

# Moro entre otros y en sus días

## I

Hacia 1929, en París, César Moro optó por el francés como *lingua prima* de su poesía.<sup>1</sup> De entonces, arranca la primera gran etapa de su creación, que cubre los últimos años de su estancia en Francia, hasta fines de 1933, y los de su primer regreso al Perú, 1934-38, y cuyos versos, casi todos aún inéditos,<sup>2</sup> representan algo así como la mitad del conjunto de su obra.<sup>3</sup>

Nunca más, en lo sucesivo, él volvería a cuestionar su opción, y el idioma de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont siguió siendo hasta su muerte el idioma en que expresaría la mayor parte de sus vivencias poéticas. Sin duda, nuevamente en América—Lima, México y, otra vez, Lima—acudió esporádicamente al español,<sup>4</sup> pero en una sola oportunidad el *fuego de la pasión* llegó a dictarle un poemario completo en dicho idioma: fue el milagro de *La Tortuga Ecuéstre*, con sus amplias cadencias tan «luminosas» como «fabulosas».

Aún así ¿cómo no advertir que, cuando, en 1943, en México, juntó suficientes suscripciones para editar una colección de sus poemas,<sup>5</sup> a pesar de que ya tenía escrita *La Tortuga* y que residía en un país de lengua española, le dio preferencia a una serie francesa, *Le Château de Grison*?

Nunca se insistirá demasiado sobre lo que el caso de Moro tiene de único. Para mejor entenderlo, tal vez no haya como detenernos primero en los casos de Huidobro y Larrea, con quienes algunos podrían ser llevados a compararlo, en virtud de un paralelismo que no pasa, en realidad, de la apariencia.<sup>6</sup>

## 1

Huidobro residió en Europa, principalmente España y Francia, en forma casi continua, de 1916 a 1933.<sup>7</sup> Su poesía francesa, publicada ahí mismo, entre 1917-18 y 1925, corresponde toda a la primera mitad de ese período, interrumpiéndose luego bruscamente, lo que ya constituye notable diferencia con Moro.

Cuando «cayó en París a fines de 1916», Huidobro tenía publicados en Chile varios libros de versos juveniles, «japoneñas de estío», «coloquios espirituales» y otros «senderos de seda», bajo el triple apellido García Huidobro Fernández, que ostensiblemente declaraba lo rancio de su abolengo, y con dedicatorias, sea a «Manuela», a su «adorada madre», a su «querido y respetado abuelo», a su «sabio profesor de retórica», sea a éste o aquél de sus «estimados amigos», o de sus «hermanos en Apolo», sin olvidar a un

Felipe Sassone «que tan bien (había) hablado de (su) obra actual» y «hecho el gran augurio de (su) porvenir».

*Adán*, el último título que imprimió antes de salir de Santiago, ofrecía, es cierto, una poesía algo más original, pero sin nada de *vanguardista*, de carácter «filosófico», amén de «científico», escrita «a la memoria de Emerson», de quien aseguraba que «la habría amado».

Camino a París, determinante había sido la etapa de Buenos Aires, con la famosa conferencia a la que Huidobro luego se referiría como al acto de nacimiento del *Creacionismo*,<sup>8</sup> y, simultáneamente, la impresión de la *plquette* *El Espejo de Agua*, primera muestra que dio el chileno de haber sido *tocado* por el «espíritu de vanguardia» tal como se manifestaba por entonces en Europa. Aunque sobre lo que dijo Huidobro en su conferencia sólo tenemos su propio testimonio<sup>9</sup> y, por otra parte, hay todavía crítico que duda de que de verdad existió una «primera impresión» bonaerense de *El Espejo de Agua*.

