt evenzeer dat iemands blik gestuurd wordt door diezelfde concepten gebaseerd op voorgaande waarnemingen. Gewenning en

conventievorming leiden er evenwel toe dat de oorspronkelijke wisselwerking tussen beide polen naar de achtergrond verdwijnt, en zowel begrip van als kijk op de werkelijkheid gaandeweg verstarren. Nu is het in dit geval aan de creationistische poëzie om de innerlijke cinematograaf van iedere mogelijke lezer opnieuw te activeren, door er een gehele nieuwe visie op te projecteren.

Om dit doel te bereiken voldoen de creationistische beelden doorgaans aan drie bepaalde kenmerken: ze zijn sterk visueel georiënteerd, vernieuwend en logisch transgressief. Dit kunnen we wellicht het beste illustreren aan de hand van een voorbeeld, *Horizon Carré*, de titel van een bundel uit 1917 en een typisch creationistisch beeld, waarvan Huidobro in een brief aan de criticus Thomas Chazal verklaarde dat zijn hele esthetica erin zat samengeballd.

In de eerste plaats kiest Huidobro inderdaad voor woorden, die een directe visuele ervaring kunnen oproepen. Zowel horizon als vierkant zijn woorden die bij menigeen gepaard gaan met een visuele voorstelling. Ook de gebruikte werkwoorden hebben vaak een concreet voorstelbare betekenis, zoals in het reeds eerder geciteerde beeld van de vogel die nestelt in de regenboog. De eenvoudige syntaxis verhoogt de onmiddellijkheid van het perceptuele effect, maar zowel de overduidelijk artificiële constructie van ieder beeld als de bruuske overgangen tussen de beelden binnen een gedicht zorgen er steevast voor dat er nooit sprake is van mimesis. De montagetechnieken blijven als het ware immer zichtbaar voor de kijker. Dit komt naar voren in het feit dat critici, zonder het verband met Bergson te verkennen, de stijl van Huidobro's poëzie en proza geregeld als 'cinematografisch' hebben gekenschetst.¹⁰ Zo heeft Saúl Yurkievich (1995: 92) Huidobro's creationisme wel eens vergeleken met de films van de Russische avant-gardisten Eisenstein en Pudovkin, met hun abrupte scène- en perspectiefwisselingen die elke geijkte chrono- en topologische opeenvolging doorbreken.¹¹

Wat ten tweede opvalt aan het beeld van de vierkante horizon is het ongewone karakter ervan. Gezien hun praktische doelgerichtheid wordt in de regel van observaties en uitspraken verwacht dat ze de werkelijkheid op accurate wijze weergeven. Een flagrant anti-mimetische uitspraak als dit beeld is bijgevolg zo uitzonderlijk dat, zo moet Huidobro hebben geredeneerd, ze universeel wordt in haar particulariteit. In de genoemde brief aan Chazal zei hij hierover het volgende: "Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí." (1976: 1:736). Een vierkante horizon vormt hoogstwaarschijnlijk in geen enkele taal een bekend gegeven, om de eenvoudige reden dat vierkant geen waarneembare eigenschap van het fenomeen horizon is. Door beide woorden toch met elkaar te combineren, monteert Huidobro een beeld waarvan hij aanneemt dat het elke lezer, ongeacht zijn of haar moedertaal, volslagen nieuw moet voorkomen, zodra het op diens innerlijke cinematograaf verschijnt.

Nauw hierbij aansluitend zijn Huidobro's beelden ook op een derde punt universeel te noemen, namelijk wat betreft hun constante transgressie van de gangbare logica en wereldbeschouwing. Zoals Bergson constateerde, zijn taal en waarnemingsvermogen slechts hulpmiddelen om het reële fluïdum der dingen vast te leggen in een serie verwerkbare beelden. Mensen plegen deze beelden echter aan te zien voor de eigenlijke werkelijkheid, meent Bergson, en vergeten het bestaan van de cinematograaf in hun hoofd. De dichter, daarentegen, weet wel beter. Huidobro: "El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme." (1976: 1:716). De dichter beseft dat de menselijke representaties van de wereld fundamenteel

¹⁰ De aanduiding cinematografisch van Huidobro's stijl vinden we onder meer bij Busto Ogden (1983: 128). Dit past ook in de lijn van haar betoog, daar het multiperspectivisme en de montage van het kubisme die zij verbond met het creationisme ook schatplichtig waren aan de film.

