

## Construcción de lo imaginario y semiosis en el Canto III de *Altazor*

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Universidad de La Coruña

El canto III de *Altazor* (1) consta de 160 versos. Contar versos es fácil, pero contar estrofas no lo es tanto. Si consideramos que cada dístico con rima asonante separado del siguiente por un espacio en blanco constituye una estrofa, entonces el Canto III tiene un total de 29 estrofas. Pero si consideramos que el conjunto de los veinte primeros dísticos constituyen en realidad una sola unidad de composición, presentada de modo que realza espacialmente la idea de la asonancia, entonces este canto tiene sólo 10 estrofas. O nueve, según la edición Visor de 1973, que no establece separación entre los dos últimos versos de este canto y los anteriores.

Este problema tiene cierto interés, ya que la unidad intermedia entre el verso y el poema (consideraremos cada canto de *Altazor* como un poema unitario) es la estrofa. Del mismo modo que en un soneto el poeta combina la repetición (duplicación) de estructuras con la variación (cuartetos frente a tercetos) produciendo una estructura lógica basada en el orden interno de sus elementos, en un poema compuesto por siete cantos, cada canto desarrolla el material poético según principios de composición de tipo estructural. Voy a asumir la hipótesis de que este canto consta de diez estrofas, siendo la primera de ellas el conjunto de diez dísticos asonantados que se presenta como introito.

Según esto, la disposición en dísticos, evidente en la estructura de superficie, debe tener alguna función. En todo caso esa disposición ha sido buscada por el poeta. Como se sabe, uno de los procedimientos poéticos de

---

(1) Las citas se hacen por la edición de René de Costa, Madrid, 1992 (6ª edición), Cátedra.

Huidobro consiste en eliminar los nexos gramaticales; otro consiste en jugar con el espacio físico de la hoja impresa. El resultado de esta disposición en dísticos asonantados nos lleva a una primera pseudoestrofa que es:

Romper las ligaduras de las venas

Los lazos de la respiración y las cadenas

Aquí hay un blanco que nos lleva a plantearnos el siguiente dístico como una unidad independiente desde el punto de vista visual, a lo que contribuye la evidencia de la rima asonante. El autor nos induce a darle unidad de sentido a cada dístico, a leer cada par asonantado como algo independiente. Sin embargo el poema, en su estructura profunda debe saltar por encima de esta trampa y mantener la homogeneidad de sentido rescatando el encabalgamiento que enlaza el segundo verso con el tercero:

De los ojos senderos de horizontes

Estos tres versos forman una sólo unidad poética. Es fácil comprobar que se trata de “las cadenas de los ojos”, del mismo modo que leíamos “las ligaduras de las venas” y “los lazos de la respiración”. La metafóricación “senderos de horizontes” abarca a las venas, la respiración y los ojos. El cuarto verso, colocado como dístico con el tercero, corresponde en realidad a una unidad diferente, que continúa en el verso quinto. La metáfora se desvela al leer este verso en contacto con el dístico siguiente:

Flor proyectada en cielos uniformes

El alma pavimentada de recuerdos

Como estrellas talladas por el viento.

Los recuerdos son como estrellas y el alma es como una flor en los cielos. Los veinte primeros dísticos forman una sólo unidad estrófica, es decir, conceptual y formal, que ha sido alterada en su disposición de superficie. Este fenómeno explica un principio de composición típico del autor: el reflejo de la microestructura de la estrofa en la macroestructura del poema.

René de Costa, en su clásica edición de **Altazor**, ha apuntado el parentesco del canto III con el VII, sugiriendo que ambos “considerados aparte y en conjunto, encuentran su propia unidad en el patrón de su progresiva desarticulación” (25). Creo, en efecto, que ambos cantos están relacionados, del mismo modo que los número 3 y 7 están también relacionados pitagórica y astrológicamente. El Canto VII, por ejemplo, parece la realización en lo formal de un programa expuesto en el Canto III como **contenido**. Al mismo tiempo el Canto III, contiene también, como microestructura, el plan íntegro del conjunto de los siete cantos que componen **Altazor**. Esto hace que resulte especialmente atractivo el intento de desbrozar ese plan de composición, que, a tenor de lo dicho, debe tener reflejo estructural, homológico, al mismo tiempo en el Canto VII y en el conjunto de la obra.