Sea como fuere, Huidobro, «niño prodigio», había recibido la mejor educación, en una familia que, junto con su nombre, en cuanto manifestó inquietudes poéticas, le proporcionó las facilidades que dispensa la fortuna, poniéndolo en condiciones de alcanzar, a través de libros y revistas, lo «último» que se hacía en Europa, especialmente en la capital francesa, caja de resonancia de la «cultura más avanzada de la época».<sup>10</sup> Lógicamente, desde el momento que, a pesar de la guerra, resolvió partir a la conquista de París, no podía menos que echar mano de lo que, en esos años, asimilara, para proveerse de un mínimo de versos que, no bien llegara, lo acreditaran en el medio en que había escogido imponerse y que le era de antemano familiar.<sup>11</sup>

Al finalizar su fase francesa, por 1925, Huidobro se jactará de que cuando desembarcó en el medio parisino «apenas conocía la lengua».<sup>12</sup> En realidad, hacía tiempo que la practicaba, no sólo leyendo, sino *in vivo*, hablándola en su casa, una casa «aristocrática» que, como muchas, era bilingüe.<sup>13</sup> Lo cual explica que, a principios de 1917, a los pocos meses de llegar a París, ya colaborara, sin necesidad de traductor, en revistas como *Nord-Sud*, de Pierre Reverdy, y publicara *Horizon Carré*, una colección de treinta y tantos poemas, cuatro de ellos adaptados de *El Espejo de Agua*.

No me extenderé sobre lo que Guillermo de Torre ha llamado «la polémica del Creacionismo», que, cuando se separaron, llegó a oponer a Huidobro y a Reverdy «por razones de prioridad», más teórica que propiamente poética.<sup>14</sup> Lo único que me interesa es que esos primeros «poemas franceses» de Huidobro cubrieron escasamente un año, 1917-18, sin dejar, además, de alternar con «poemas españoles» en todo similares, o sea una misma poesía, escrita indiferentemente en dos idiomas, tanto que nada impediría que parte de los versos ofrecidos en francés procediesen de originales españoles, e inversamente. El hecho, en realidad, rebasa el caso personal de Huidobro, por tratarse de un tipo particular de poesía, limitada en el tiempo, aunque muy difundida en el espacio, y que se vería pronto opacada por las nuevas olas de la «vanguardia», entre las que, precisamente, iba a destacar el Surrealismo: poesía conocida en Francia por «cubista», en España, luego, por «ultraísta», y que Huidobro fue el único en calificar siempre de «creacionista», para mejor atribuirse su «invención»<sup>15</sup> —una poesía «instan-

tánea» a la vez «objetiva» y «metafórica», y esencialmente «traducible», cuando lo propio de la poesía, casi siempre, es más bien su *intraducibilidad*.<sup>16</sup>

Concretándonos a Huidobro, su bilingüismo de aquellos meses no correspondía, como correspondería más tarde la elección que Moro hizo del francés, a una «vocación» íntimamente sentida y con carácter definitivo, sino a algo, antes que todo, ligado al propósito que lo llevara apresuradamente a París en medio del conflicto europeo: el de volverse, cuanto antes, «el primer poeta de su siglo». El francés —pensaba— era el idioma más apropiado para tal fin; entretanto, el español podía conferirle una primacía más restricta, no por eso menos halagadora, para quien como él compartía su tiempo entre París y Madrid: la de ser «el primer poeta de su lengua».<sup>17</sup>

En 1917-18, Huidobro publicó sucesivamente en francés un libro y dos *plaquettes*: el ya referido *Horizon Carré*, y *Tour Eiffel y Hallali*. Siete años los separan de los dos libros siguientes, que serían asimismo los últimos: *Automne Régulier* y *Tout à Coup*.<sup>18</sup> En el ínterin, aún cuando seguía reivindicando «prioridades», el chileno había desistido de convertirse en el «primer poeta de su siglo», porque se decía ahora convencido de que la poesía «no (había) existido jamás», y esperaba que «unos cuantos (se constituyeran) para hacerla existir» (*sic*). Con lo que, en definitiva, su «ambición» cobraba un nuevo giro, más descabellado todavía, pues, al tiempo que se atribuía lugar aparte entre esos «cuantos» *fundadores* que vislumbraba de la futura «poesía», devolvía a la nada, con todos los pseudo «poetas» del pasado, desde Homero y Dante hasta Baudelaire y Darío, a aquellos «vanguardistas» con quienes desde hacía años él estaba «creando»: renunciar a volverse «el primer poeta de su siglo» para intentar volverse «el primer hombre libre» de todos los siglos —rotas las cadenas del pasado—, el «primogénito» de un porvenir de «luz frenética».<sup>19</sup>