¹¹ Heel wat avant-gardedichters hebben filmtechnieken in hun werk geïntroduceerd, zie bijvoorbeeld McCabe (2005) over Gertrude Stein, of Strauven (2009) over de reeds aangehaalde Italiaanse futuristen.

ontoereikend zijn, maar ook dat deze representaties de neiging hebben om tot conventies en ogenschijnlijk onaantastbare waarheden te verstenen. Dit besef speelt hem echter tevens de wapens in handen om de orde die deze representaties vestigen aan te vallen. Immers, zo merkt Yurkievich (1979) op, aangezien iedere symbolische orde en ieder epistemisch systeem de wereld op een bepaalde manier organiseert, en het beeld of in ruimere zin de metafoor de drijvende kracht van zo'n orde of systeem is, is hij tevens de drijvende kracht achter de reorganisatie ervan. Een creationistisch beeld, als de vierkante horizon, exploiteert dat ontregelende potentieel en lijkt daarom op een wetenschappelijke hypothese die de mogelijkheden buiten de reeds gebaande paden onderzoekt:

La metáfora significa para el poema lo que el modelo hipotético para la ciencia. Se vincula más con la mostración que con la demostración, con la lógica del descubrimiento que con la de la constancia, más con la probabilidad que con la prueba." Yurkievich, 1979: 143)

Het blijkt, kortom, dat de visualiteit, vernieuwing en logische transgressie van het creationistische beeld de eigenschappen vormen die het in theorie universeel transposeerbaar zouden moeten maken. Het behoeft nauwelijks betoog dat universeel daarbij sterk gerelativeerd dient te worden. Het feit dat het cinematografische beeld tot model werd genomen om de actieradius van de experimentele poëzie te vergroten, en meer nog dat zowel Huidobro als Bergson het incorporeerden als zijnde representatief voor de mentale activiteiten van de mens, is veelzeggend genoeg. Het is inderdaad kenmerkend voor een periode in het Westen, die bepaald werd door snelle technologische veranderingen en het begin van een oprukkende mediatisering. Huidobro's vergelijking tussen denken en cinematografie past derhalve in een langere opsomming van de nieuwste media uit die tijd, gemodelleerd naar de zintuiglijke, linguïstische en cognitieve functies van de mens:

Primero [el hombre] inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocales mecánicas; y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico. (1976: 1:722)

Beeld en geluid konden voortaan direct en los van plaats en tijd ge(re)produceerd, bewerkt en verspreid worden.¹² Mede door deze mediatisering begon zich de intellectuele tendens af te tekenen waarvan Bergsons filosofie en Huidobro's poëtica exponenten zijn, en die we zouden kunnen samenvatten als een afnemend vertrouwen in de natuurlijke taal en waarnemingsvermogen als objectieve bronnen van kennis over de wereld. De media waren schijnbaar tussen het subject en de wereld in geschoven. Hierdoor groeide het cinematografische of fotografische beeld evenwel ook uit tot een aanzienlijke machtsfactor, met name vanwege de suggestieve, toegankelijke directheid ervan. Het is dan ook deze directheid die Huidobro nastreefde in zijn poëzie, om zodoende ook zijn vernieuwende visie en transgressieve agenda breder ingang te doen vinden. Met *Cagliostro* (1934) zou hij later zelfs een heus experimenteel filmscript afleveren.¹³

¹² In hun inleiding tot Friedrich Kittlers boek *Gramophone, Film, Typewriter* stellen Winthrop-Young en Wutz terecht vast: "For sights, sounds, and other data outside the traditional purview of language to be recorded, they had to be squeezed through the symbolic bottleneck of letters, and to be processed in meaningful ways they had to rely on the eyes and ears of hermeneutically conditioned readers. (...) With the advent of phonography and film, however, sounds and pictures were given their own, far more appropriate channels, resulting in a differentiation of data streams and the virtual abolition of the Gutenberg Galaxy." (Kittler, 1999: xxiv).