He propuesto que la primera unidad estrófica está compuesta en realidad de los veinte primeros dísticos. El dístico asonante, en el ámbito de la

rima y en el del verso plantean una **duplicación**. ¿Será ésta la única? Un examen atento de estos veinte dísticos nos muestra una ruptura evidente en el paso del dístico 12 al 13. Los doce primeros dísticos se exponen en tiempo presente: “El mar *es* un tejado de botellas/ que en la memoria del marino *sueña*” (vv.7-8) “*Es* el mundo que *torna, sigue y gira/ Es* una última pupila” (vv.23-24). A partir del verso 25 encontramos el tiempo futuro: “Mañana el campo/ *seguirá* los galopes del caballo”, que continúa hasta el dístico número 20, en donde ambos tiempos se subsumen en una sola elocución: “Y el árbol *se posará* sobre la tórtola/ mientras las nubes *se hacen* roca” (vv.39-40). Ahora bien, la enunciación en presente o en futuro responden a estrategias poéticas diferentes: la **voz** del futuro es necesariamente una voz *profética*; la del presente es *descriptiva*. Puede ser descriptiva en lo lírico o en lo épico, categorías literarias esenciales para entender **Altazor**, pero es, en todo caso, una voz distinta de la voz que se sitúa en el futuro. Hay pues dos voces que se alternan en esta primera unidad estrófica y que llegan a superponerse en el dístico número 20. Este problema de las voces es importante para entender la **construcción** del espacio imaginario que evoca **Altazor**. A esto alude Jaime Concha al señalar que Huidobro consigue estructurar unitariamente su poema “mediante la creación de un personaje lírico y por su desplazamiento en un espacio imaginario” (284). Como se sabe, **Altazor** está construido, desde su inicio, a modo de diálogo: el primer verso es una pregunta en donde se nombra al interlocutor. Quien enuncia no es Altazor. Si el poema fuese un monólogo no habría una voz altazoriana; si el poema es un diálogo (de dos o más voces) hay que presuponer que una de las voces es ese Altazor enunciado desde el primer verso. En este caso estamos ante una organización estructural neoplatónica, lo que casa bien con una evidencias del análisis en su trasfondo de antropología de lo imaginario: la evidencia de que **Altazor** expone un mito solar, relacionado con el régimen diurno de la imagen. Una de las voces, la que explora o indaga desde el comienzo, lo hace desde el presente, y constata el itinerario temporal y espacial de donde procede la historia de **Altazor**: la experiencia de la caída en un tiempo mítico anterior, el **pasado**.

La siguiente pregunta es: ¿hay sólo dos voces o hay más de dos? Gerardo Diego (2) en su artículo de 1968 llama la atención sobre un principio de composición huidobriano referido a las cuatro estaciones, y otro principio referido a la gramática, en donde también tenemos cuatro ejes: “En cuanto a las reflexiones de Huidobro, en el año 1920 y un poco antes y un poco después, soy testigo de sus confidencias, que para mí fueron reveladoras y que me descubrió con verdadero desprendimiento de maestro...Uno de sus libros inmediatos se titularía *Automne régulier*. Vicente me dijo que

---

(2) El artículo de G. Diego, como los demás que se citan en el texto, de J. Concha y otros, están reunidos en el volumen monográfico sobre Huidobro publicado por Ed. Taurus en la serie “El escritor y la crítica”. La cifra entre paréntesis alude a ese volumen.