Es de suponer que para lograr esa nueva meta, el francés, que no había bastado para propulsarlo hacia el proscenio de la fama,<sup>20</sup> dejó de aparecerle como el instrumento privilegiado que un tiempo pensó. Por otra parte, sin entrar a enjuiciar el conjunto de la obra siguiente de Huidobro, cabe, por lo menos, apuntar que los dos poemarios franceses de 1925 (el primero, con versos desde 1918; el segundo, de composición más reciente), lejos de inaugurar una «poesía» inédita, esa «poesía» que, de creer al prosista de *Vientos Contrarios*, no había comenzado aún a existir, o, en el peor de los casos, de ofrecer atisbos de lo que ésta podía llegar a ser, prolongaban el «creacionismo» en sentido estricto<sup>21</sup> de sus libros del bienio 17-18. Su única *novedad* residía más bien en cierta quiebra de intensidad —desde el título del primero, *Automne Régulier*, hasta los períodos más seguidos y clásicamente estructurados del segundo, *Tout à Coup*—. <sup>22</sup>

De cualquier modo, por más que continuó en Europa hasta 1933, Huidobro ya no recurrió al francés en su menester poético.<sup>23</sup> ¿Cuánto le duró la esperanza que concluye *La confesión inconfesable*, de iniciar «una nueva era» y conquistar, antes que nadie, la Libertad con mayúscula? El hecho es que, desde que el Surrealismo irrumpió como «movimiento» y, con sus «manifiestos» y demás escándalos, empezó a imponerse como la «vanguardia de las vanguardias», que rebasaba ampliamente los límites del campo artístico, Huidobro se había sentido personalmente apuntado, pasando en breves meses de la prudente expectativa del *Manifiesto de manifiestos* a la franca hostilidad de *Yo acuso...*,<sup>24</sup> hacia unos «jóvenes poetas» que amenazaban con eclipsar a sus inme-

diatos antecesores, sin dejarle tiempo a él para demostrar cómo, al cabo de los siglos, en las postrimerías del segundo milenio de la edad cristiana, la «poesía» quedaba por *inventar*.

Ya tenía borroneada buena parte de *Altazor*, en que venía trabajando desde sus años «creacionistas». Cuando lo publicara, en 1931, ese «poema largo», «su texto más importante», estará lejos de constituir el acontecimiento máximo de la «poesía» de la época, menos aún un acontecimiento absoluto que abriría camino a la estética de la primera humanidad «auténtica» de la historia: significativo, por cierto, pero más *final* que *inicial*, relato de una *caída* ligada a la pérdida progresiva del *idioma*, que para él será, entonces, el propio, devuelto al balbuceo de cuando el niño comenzara a mamarlo junto con la leche.<sup>25</sup>

## 2

Larrea y Huidobro fueron en su hora muy amigos. La crónica refiere que su amistad nació, a fines de 1921, en Madrid, donde Larrea acababa de trasladarse desde su Bilbao natal y Huidobro había venido de París a pronunciar una conferencia sobre *la poesía*, parcialmente reproducida en sus *Manifiestos* de 1925. Para visitar a Huidobro, Larrea viajó, luego, a Francia en las vacaciones de 1923 y 1924,<sup>26</sup> y fue en parte movido por el ejemplo del chileno que a poco decidió instalarse en la capital francesa, cosa que realizó a principios de 1926, en una fecha en que Huidobro se hallaba por unos meses en Chile.