Het geloof in universaliteit waartoe de film Huidobro inspireerde, zou niettemin in botsing komen met de feitelijke historische omstandigheden. Dit gebeurde met name toen hij zijn poëtische beelden daadwerkelijk trachtte te vertalen en plots niet met cinematografie, maar met ondoorzichtige, cultureel beladen woorden in een zeer specifieke, duistere context bleek te werken.

III. Boven op de Eiffeltoren: vertalen in historisch perspectief

Idealiter zouden de verdeelde bouwers van Babel herenigd kunnen worden in hun gezamenlijke aanschouwing van alternatieve werkelijkheden, vervat in de poëtische beelden die de creationistische dichter hen voortovert. Ongeacht de taal zou de particuliere en transgressieve visie van deze beelden voor elke lezer onmiddellijk zichtbaar worden. Huidobro geeft zelf het voorbeeld van een regel uit *Poemas Árticos*:

De este modo, si digo en francés: 'La nuit vient des yeux d'autrui' o si digo en español: 'La noche viene de los ojos ajenos' o en inglés: 'Night comes from others eyes [sic]' el efecto es siempre el mismo y los detalles lingüísticos secundarios. (1976: 1:735)

Het talige aspect, dat hier enkel van secundair belang heet te zijn, zou dus niet kunnen verhinderen dat dit dichtelijke inzicht op dezelfde manier oplicht in de hoofden van alle Frans-, Spaans- en Engelstalige lezers. Het gekozen vers is veelbetekenend in dit verband: terwijl de nacht in andermans ogen huist, ontsteken de visionaire woorden van de spreker of de dichter-ingenieur juist een niet te dimmen licht. Maar deze droom van een universeel zichtbare betekenis maakt Huidobro blind voor de taaldetails die wel degelijk zijn beelden overschaduwden. Alleen al oppervlakkig beschouwd, vertoont de Engelse variant twee slordigheden, het ontbreken van het lidwoord bij 'night' en de foute genitief van 'others', die de zin vertroebelen en de onmacht van de dichter over betekenaren demonstreren. Het blijkt een voorteken van een crisis die, zoals we in deze slotparagraaf zullen zien, zich in *Altazor* (1931) zal voordoen, waarbij fundamentele vragen over zichtbaarheid onlosmakelijk verknoopt blijken te zijn met die over vertaalbaarheid.

Zover was het evenwel nog niet. Het laatste gedicht dat Huidobro in 1916, kort voor zijn vertrek naar Europa publiceerde, betrof een filmervaring die kennelijk veel indruk op hem had gemaakt. Een jaar later zou hij het zelfs in een Franse vertaling opnemen in *Horizon Carré*, de bundel waarmee hij zich aan de Europese avant-garde presenteerde. Omdat Huidobro zijn ideeën over universaliteit ontleende aan de uitvinding van de gebroeders Lumière, lijkt het zinvol te beginnen met een vergelijking van beide gedichten. Hier is alvast het Spaanse origineel, het slotgedicht uit *El espejo de agua*:

EL AÑO NUEVO

El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.

La película mil novecientos dieciséis

¹³ Dit scenario, dat Huidobro al eind jaren '20 schreef, werd in de VS nog bekroond. Hollywood zag er echter geen brood meer in, omdat het voor de stomme film bestemd was en de overstap naar de geluidsfilm net was gemaakt. Het script werd nooit meer verfilmd, maar verscheen in romanvorm in 1934. Voor een kritische bespreking hiervan, vgl. Fobes, 2010.

Sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.

Hace frío.

Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.
(2003: 403)