había estudiado la función de cada categoría gramatical como célula del poema creado. Y así, eligiendo un tema favorito de su poesía, el de las estaciones o *saisons* del año, había compuesto cuatro títulos en los que se intentaba crear desde el mismo título, ya embrión de poema o poema concentrado, la posibilidad encerrada dentro del sustantivo, del adverbio, del adjetivo y del verbo. He aquí los títulos de los cuatro poemas: “Relativité du printemps”.(Entiéndase bien que “relatividad” en 1920 alude a la teoría de Einstein más que al sentido general de la palabra).”Été en sourdine”. “Automne régulier”.”Hiver à boire.” (224). Como se ve, a la primavera le corresponde el sustantivo “Relativité”; al verano la locución adverbial “en sourdine”; al otoño el adjetivo “régulier”, y al invierno el verbo “Boire”. La estructura de fondo es pues, **cuaternaria** en el componente gramatical y en el componente temporal. Es cosa de pensar si en la proyección imaginaria de las entidades que se transforman en **voces** en el poema, el número no será también el cuatro. Hay un buen apoyo documental que refuerza esta hipótesis, y avala además la nitidez de los recuerdos de Gerardo Diego. En la entrevista del año 1919 con Angel Cruchaga el propio Huidobro decía estas significativas palabras:”Los “simultaneístas” anhelan presentarnos en conjunto la simultaneidad de los sentimientos diversos, haciendo que hablen en sus poemas varias voces a la vez. Anteriormente a ellos, Jules Romains, jefe de los “unanimistas”, había presentado en 1909, en un teatro de París, su poema “L’église” a cuatro voces, y un poeta rumano Tristan Tzara, había hecho lo mismo con su poema a cuatro voces “Fièvre puerpérale” (3). Villiers de l’Isle Adam hizo un ensayo de poema a varias voces y Mallarmé, en un ensayo estético, habló de la oda a múltiples voces” (63). En esta misma entrevista Huidobro confiesa tener en proyecto en ese momento “el poema creacionista simultaneísta *La lumière artificielle*, a tres voces, en gramófono”(66). Parece claro, con todo esto, que el principio de composición a varias voces es algo que a Huidobro le interesaba especialmente. ¿Corresponderían las voces a alternancias estróficas? Si uno lee el comienzo de *Altazor* parece plausible la defensa de al menos dos voces que dialogan asumiendo cada una de ellas una estrofa. El ente poético que pregunta en la primera estrofa expone una pérdida: “Altazor,¿por qué perdiste tu primera serenidad? (v.1) “Estás perdido Altazor” (v.9) “¿En dónde estás Altazor?”,verso 13, último de la estrofa. El verso 14 inaugura la segunda estrofa y manifiestamente ocupa otra voz; se trata de otro ente poético: “La nebulosa de la angustia pasa como un río/ y me arrastra según la ley de las atracciones” (vv.14-15). La estrofa tercera se enuncia desde otra instancia poética: “Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible/ La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa”. Se ve aquí muy bien que esta nueva voz se sitúa en el futuro; se

---

(3) Sobre la importancia de Tzara para la teoría poética de Huidobro, consúltese el texto del manifiesto creacionista, publicado por Oscar Collazos en su recopilación *Los vanguardismos en la América Latina*, Ed. Península, Barcelona, 1977.

trata de una voz profética. No me parece que sea la voz inicial, a la que calificaré como *voz histórica*, que apunta hacia el pasado. Está claro que tampoco es la voz de Altazor. Así pues hay al menos dos entidades diferentes, una histórica y otra profética que dialogan con **Altazor**, el cual ocupa un espacio imaginario de orden estelar, en donde el presente corresponde a un lugar etéreo: “Siento un telescopio que me apunta como un revólver/ la cola de un cometa me azota el rostro”. La estrofa sexta, también de tipo etéreo y en donde se usa la primera persona, no está identificando a Altazor; se dirige a él: “Estás solo...Mira este cielo lleno...y yo arrojo fuera de la noche mis últimas angustias”. Es un **yo poético** que no es Altazor, pero que tampoco parece ninguna de las dos voces anteriores, ni la profética ni la histórica. Altazor reaparece en la estrofa siguiente asumiendo un nuevo **yo**: un “yo” que se constituye como poético en la imagen de la alienación, ya que Altazor habla de sí mismo en primera y en tercera persona, al duplicar ese **yo** inicial con el **su** de “encerrado en la jaula de **su** destino”:

Soy yo Altazor

Altazor

Encerrado en la jaula de su destino

La siguiente estrofa es importante ya que nos precisa que hay un **yo** localizado temporalmente: “Soy yo que estoy hablando en este año de 1919”. El año de la entrevista con Cruchaga. Voy a mantenerme en el terreno de las hipótesis y aventurar una que creo bastante sólida: uno de los ejes de articulación consciente del poema es la teoría de los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. La hipótesis es que en el poema hablan cuatro voces, dos de ellas etéreas (una ígnea, y otra aérea, esta última Altazor) y dos terrestres, una de tierra y otra de agua. Aludiendo al título de la obra de 1916 del propio Huidobro *El espejo de agua* voy a sostener que la voz que habla desde el agua es un reflejo imaginario de la voz del aire, es decir, del propio Altazor. Esta duplicación de voces nos instala en el tema del doble que es una de las claves de composición evidentes en la obra: “Soy yo Altazor el doble de mí mismo/ el que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente” (vv.123-4). Hay un Altazor etéreo, que habla desde la región del aire, y hay un doble de Altazor, su reflejo en el agua. Hay pues un diálogo interno de Altazor con su imagen y un diálogo externo de estos dos entes con otros dos entes asociados al fuego y a la tierra. En el Canto IV tendremos una evidencia de esta doble duplicación:

Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura

Aquí yace Vicente antipoeta y mago

Los versos son célebres, pero no han sido suficientemente analizados. El “aquí yace” sólo se puede aplicar a la tierra y al agua; a los restos del ente inicial. Este Vicente que yace en tierra, es naturalmente un vice-ente, del mismo modo que ese Altazor que yace en el espejo del agua es un reflejo del verdadero ente Altazor. Es imposible que Vicente Huidobro no se

diera cuenta del juego de palabras de su nombre y de su apellido, cuando los versos anteriores a estos son toda una teoría de enunciaciones ocultas: Marcelo mar y cielo, Teresa esa es la tierra, Rosario río de rosas, Raimundo raíces del mundo, Clarisa clara risa, Alejandro antro alejado ala adentro.

Lógicamente Vicente es un vice-ente, del mismo modo que Huido es un **huido** que **obra** en el presente. En **Altazor** la idea de la huída es un elemento esencial y además está explícita ya en el Prefacio, publicado ya en abril de 1925: “Huye de lo grandioso, si no quieres morir aplastado por un merengue”; en la versión definitiva esto es: “Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento”. En el prefacio hay pues una voz **admonitoria** que se expresa por medio del imperativo **huye**; probablemente se trata de la misma voz que usa el imperativo en el poema, al decir: “Cae/ Cae eternamente/ Cae al fondo del infinito...”. Se trata de la voz visionaria que unifica distintos instantes, en una perspectiva simultaneísta: “Huye que huye de la muerte (V,108); En el instante en que huyen los ocasos (V, 634).

El verbo **obrar**, del que **obro** es la primera persona está precisamente en los versos en los que Altazor se presenta como doble de sí mismo: “el que se mira obrar”. Altazor está en el aire y en su reflejo se mira obrar; por lo tanto el reflejo de Altazor en el presente y en el agua es el único que puede constituirse en la primera persona de **obro**, el vice-ente que huido, elabora el poema, el que obra. De acuerdo con el programa final del prefacio, en su versión de 1931, hay **cuatro** entes que tienen voz. Altazor, naturalmente, y junto a él, según las palabras del prefacio, el Hombre, el Poeta y el Mago. Pero según nos dice el propio poema Vicente es antipoeta y Mago. La primera voz que vamos a tratar de localizar es la del Poeta; un poeta, entiéndase bien, al que se opone el verdadero creador, el que obra, el que ha huido de una poesía falsa. Esta oposición entre poeta y mago es un motivo central del Canto III:

Manicura de la lengua es el poeta  
Mas no el mago que apaga y enciende  
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos  
Muy lejos de las manos de la tierra  
Y todo lo que dice es por él inventado  
Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano  
Matemos al poeta que nos tiene saturados

La siguiente estrofa enuncia esta saturación poética de la que hay que desprenderse:

Poesía aún y poesía y poesía  
Poética poesía poesía  
Poesía poética de poético poeta  
Poesía

Demasiada poesía

Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina

Basta señora poesía bambina

La siguiente estrofa, la quinta, arremete contra la producción de imágenes a través de la fórmula hecha, del **como** que instaura un discurso repetitivo, saturado:

Basta señora arpa de las bellas imágenes

De los furtivos como iluminados

Otra cosa otra cosa buscamos

Sabemos posar un beso como una mirada

Plantar miradas como árboles

Enjaular árboles como pájaros

Regar pájaros como heliotropos

Tocar un heliotropo como una música

Vaciar una música como un saco

Y así continúa esta voz durante más de treinta versos, produciendo un texto en donde el mecanismo de la desviación ha quedado al descubierto al ser sometido a un principio repetitivo. Naturalmente la reproducción hiperbólica de la fórmula “Sustantivo+como” deja al descubierto el truco del falso poeta: Regar heliotropos, tocar música, vaciar un saco, son simplemente banalidades. Introducir la fórmula “pájaros como” produce el verso “Regar pájaros como heliotropos, repetir “heliotropos como” incluyendolo en la banalidad “tocar una música” produce el siguiente verso o pseudoverso: “Tocar un heliotropo como una música”. Proyectar la fórmula “una música como” sobre la banalidad “vaciar un saco” produce la secuencia “vaciar una música como un saco”, etc, etc... La enumeración litánica de la fórmula durante cuarenta versos actúa como denuncia de esa vaciedad lírica a la que Huidobro ataca. No hay que descartar, por cierto, que Huidobro estuviera pensando en alguien concreto, por ejemplo Pablo Neruda. Parece evidente, con esto, que una de las voces sobre las que está construido este canto es una voz *paródica*, y que se trata de la voz del Poeta, es decir, el poeta heredero del Romanticismo, frente a la que se alza el Vicente Huidobro antipoeta y Mago.

Que hay una voz paródica en **Altazor** está muy claro. Aparece, por ejemplo, en el Canto V, usando como referente paródico los célebres versos de Espronceda:

En tanto el pirata canta

y yo lo escucho vestido de verdiul

La lona en el mar ríela

Y en la luna gime el viento

Y alza en blanco crugimiento

Alas de olas en mi azul (V, 564-9)

Sobre este mismo principio de deturpación está constituido gran parte del Canto VI, en función no ya de una estrofa clásica parodiada, sino de un *esquema rítmico* que ha sido tomado de un célebre poema de José Asunción Silva. Véase el ritmo paródico de estos fragmentos, que, como en el poema de Asunción Silva, se erigen en un discurso rítmico a modo de melopea:

Bella tienda  
Cristal nube  
muerte joya o en ceniza  
Porque eterno porque eterna  
lento lenta  
Quién diría  
Que se iba  
Quién diría cristal noche  
Tanta tarde  
Tanto cielo que levanta  
Señor cielo  
cristal cielo  
Y las llamas  
y en mi reino

El canto sexto pues, se constituye en un canto paródico de una forma primaria de captar el fenómeno rítmico en función de un principio repetitivo de un módulo mínimo de cuatro sílabas. Huidobro, creo, es consciente del destinatario de su parodia, no tanto el individuo concreto José Asunción Silva, sino más bien

el poeta moderno que actúa en los límites de una escuela, o si se prefiere, de una *manufactura poética*. Señalo con esto que Huidobro está aquí dentro de la concepción dadaísta típica de Tristan Tzara (4) cuando avisa que “Dada n’est pas moderne”.

Volvamos ya al Canto III. Tenemos una voz descriptiva que abarca de los versos 1 al 24; una voz profética que abarca de los versos 25 a 40, una voz paródica que va del verso 51 al 107. Hay una cuarta voz que está caracterizada formalmente por el uso del plural, respondiendo al lema de Lautréamont, asumido por Tzara: “*La poésie doit être faite par tous. Non par un*” (5). Los versos 141 y 142 comienzan: “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos/ mientras vivamos juguemos”. Esa estrofa termina en un verso de orden etéreo, fijado en el elemento aire: “Eco de luz que sangra aire sobre el aire”. Ahora bien, el aire, como hemos visto, es el ele-

---

(4) Sobre la importancia de la relación con Tzara para la evolución estética de su poesía puede consultarse el texto del propio Huidobro incluido en la antología de Oscar Collazos, *Los vanguardismos en América Latina*, Enlace, Barcelona, 1975.