Sus respectivas trayectorias pudieron en adelante separarlos. Larrea quedaría siempre fiel al recuerdo de Huidobro. Al elaborar, más tarde, su «teleología de la cultura», sin darle nunca la importancia que daría a Darío y a Vallejo, le asignó un lugar intermedio, nada despreciable, en la *visión* sui generis que dicha disciplina significa.<sup>27</sup>

Cualquier juicio que nos merezca su *lírica* última, sin hablar de sus *ficciones* del mismo período, Huidobro siempre fue, o quiso ser, primeramente *poeta*. En cambio, la actividad «poética», *stricto sensu*, de Larrea no pasó de 1932: cesó entonces, no porque el «poeta» hubiera agotado su estro, sino porque partió en busca de un «más allá» de la «poesía», en su acepción corriente, por caminos que él mismo califica de «ultrapoéticos», con la consecuencia de que sólo después de varios decenios accedió a reunir en volumen los «poemas» de su primera edad, y únicamente como muestra *a posteriori* de que, sin saberlo él todavía, ya latían en ellos «vaticinios o resonancias anticipadas» de lo que, en el intervalo, pensaba haber descubierto en los campos «de una universal e intrínseca allendidad».<sup>28</sup>

Después de dejar a Gerardo Diego, con la autoridad de un «académico de la lengua», explicar que, al «entregarse espontáneamente» Larrea, en su juventud, «a poetizar en francés», no había incurrido en «la más mínima falta de patriotismo» (*sic*), en su *Prefacio* a la edición española de *Versión Celeste* (1970) que, a partir de la edición italiana de 1968, ha divulgado el conjunto de la poesía de Larrea, el responsable de ésa, L.F. Vivanco (quien, por lo demás, parecía aún ignorar hasta la existencia de Moro, al que no cita entre los «poetas de lengua española que escribieron en francés»), recalca el precedente de Huidobro como «fundamental» para «estudiar la poesía de Larrea».

Luego, liga el hecho de que Larrea escribiera la mayor parte de su obra poética en francés a la característica propia del «creacionismo» que más arriba señalé: «la perfecta traducibilidad de la poesía o, al menos, de la que en el poema es verdaderamente poesía».

Amén de que no explica la elección del *otro* idioma, el aserto, en realidad, desconoce el itinerario poético de Larrea, cuyos primeros poemas, los propiamente «ultraístas» y acordes a la estética «creacionista», fueron casi todos escritos en español, el «afrancesamiento» de su poesía interviniendo en una fase en que, aún cuando seguía siendo amigo de Huidobro, ya había abandonado el «ultraísmo» y sus razones, por cierto, muy poco tenían que ver con las que inspiraran al chileno: ni la «publicidad» inmediata, ni el mayor o menor grado de «traducibilidad» de los versos. Cuando, en 1925, presentaba a Larrea y a Diego al público sudamericano como los únicos «valores poéticos» de la joven generación española, Huidobro ni siquiera había mencionado que hubiese en su caso un problema del idioma y, por otra parte, Diego, que yo sepa, nunca pretendió volverse «poeta francés».<sup>29</sup>

Fue «tras una larga crisis» que Larrea conoció lo que llamaría su «experiencia poética total», la cual corrió de 1926 a 1932. Si la mayoría de sus poemas de esos años «se redactaron en francés», fue —según el «prólogo» que el autor, en 1966, puso a *Versión Celeste*— porque él «encontraba más dúctil y matizado» aquel idioma, «especialmente idóneo para expresar en claves estéticas (sus) estados de conciencia esencial, desarticulados, turbios, difíciles, y sentidos en concordancia con las posibilidades que ofrecían algunas de las técnicas imaginativas descubiertas por la mejor audacia internacional del momento».<sup>30</sup>

He citado *in extenso* la parrafada, tan característica del último Larrea, porque, a su manera, dice bien cómo la poesía «francesa» del ex-ultraísta español obedeció a una motivación que poco debía al medio, aunque de él se valía: la de traducir unas *vivencias* que amenazaban entonces con hundir su razón y que, cuando lograra superarlas, lo inducirían a abandonar para siempre la «poesía» propiamente dicha, para entregarse a «cierta razón determinante», «más honda y valedera» que toda razón individual y lanzarse a explorar aquellos dominios «espacio-temporales del Lenguaje o Verbo» que luego identificaría como los de la «teleología».