Naar we mogen aannemen, refereert dit gedicht aan een journaal over de Eerste Wereldoorlog die op dat ogenblik in volle gang was. Een oorlog op dergelijke schaal – maar liefst 35 landen namen actief deel aan de vijandelijkheden - kon ook niet onopgemerkt voorbijgaan. Zelfs in ver van het front verwijderde streken als Chili bleven de politieke, economische en psychologische gevolgen goed voelbaar. Dit had ook alles te maken met de reeds genoemde mediatisering. Ofschoon de abrupte overgangen tussen de strofes, de perspectiefwisselingen en karakteristieke geconstrueerdheid van de poëtische beelden – met name in de eerste en laatste strofe – een coherente interpretatie bemoeilijken, lijkt het erop dat in het middengedeelte – strofe drie tot vijf – de gevoelens van afgrijzen worden geëvoceerd die de kijkers bevangen bij het zien van de oorlogsberichten. Kortstondig menen ze dat de regen en de kou van de West-Europese loopgraven ook hen teisteren. Erg realistisch waren die opnames overigens nog niet; dit was behalve aan de primitieve filmapparatuur ook te wijten aan het feit dat cameralui onder geen beding tot de voorste linies konden doordringen, zodat aanvalstaferelen achteraf in scène dienden te worden gezet (Audoin-Rouzeau & Becker, 2000: 126). Niettemin stellen de Franse historici Stéphane Audoin-Rouzeau en Annette Becker (ibid.), naar aanleiding van de documentaire *La bataille de la Somme* die in 1916 door miljoenen mensen over de hele wereld werd bekeken, vast dat: "Il [Le film] présentait surtout, sous une forme brutale, certaines réalités du champ de bataille (.) Les civils crurent percevoir enfin, et pour la première fois eux aussi, les souffrances combattantes." Ook de dichter schijnt dit te geloven, want het is waarschijnlijk de aanblik van de gevechten die hem het oog naar binnen doet wenden, waardoor het filmdoek verandert in het projectiescherm voor een alternatieve werkelijkheid. Het roept het apocalyptische visioen in hem wakker waarmee het gedicht opent. Doden, mensen die hun vlees hebben uitgetrokken als oude jassen, dalen neer op aarde. Deze uitsluitend neerwaartse tocht suggereert dat hen geen hoop op hemelse verlossing rest, hetgeen bevestigd wordt door een oude man die in de leegte tuimelt. Maar een Apocalyps kondigt tevens een nieuwe tijd aan. Is dit het nieuwe jaar uit de titel? Blijkt de dichter hier vooruit naar de toekomstige maatschappij en cultuur die na de oorlog zullen ontstaan en in de opbouw waarvan hij als visionair dichter-ingenieur een prominente rol wil gaan spelen?

Deze oorlogsfilm had klaarblijkelijk zijn universalistische belofte naar behoren ingelost en een Chileens publiek door zijn directheid doen rillen van ontzetting, maar bleef ook een buffer tussen de kijkers en de feitelijke strijd. Gezien het adjectief 'europea' dat het conflict hier meekrijgt, en de typografische gelijkheid tussen alle strofes, gaat Keith Ellis (1999: 335) zelfs zover te stellen dat dit gedicht eerder de dood dan de oorlog tematiseert. De film kon Huidobro er in elk geval niet voor behoeden dat hij, eenmaal in Parijs, danig schrok van de realiteit. Opeens kwam de oorlog veel dichterbij en bleef tegelijk verder af dan ooit, blijkens onder meer de Franse vertaling van "El año nuevo" uit *Horizon Carré*:

NOUVEL AN

L'échelle de Jacob
n'était pas un rêve

Un oeil s'ouvre devant la glace
Et les gens qui descendent
sur l'écran
Ont déposé leur chair
comme un vieux pardessus

LE FILM 1916

SORT D'UNE BOÎTE GUERRE (diagonaal)

La pluie tombe devant les spectateurs

Derrière la salle

UN VIEILLARD A ROULÉ DANS LE VIDE
(2003: 437)

Enerzijds is de oorlog veel zichtbaarder aanwezig in dit gedicht. Dit komt voornamelijk door de kapitalen die de filmepisode accentueren, en de opvallende diagonale positie van het woord 'GUERRE'. Het afstandelijke 'europea' is logischerwijs verdwenen, daar ook voor wie zelf niet in de modder lag de barbaarsheden dagelijks waarneembaar bleven, bijvoorbeeld in de troepen verminkte soldaten op het Gare du Nord of de nachtelijke bombardementen door Duitse zeppelins waarover Huidobro zou schrijven in *Poemas Árticos* (1918). De Franse betekenaar 'guerre' was op dat ogenblik veel zwaarder geconnoteerd dan het Spaanse equivalent: een vies uitgekauwd woord dat men na drie jaar en miljoenen slachtoffers beu was te gebruiken. Bovendien geldt voor het volledige gedicht dat, meer dan in "El año nuevo", de directe visualiteit met allerlei middelen gestimuleerd wordt, en dit is niet alleen het gevolg van de experimentele typografie en de weggevallen interpunctie maar ook van de feitelijke vertaling. Zo oogt het apocalyptische openingsbeeld hier concreter, doordat het Frans aan het vrij abstracte "El sueño de Jacob se ha realizado" expliciet de ladder heeft toegevoegd waarlangs de doden neerdalen.