(5) T. Tzara, *Grains et issues*, (1980) Paris, Garnier Flammarion, pág. 283.



mento que caracteriza a Altazor. Cabe pensar así que cada una de las voces está asociada realmente a cada uno de los cuatro elementos. La primera voz, que es descriptiva y usa el presente, parece asociarse a la tierra: “Cadenas de miradas nos atan a la tierra” (v.13). Al mismo tiempo el dominio del mago, que es antipoeta, es el fuego: “mas no el mago que apaga y enciende...muy lejos de las manos de la tierra”. El Mago tiene como esfera la del fuego y se opone a la tierra, de la que está muy lejos. Y el mago es Huidobro, que está oculto, no está nombrado en el poema. Que el dominio del Mago es el fuego nos lo confirma el poema en sus distintos cantos. En el Canto IV, verso 79, se pregunta: “¿En dónde está la planta del fuego futuro?”, y más adelante, “Por los hoyos peligrosos que abren las estrellas en el mar/ puede caerse al fuego central/ El fuego central con sus banderas que estallan de cuando en cuando” (vv.202-4). Interesa aquí sobre todo la noción de *caerse*, y la idea de *estrellas en el mar*, en donde aparece la idea del agua como espejo y la percepción de la *caída* que es un elemento esencial en la antropología de lo imaginario. En el canto V el fuego se convierte en un elemento absorbente, transmutador de la realidad, al modo en que se habla de transmutación alquímica, y al modo en que Huidobro advierte el **oro** en la palabra meteoro: “Cuando la muerte se nutre en los rincones/ Y la voz del silencio se llena de vampiros/ Entonces alumbramos un fuego bajo el oráculo” (V, 144-6). De nuevo encontramos esa voz plural (*alumbramos un fuego* asociada al fuego y opuesta a la voz del silencio); en el verso 196, penúltima etapa de la transmutación u ordalía “Crece la hoguera impenetrable y un olor de pasión invade el orbe/ el sol tanea el último rincón donde se esconde/ y nace la selva mágica”. Nace la selva mágica, en la estela del Góngora de la segunda soledad: es decir, la selva que es creación del Mago, no ya del poeta o del antipoeta. Nótese cómo este nuevo itinerario integra conceptualmente el itinerario del Canto I en donde la tierra daba a luz un árbol: (“La tierra acaba de alumbrar un árbol”). Aquí, después de un viaje imaginario portentoso estamos en los dominios del fuego, ámbito del Mago, y asistimos a la creación de la selva, que es un árbol plural. Se ha sustituido la voz unitaria, identificada con el árbol, por la voz plural, identificada con la selva. La voz plural, asumida como un renacimiento, elimina al hombre de ese espacio que hasta ahora ha habitado: “Es hora de dormir en todas partes/ El sueño saca al hombre de la tierra/ Festejamos el amanecer con las ventanas/Festejamos el amanecer con los sombreros...nos frotamos las manos y reimos/Nos frotamos las manos y jugamos” (Canto V., 206-7). En el momento en que se adopta esta voz plural, la forma que adquieren las sensaciones y lo que las palabras transmiten es también plural: “Jugamos fuera del tiempo/ Y juega con nosotros el molino de viento” (V,239-40). Este molino que muele y tritura las palabras heredadas por la tribu produce una melopea del sentido, en el que se condensan fragmentos de significado a la velocidad de las aspas de un molino:”La farandolina en la lejantaña de la montaña/ El horimento bajo el firmazonte” (V. 477-8)

“Las verdoncillas bajo la luna del selviflujo/ Van en montonda hasta el infidondo/ Y cuando bramuran los hurafones/ y la ondaja lanza a las playas sus lazolas/ hay un naufrundo que grita pidiendo auxilio” (V, 551-555). El futuro está asumido por una voz profética y plural, y del mismo modo que en el Canto I la tierra daba a luz un árbol, correlativamente, homológicamente, los océanos dan a luz un volcán, signo típico del fuego:

El mar se abrirá para dejar salir los primeros naufragos  
Que cumplieron su castigo  
Después de tantos siglos y más siglos  
Escararán los montes de sus frases *proféticas*  
Y se convertirán en constelaciones  
Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas  
Y dirá yo soy el rey

Estamos en el advenimiento del mundo mágico, regido por una sucesividad que comprime en el futuro todas las voces y todos los tiempos y que enlaza, como en una cinta de Moebius estelar, todo aquello que entra de la mirada, ingresa en el universo y regresa a la mirada; a una mirada, como se hace notar en el primer verbo de esta secuencia, que corresponde a la primera persona del plural, es decir, a un conjunto de voces escindidas del yo:

Algún día lo *sabremos*  
Y **morirás** sin tu secreto  
Y de tu tumba **saldrá** un arco-iris como un tranvía  
Del arco-iris saldrá una pareja haciendo el amor  
Del amor saldrá una selva errante  
De la selva saldrá una flecha  
De la flecha saldrá una liebre *huyendo* por los campos  
De la liebre saldrá una cinta que irá señalando su camino  
De la cinta saldrá un río y una catarata que salvará a la  
[liebre de sus perseguidores  
Hasta que la liebre empiece a trepar por una mirada  
Y se esconda al fondo del ojo  
Yo soy el rey (V, 600-611)

¿Dónde está el reflejo de estos fragmentos en el Canto III? Después de analizar la función del mago, la idea del advenimiento y los conceptos primarios asociados con el nacimiento de un árbol en la tierra (Canto I) y de un volcán en el mar (Canto V), van a parecer muy claros los siguientes versos del canto III:

El nuevo atleta salta sobre la pista *mágica*  
Jugando con magnéticas palabras  
Caldeadas como la *tierra* cuando va a salir un *volcán*  
(III,110-112)

El volcán, asociado a la idea de explosión y fuego, se asocia a un insecto (en plural) que une en rara simbiosis el mundo ígneo, en tanto que luz, y el terrestre: se trata de la luciérnaga. En el Canto III las luciérnagas (6) están propiciadas por la invocación al fuego (en plural) en el verso 130: “Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío” y aparece cinco versos más adelante: “En ebriedad de sus luciérnagas/ Vértigo sí de su liberación”.

Estamos ahora en un problema crítico primordial, que afecta a la consideración que el conjunto poeta/lector tienen de lo que es el proceso poético, o, expresado en términos críticos, cuáles son los elementos que explican la semiosis poética. En general el problema de determinar en qué consiste el concepto de semiosis ha sido abordado de forma insuficiente. No hay una formulación teórica que aclare si la **semiosis** (7) es el proceso por medio del cual un signo adquiere valor de significación o si la **semiosis** es el resultado de asignar una significación a un signo vacío. En la primera hipótesis el proceso tiene lugar en el campo de lo imaginario; en la segunda se trata de un hecho de carácter arbitrario, y en consecuencia, convencional. No hemos avanzado mucho desde que Platón escribió su diálogo *Cratilo*.

Creo que esta cuestión es esencial para entender la obra de Huidobro, que, como se recordará, aludía a que la poesía debía hacerse en otra lengua; hay una gran cantidad de indicios que prueban que al menos una parte esencial de **Altazor** ha sido escrita originariamente en francés, y retraducida luego al español. De hecho Huidobro participa de una forma vital en los planteamientos del movimiento Dada, y comparte con Tristan Tzara, Ribemont-Dessaignes y Hans Arp una gran cantidad de preocupaciones de índole estética. Hasta el punto de que el único autor con el que Huidobro ha escrito a medias un libro es el suizo alemán Hans Arp. Un alemán y un español escribiendo conjuntamente en lengua francesa. Pero volvamos a las luciérnagas y a la cuestión de la semiosis. Si Huidobro ha pensado primero en francés, en vez del vocablo **luciérnaga** lo que ha tenido in mente es el vocablo **ver luisant**, que en traducción literal significa **gusano replandeciente**, pero que es al mismo tiempo homófono de **verso resplandeciente**. Decir “Yo soy una luciérnaga” equivale, en esa lengua oculta que el poeta sabe al escribir, a decir “Yo soy un gusano resplandeciente” y “Yo soy un verso resplandeciente”; la alternativa a **ver luisant**, que seguramente Huidobro conocía es el término científico **lampyre**, que es fácilmente descomponible en la palabra **lampe** (lámpara o bombilla) y **pyr**, o sea **fuego** en lengua griega. Pero también es un homófono sintáctico de **l'empire** el

---

(6) La luciérnaga es también un elemento imaginario importante en la construcción del poema de Tzara *L'homme approximatif*. Véase mi artículo “Tzara y Huidobro: la elaboración del discurso poético”, en *De Baudelaire a Lorca*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1994.