Ultimamente, algunos críticos, como Bodini, el editor italiano de *Versión Celeste*,<sup>31</sup> han querido ver en Larrea, en su época «francesa», un poeta *surrealista* «fino alla cima dei capelli», o sea hasta la punta de los cabellos.<sup>32</sup> Las líneas que acabo de transcribir descartan de por sí tal asimilación. Un mensaje de Larrea, bastante anterior, al mismo Bodini, era suficientemente explícito y podía haberle ahorrado a éste la arbitrariedad del comentario: «Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, pero nunca me comprometí con él».<sup>33</sup> A quien tenga un mínimo de familiaridad con la poesía de verdad «surrealista» de los años 25,<sup>34</sup> la simple lectura de *Versión Celeste* debería convencer de que los poemas de Larrea, si bien «surrealizantes» en muchos trechos, carecen por lo común de ese «estado de gracia» —la iniciativa confiada a la «palabra»— que caracteriza los mejores momentos de los poetas contemporáneos adictos a Bretón. Asimismo, la retórica que los anima demuestra ir en pos de algo efectivamente «distinto», cuya emergencia, al producirse, vendría a cerrar la «aventura poética» de Larrea y, simultáneamente, a distraerle del francés.<sup>35</sup>

En adelante, Larrea ya invocará la «poesía» sólo en función de obras ajenas, más o menos recientes, a las que encontrará *significado* dentro del ámbito de las pesquisas, «con miras a fomentar una cultura nueva», que pasaban a monopolizar su atención y sus cuidados.

Varias veces, el director de *Aula Vallejo* ha explicado que había sido decisivo para su *conversión* el viaje que hizo al Perú en 1930-31.<sup>36</sup> El «convencimiento radical y apasionadamente vocacional» que, en su transcurso, adquirió «acerca del valor que el destino de América encerraba para la humanidad futura», lo llevó «a abandonar el cultivo de la poesía lírica a que en (su) interior vivía consagrado, para integrar(se) paulatinamente y sobre premisas nuevas al campo universal de la cultura, poética a su vez aunque en mayor y más definitiva escala».<sup>37</sup>

No pienso, ahora, discutir la obra «teleológica» de Larrea. Antes de proseguir, sin embargo, destacaré dos puntos. El primero tiene que ver con lo que después será llevado a escribir cuando aborde directamente a Moro. En 1944, en México, Larrea publicó *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* que, a pesar del título, no es propiamente ningún «estudio» sobre el Surrealismo, sino que representa uno de los tantos intentos del autor, en su avatar de «teleólogo», para incorporar a su «sistema» todas las grandes *aventuras* poéticas de ayer y de hoy, en ese caso la «aventura surrealista» con «sus pros y sus contras», lo que explica el lugar desproporcionado que en él ocupa el llamado «caso Brauner», un episodio entre muchos de «extralucidez» que marcaron la historia del «movimiento», pero sobre el que Larrea insiste por haber tenido como protagonista a un español, el pintor O. Domínguez, y parecerle una *clave* «para allegar el conocimiento acerca de la dimensión poética y necesario para la instauración del Nuevo Mundo».