Daar staat tegenover dat de oorlog, anderzijds, onbereikbaarder aandoet dan voorheen. Suggereerde het Spaanse "Hace frío." nog dat de spreker zelf de koude gewaarwerd die de film op de kijkers overbracht, nu is met het schrappen van het vers ook dit gevoel van empathie verdwenen. De regen die eerst nog "*sobre los espectadores*" viel, valt thans "*devant les spectateurs*", aldus mogelijk een regengordijn vormend dat de reeds gemediatiseerde gebeurtenissen nog verder aan het oog onttrekt. Maar wat ziet dat oog dan wel nog van de buitenwereld? Gelet op al de genoemde wijzigingen in de Franse tekst klinkt het vers "Un oeil s'ouvre devant la glace" ineens veel wranger, ironischer, claustrofobisch haast. Het filmscherm lijkt even louter een spiegel. In hoeverre dreigt de visionaire dichter-ingenieur zelf niet de gevangene te worden van zijn eigen talige projecties, zijn cinematografische doos vol woorden, de vierkante horizon van het blad papier? De typografie mag dan wel directe visualisatie bevorderen, zij verhoogt tevens de zelfbeslotenheid van het gedicht. Ontkomt het

ooit nog aan de zelfgekozen begrenzings van de autoreferentialiteit, zonder opnieuw te vervallen in de klassieke mimesis?

Zodoende legt "NOUVEL AN" het intrinsieke gevaar bloot van het creationistische streven naar visuele directheid, vernieuwing en transgressie in poëzie, namelijk: solipsisme. Een getroubleerde relatie met de buitenwereld vormde, zoals wel vaker in het modernisme, de keerzijde van Huidobro's overtrokken autonomieclaims en zoektocht naar alternatieve werkelijkheden. Dat we deze 'zwakte' via een comparatieve analyse van vertalingen kunnen lokaliseren is geen toeval, aangezien de dichter zelf pas de onmacht van zijn esthetica ontdekte nadat hij zich in Parijs had gevestigd. Allereerst ervoer hij hier langdurige machteloosheid ten aanzien van de anonieme brutaliteit van de oorlog. Zoals Ellis (1999) heeft aangetoond zou het conflict als terugkerend fantoombeeld tot de vroege jaren dertig steeds opnieuw opduiken in zijn werk, waarbij het lyrische subject telkenmale slechts een hulpeloze toeschouwer is. Zelfs wanneer in *Hallali. Poème de guerre* (1918) de nakende wapenstilstand ter sprake komt, lezen we hoe "Tout en haut de la Tour Eiffel", neerkijkend op de feestende menigte in de straten, "J'allume mon cigare / Pour les astres en danger" (Huidobro, 2003: 608). Hoog op de Eiffeltoren voelt de dichter zich een buitenstaander, een onwereldse dromer, wiens brandende sigaar – het lichtpuntje van de poëzie – niemand vanaf de straat zal opmerken. Maar in de tweede plaats spreekt hier ook een weifelende vreemdeling die de Franse taal en cultuur nog meester moet worden, een 'toerist' op de belangrijkste trekpleister van de Lichtstad. Hij dichtte weliswaar al in het Frans en had de gedichten uit *Horizon carré* zelf uit het Spaans vertaald, maar had daarvoor wel de hulp van de reeds lang in de stad woonachtige schilder Juan Gris moeten inroepen. Bovendien is uit "NOUVEL AN" gebleken dat elk gedicht, afhankelijk van de specifieke context, herschape diende te worden en de uitwerking ervan derhalve aan de controle van de maker ontsnapte. Wat had dit gedicht überhaupt nog toe te voegen aan de schier eindeloze stroom oorlogsyriek die in Frankrijk, anders dan in het afgelegen Chili, dag in dag uit werd geproduceerd (Buelens, 2008)?