(7) He tratado este problema en mi artículo “Imagen, hipertelia y semiosis en Góngora y Lezama”, en *Investigaciones Semióticas IV (Vol. II)*, Madrid, Visor, 1992, pp.757-761.

imperio. Recordemos el verso de Verlaine: “Je suis l’empire à la fin de la *décadence*”. Verso que oculta otro homófono: “Je suis lampyre...” Soy luciérnaga al final de la decadencia...” Es muy posible que Huidobro tuviera presentes ambos términos y que la red asociativa sobre la que él mismo haya construido el poema incluya esa anfibología dominada por el fuego y la luz, pero al mismo tiempo anclada en la tierra en tanto que el gusano es un ente que evoca la tierra, la tumba y la muerte, términos obsesivos, a medida que avanza el poema *Altazor*, pero también, de forma explícita en el poema, *el vuelo*. Es decir, el elemento aéreo. Esto es exactamente lo que encontramos en los versos 503-514 del Canto V:

Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva  
Sin embargo cuando vuelo guardo mi modo de andar  
Y no sólo soy luciérnaga  
Sino también el aire en que vuela  
Y luego soy árbol  
Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga  
Y mis modos de cielo  
Y mi andar de hombre mi triste andar

Parece claro que Huidobro ha quintaesenciado en la luciérnaga un mito esencial de su poética: la transustanciación. Es decir, la transformación de una sustancia en otra sin dejar de ser ella misma. Se trata de algo que está derechamente enraizado en el Prefacio, en donde las referencias a la Virgen y a otro Cristo son parte de la entidad imaginaria que es *Altazor*. De acuerdo con el *Dictionnaire des symboles*, y con los estudios clásicos de Lupasco, Durand o Bachelard (8), la luciérnaga es un símbolo de la inmortalidad del alma, simbolizada en esa luminosidad inconsciente, donde lo imaginario se asienta. Según esto Huidobro ha intuido o explorado conscientemente el rincón último que esconde el último avatar del yo poético. De un yo poético que se transustancia en mar, en árbol, en luciérnaga, en pájaro, en rosal, en hombre y en volcán:

Y ahora soy mar  
Pero guardo algo de mis modos de volcán  
De mis modos de árbol de mis modos de luciérnaga  
De mis modos de pájaro de hombre y de rosal

La luciérnaga como expresión psíquica del mito de la Caída, que es el mito asociado a la figura de Lucifer (9), estaba implícita en la formulación inicial de *Altazor* desde su segundo verso: “¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa?”; reaparece en este Canto V como el ser que ha perdi-

---

(8) Ver G. Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

(9) Este aspecto ha sido apuntado inteligentemente por Octavio Corvalán en su libro *Modernismo y Vanguardias*, Las Américas Publishing, New York, 1967.

do la altura y se arrastra en su propias cadenas: “Estoy preso y arrastro mis propios grillos” y se desvela en el último verso de este canto: “Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra”. Se trata de un dios caído, que Huidobro evita mencionar por su nombre: “Lucifer, lucero de la mañana”. Al mismo tiempo, si en la lengua francesa se esconde la homofonía con **l’em-pire**, el imperio, parece natural que después de haber mencionado a la luciérnaga, la voz de **Altazor** diga:

Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas

Y dirá yo soy el rey(v. 575)

repetido después en los versos 589, 611 y 615 poco antes de abordar el verso que identifica a este rey: “Un extremo se apoya en mi pie y el otro en la llaga de Cristo/ los domingos del arco-iris para el arcángel”. Recuérdese que Lucifer fue un arcángel angel de la Caída, y que el domingo es el día dedicado al Señor. Sobre esta minuciosa red semiótica, que incluye un mito cosmogónico, una lengua oculta y un trasfondo cultural construido sobre los cuatro elementos, la luciérnaga se inscribe en el régimen de lo imaginario reduciendo lo estelar y lo cósmico a lo diminuto y lo terrestre. Como **ver luisant** (en francés) es al mismo tiempo gusano y verso unidos ambos por la idea de lo luminoso; como **lampyre** es foco de luz, fuego e imperio ; como **luciérnaga** (en español) la semiosis poética nos descubre el mito del ángel caído que mantiene la última luz en un universo cenagoso.



Vicente Huidobro en un retrato realizado por Juan Gris (1937).