El segundo punto que deseo esclarecer se relaciona con una circunstancia en que me tocó actuar; lo aduzco en la medida en que enlaza con el primero e interesa asimismo cuestiones que examinaré más abajo. Entre 1968 y 1971, Larrea ha dedicado cientos de páginas a «refutar» la ponencia que presenté en las Conferencias Vallejianas Internacionales celebradas en 1967 en Córdoba, R.A., a las que el mismo me había convidado en calidad de «vallejista y amigo». Yo había escogido hablar de *Vallejo y el Surrealismo* porque, semanas antes, en Buenos Aires, donde a la fecha residía, el Instituto Di Tella organizaba una gran muestra *en torno al Surrealismo en Argentina*, cuya calidad plástica corría parejas con la mayor *confusión* en lo que a «surrealismo» atañía,<sup>38</sup> y también porque, hacía poco, Larrea personalmente me había anunciado que estaba reeditando, junto con otros textos, su ya antiguo *Del Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*.<sup>39</sup> Juzgaba que así Larrea y yo podríamos entablar un diálogo acerca del «horizonte» actual «de la Cultura» con lo que tiene, en efecto de «apocalíptico».<sup>40</sup> Por el contrario, Larrea se molestó de que yo incursionara en un campo del que se estimaba «dueño y señor», más aún para disentir tanto de sus postulados como de sus conclusiones, y se limitó a replicarme que, siendo «francés», no podía entender sus puntos de vista y que, de todos modos, no eran ni el sitio ni el momento apropiados para que discutiéramos.

Su respuesta me llegó impresa, más tarde, en dos tiempos: el folleto *César Vallejo frente a André Breton*, Córdoba, 1969,<sup>41</sup> y la *Respuesta Diferida* incluida en el volu-

men 8-9-10 de *Aula Vallejo*, id. 1971.<sup>42</sup> A partir de mi pecado original de «francés» —«francés de Europa» precisaba—,<sup>43</sup> él me acusaba, en resumidas cuentas, de haber emprendido en Córdoba la «apología de Breton y de su humanismo surrealista» en detrimento de Vallejo, a quien yo visiblemente «odiaba» sin dejar, asimismo, de sugerir que me había confabulado con su viuda simplemente por ser, ella también, «francesa». No quedaba nada del diploma de «vallejismo» que últimamente me atribuyera; ni tampoco valió el que yo hubiese puntualizado en mi ponencia que ni era, ni había sido nunca «surrealista» en el sentido de pertenecer al grupo y de adherir a su «filosofía».

Lo único que quería dejar claro es que, cuando intervine en Córdoba, de ningún modo me proponía desacreditar la idea de una «teleología de la Cultura»;<sup>44</sup> aunque el término no acabe de convencerme, siempre creí en una «trascendencia» manifestándose en la Historia, siendo ésta la razón por la cual, aún en todos esos años en que he sentido algo *surrealísticamente* la poesía, nunca acepté la mayoría de las premisas ideológicas del «movimiento», ni lo que ellas podían todavía acarrear como *compromisos*, después de 1944, que fue cuando, al salir juntamente de la adolescencia y de las tinieblas que para mi generación significaron los años de guerra y de ocupación nazi, recibí el impacto de su *libertad*.

Si en 1967 quise cotejar la actividad vital-estética de Vallejo con la de Breton y de los suyos en el período de entreguerras, se debió más bien a que, al igual que Larrea, no obstante los años que nos separaban, estaba convencido de que nuestra época es en verdad *apocalíptica*, y no menos de que, consciente o inconscientemente, o mejor *supraconscientemente*, así lo han manifestado, cada uno en su lugar, los diversos poetas de primera magnitud que ella ha inspirado.

No me oponían a Larrea sus inquietudes «teleológicas», ni tampoco que las confrontara con la experiencia de tal o cual «poeta clave», sino el giro que diera a *su* teleología, la cual, desde que la conocí, me pareció *parcial*, en los dos sentidos del término, además de poéticamente *arbitraria*, al considerar a Vallejo como al «poeta que no es como los demás», «el poeta absoluto», «único», en cuya luz sin par irían a perderse todas las luces menores emitidas por los demás poetas del siglo. Precisamente por ser una época «apocalíptica», la nuestra, no puede tener *un* poeta que la exprese toda, como la Cristiandad medieval lo tuvo en Dante. No cabe duda de que Vallejo ha interpretado como nadie un aspecto del «espíritu contemporáneo»; pero Breton, a su vez, con el grupo que animó, ha interpretado otro; y, junto a ellos, habría que citar, por lo menos, concretándose a los mayores, a un Pound y a un Pessoa, como representantes, si cabe, de una *derecha* de la «poesía» que equilibre su *izquierda*.