Deze twee ervaringen van onmacht, ten opzichte van de oorlog en een vreemde taal, zorgden ervoor dat Huidobro zijn droom van een alternatieve poëtische wereld geleidelijk aan bij moest stellen. De dichter-ingenieur constateerde dat, ondanks zijn alziende blik en ver gevorderde cinematografische technieken, de beelden onberekenbaar bleven: of ze verstarde tot een formeel vernieuwend maar benauwend spiegelpaleis, of ze dienden zich voortdurend aan te passen aan een veranderlijk historisch en cultureel kader. Significant genoeg verruilde de dichter de mythologische toren van Babel, buiten ruimte en tijd, voor het concrete uitkijkpunt van de Eiffeltoren: weliswaar ook een knap staaltje van ingenieurskunst en geloof in de maakbaarheid van de wereld, maar tegelijk stevig verankerd in de geschiedenis, want gebouwd met het smerige geld van het Panamakanaal en als telegraafmast gebruikt voor militaire communicatie tijdens WO I.¹⁴ Universeel vertaalbare beelden zou dit niet meer opleveren, ook al wilde Huidobro dat wel nog eens in manifesten beweren.

In zijn poëzie ging hij door met deze creationistische zelfkritiek. Met name in *Altazor* (1931) trok hij de ultieme consequentie door de obsessie voor fixeerbare beelden en visualiseerbare betekenissen op te geven ten voordele van de sonore, somatische gelaagdheid van de betekenaar.¹⁵ Omlaag suizend aan een parachute ziet het lyrisch subject de recente gebeurtenissen op het wereldtoneel als in een film aan zich voorbijtrekken evenals alle

¹⁴ Eiffel bekostigde zijn megalomane toren met de frauduleuze winsten die hij had opgestreken bij het realiseren van het Panamakanaal. De veroordeling die erop volgde, betekende het einde van de carrière van de grote ingenieur, zie Grigsby, 2003.

¹⁵ Volgens Martin Jay (1993: 199) leverde Bergson reeds verregaande kritiek op het controlerende, stabiliserende karakter van het visuele denken, toen deze ervoor pleitte om door een snelle opeenvolging van beelden in teksten die zogenaamde stabiliteit te ondergraven. Als dat zo is, ging Huidobro nog een stapje verder door de visualiteit in *Altazor* tijdelijk helemaal te elimineren.

mogelijke poëtische beelden - de creationistische inclusie -, totdat de spreker uitroept: "Basta señora poesía bambina (...) / Basta señora arpa de las bellas imágenes / De los furtivos conos iluminados / Otra cosa otra cosa buscamos" (2003: 766). In plaats daarvan wil hij een taal die schuddebuikt van de lach, wat ook doorklinkt in de /g/- en /k/-klanken van deze verzen: "Hay que resucitar las lenguas / Con sonoras risas / Con vagones de carcajadas / Con cortacircuitos en las frases / Y cataclismos en la gramática / Levántate y anda / Estira las piernas anquilosis salta / Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío" (ibid.: 769). Het luidt een radicaal taalspel in waarin achtereenvolgens syntactische, syntagmatische en lexicale regels worden doorbroken, en er uiteindelijk nog slechts een onbegrijpelijk lied van klanken rest: "Ai aia aia / ia ia ia aia ui / Tralalí" (ibid.: 807). Daarmee is niet gezegd dat *Altazor* onvertaalbaar is, maar Huidobro heeft er zich zelf nooit aan gewaagd. Ofschoon hij de tekst omstreeks 1919 in het Frans vermoedelijk begon te schrijven, keerde hij om dit radicale taalspel te volvoeren terug naar het Spaans, waarin het werk ten slotte ook zou worden voltooid en gepubliceerd. En hoe had het ook anders gekund voor een tekst, die de concepten van onze innerlijke cinematograaf wil vernietigen teneinde de intieme taal van het onstabiele, vallende lichaam te laten horen: hoe woorden pijn doen, schuren, scheuren, brallen, breken, barsten en eens heel even niet kijken.

Conclusie

Uit deze casestudy van Vicente Huidobro's creationisme is naar voren gekomen dat de door hem gekoesterde droom van universele vertaalbaarheid nauw verbonden was met die van algehele zichtbaarheid. Het betrof hier de theorie van een visionaire dichter-ingenieur die voor de aanschouwing van alternatieve werkelijkheden, in tegenstelling tot de romantische ziener van Emerson geen inspiratie van hogerhand ontving, maar uitsluitend een beroep kon doen op woorden. Dit was mogelijk doordat Huidobro er, in navolging van Bergson en geïnspireerd door de film, van uitging dat het menselijke denken visueel van aard is. Met onze innerlijke cinematograaf projecteren we visuele en conceptuele beelden op de ongreepbare werkelijkheid. Door direct aanschouwbaar, vernieuwende en transgressieve poëtische beelden te maken hoopte Huidobro de traditionele kijk van de lezer op de wereld dan ook te ontregelen. Vanwege hun visueel-conceptuele karakter geloofde hij dat deze beelden eenvoudig vertaalbaar zouden zijn, maar eenmaal geconfronteerd met de oorlogsrealiteit en een vreemde cultuur in Frankrijk kwam hij er spoedig achter dat woorden enkel functioneren binnen een netwerk van connotaties, lichamelijke sensaties, persoonlijke en nationale verhalen.

Zoals Bergson zei werkt het zien vaak controlerend: het herleidt de waargenomen wereld tot een stabiel, begrensd object. Het is ook deze dominerende blik die Huidobro ten aanzien van woorden wil laten gelden, door ze gelijk te stellen aan een universeel en dus vertaalbaar concept. Maar evenals visuele objecten bleken ook woorden minder controleerbaar en transparant dan verhoopt. De blik en de woorden van de creationistische dichter-ingenieur raakten vertroebeld door het opwaaiende stof van de geschiedenis. Of het nu om dichten of vertalen ging, iedere context noodzaakte voortaan tot het kiezen van een specifiek perspectief, het beklimmen van een lokale toren. Was de vertaler in Huidobro's universalisme nog de ondergeschikte van de dichter die slechts diens denkbeelden moest overbrengen, nu werd hij zijn gelijke, want elk gedicht – origineel of vertaald – diende blijkbaar gecreëerd te worden.

Bibliografie

- ABRAMS (M. H.) : 1953, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press).
- APOLLONIO (Umbro), ed. : 1973, *Futurist Manifestos* (Thames and Hudson : London).
- AUDOIN-ROUZEAU (Stéphane) et BECKER (Annette) : 2000, *14-18 retrouver la guerre* (Paris : Gallimard).
- BERGSON (Henri) : 2008, *L'Évolution Créatrice* Dir. Frédéric Worms et Arnaud François. 11e éd. (Paris : Presses Universitaires de France).
- BERMAN (Marshall) : 1992, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York : Simon and Schuster).
- BLASING (Mutlu Konuk) : 2007, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words* (Princeton : Princeton University Press).
- BUELENS (Geert) : 2008, *Europa Europa! : Over de dichters van de Grote Oorlog* (Amsterdam, Antwerpen: Ambo & Manteau).
- BUSTO OGDEN (Estrella) : 1983, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista* (Madrid : Playor).
- CAMURATI (Mireya) : 1980, *Poesía y poética de Vicente Huidobro* (Buenos Aires : García Cambeiro).
- CONCHA (Jaime) : 1980, *Vicente Huidobro* (Madrid : Ediciones Jucar).
- COSTA DE (René) : 1984, *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet* (Oxford : Clarendon Press).
- COSTA DE (René) y ADMUSSEN (Richard L.) : 1975, "Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de 'El espejo de agua'", in COSTA DE (René), ed. *Vicente Huidobro y el Creacionismo* (Madrid : Taurus), pp. 249-66.
- DAGUT (M.) : 1987, "More about the Translatability of Metaphor", *Babel*, 33, pp. 77-83.
- DICKINS (J.) : 2005, "Two Models for Metaphor Translation", *Target*, 17, pp. 227-73.
- ELLIS (Keith) : 1999, "Vicente Huidobro y la Primera Guerra Mundial", *Hispanic Review*, 67, 3, pp. 333-46.
- EMERSON (Ralph Waldo) : 2001, "The Poet", in LEITCH (Vincent B.), ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York and London : Norton), pp. 724-39.
- : 1992, *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Ed. ATKINSON (Brooks). (New York : Modern Library).
- FOBES (Alexander Starkweather) : 2010, "Huidobro, Cagliostro: Demiurge as Mage Conjuring a Metaphor for the Avant-Garde", *Avant Garde Critical Studies*, 25, 2, pp. 59-75.
- FURBANK (Philip Nicholas) : 1970, *Reflections on the Word "Image"* (London : Secker & Warburgh).
- GOIC (Cedomil) : 1974, *La poesía de Vicente Huidobro* (Santiago de Chile: la Universidad católica de Chile).
- GOSETTI-FERENCIEI (Jennifer A.) : 2003, "Issues in Phenomenology - The Written and the Visual Image: Beyond Ekphrastic Aesthetics with Rilke and Cézanne", *Philosophy Today*, 47, pp. 107-17.
- GRIGSBY (Darcy Grimaldo) : 2003, "Geometry/Labor=Volume/Mass?", *October*, 106, pp. 3-34.
- HUIDOBRO (Vicente) : 2003, *Obra poética* Coord. GOIC (Cedomil). (Madrid : Colección Archivos).
- : 1976, *Obras completas* 2 tomos. Coord. MONTES (Hugo). (Santiago de Chile : Andrés Bello).
- JAY (Martin) : 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley : University of California Press).
- KITTLER (Friedrich) : 1999, *Gramophone, Film, Typewriter* Trans. and intr. WINTHROP-YOUNG (Geoffrey) and WUTZ (Michael). (Stanford : Stanford University Press).

- MCCABE (Susan) : 2005, "'Delight in Dislocation': The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray" *Modernism/Modernity*, 8, 3, pp. 429-52.
- MURCIA (Claude) : 1982, "Vicente Huidobro à Paris (1917-1925)", *Recherches et Etudes Comparatistes IbÉro-Francophones*, 4, pp. 35-46.
- OVIEDO (José Miguel) : 2007, *La historia de la literatura hispanoamericana 3: postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (Madrid : Alianza).
- PAZ (Octavio) : 1967, *El arco y la lira* (México : Fondo de Cultura económica).
- RODENKO (Paul) : 1992, "De dichter als ziener", in RODENKO (Paul), *Verzamelde essays en kritieken. 3. Literaire essays*. Red. Koen Hilberdink. (Amsterdam : Meulenhoff), pp. 164-73.
- SARABIA (Rosa) : 2007, *La poética visual de Vicente Huidobro* (Madrid : Iberoamericana).
- SCHWARZ (Jorge) : 2002, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México: Fondo de Cultura Económica).
- TAMBRA I. : 1999, "La femme est-elle une fleur comme le bleuet est une fleur? Métaphore et classification: les structures en 'Le N1 est un N2'", in CHARBONNEL (Nanine) et KLEIBER (Georges), dir., *La métaphore entre philosophie et rhétorique* (Paris : Presses Universitaires de France).
- STRAUVEN (Wanda) : 2009, "Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti's Cinema without Films", *Avant Garde Critical Studies*, 24, 1, pp. 201-28.
- TEITELBOIM (Velodia) : 1993, *La marcha infinita* (Santiago de Chile : BAT).
- VENUTI (Lawrence) : 2004, "Translation, Community, Utopia", in VENUTI (Lawrence), ed., *The Translation Studies Reader* 2nd ed. (New York and London : Routledge), pp. 482-502.
- WILLIS (Bruce Dean) : 2006, *Aesthetics of Equilibrium. The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mario de Andrade* (West Lafayette : Purdue University Press).
- YURKIEVICH (Saül) : 1979, "'Altazor': la metáfora deseante" *Revista Iberoamericana*, 45, 106-7, pp. 142-48.
- : 1995, "Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad", in PIZARRO (Ana), coord. *Palavra, Literatura e Cultura vol. 3* (San Pablo: Memorial), pp. 89-97.