Ahora reconozco que, en el Acto de Córdoba, al carear a Vallejo con los surrealistas, no especificué tanto, y es posible que, para provocar a Larrea, con miras al debate que esperaba que seguiría, algo me excediera, dando la impresión de que exaltaba demasiado a los surrealistas, rebajando otro tanto a Vallejo, lo que no era mi intención, sobre todo cuando no mencionaba aún cualquier otro nombre representativo de la poesía mundial en lo que va del siglo.<sup>45</sup>

En mi segunda parte, consideraré el itinerario poético de Moro, desde su participación en el Surrealismo hasta lo que, más tarde, pudo significar que «opusiera reservas» al mismo y dejara de contarse entre sus adeptos. En esta primera parte, según especifiqué, quiero, ante todo, destacar su *unicidad* como «poeta francés» de «un país hispánico», comparando su caso con los de Huidobro y Larrea.

Resumiendo, Huidobro adoptó el francés, que sabía desde niño, como «lengua poética», cuando recién llegado a Francia y «caído» en un medio que valorizaba lo que la poesía «tiene de traducible», juzgó que era para él la condición *sine qua non* de convertirse, a la mayor brevedad, en el «primer poeta de (su) siglo». Años después, al desistir de ese objetivo inicial para arrimarse a otro, aún más ambicioso, el de llegar a ser «el primer hombre libre» de la Historia, comenzó a desinteresarse del francés, que no le había permitido descollar como pensara, tampoco imponer la estética a la que se apegara y que ya iba cediendo ante la embestida de una nueva «vanguardia». Sus últimas labores «francesas», antes de dejar Europa, fueron la traducción de *Temblor de Tierra* y una obra teatral, *Gilles de Rais*, que *in extremis* acometió porque creía que iba a poder llevarla a la escena en seguida, a guisa de *despedida*. De cualquier modo, una vez vuelto a Chile, más o menos definitivamente, en 1933, nunca más fue tentado (o nunca más demostró serlo) de escribir en francés.<sup>46</sup>

En cuanto a Larrea, si bien el uso que, en cierto período, hizo del francés en sus poemas procedía de un llamado interior más hondo que el que moviera al chileno y ajeno a toda preocupación por el *éxito*, acabamos de ver que no fue porque lo sintiera verdaderamente como propio sino porque, como consecuencia de la evolución del movimiento poético desde Baudelaire hasta los recientes *ismos*, el francés, aunque no lo dominaba, le parecía más apto que el español para dar forma «estética» a la turbamulta de «estados de conciencia» que bullían en sus adentros, sin que fuese capaz de identificarlos. Su breve actuación «ultraísta» de nada podía servirle, no habiendo pasado de un experimento, ligado a la fugaz exaltación de un grupo de jóvenes ya dispersos, y de la que sólo más tarde vendría a descubrir que, sin habérselo propuesto su *inventor*,<sup>47</sup> el nombre con que se lo designó apuntaba hacia un «más allá» de la poesía y del arte en general, «augurado» en los últimos versos del primer poema suyo, *Evasión*: «Aún más allá / Aún tengo que huir de mí mismo».

En el ínterin, muerto casi nonato el Ultraísmo en la península,<sup>48</sup> él había estado viviendo un «arduo período de empozamiento» y, a la vez, «de preparación», que cubrió el primer lustro de los 20. Cuando «emergió», hacia 1926, y al volver a escribir versos los escribió en francés, ya no le interesaba la «poesía» en sí, sino como medio al que momentáneamente acudía, hasta que despertara su «superconciencia» y dejara de parecerle adecuada la «expresión» por medio del «poema». Fue a raíz de su viaje al Perú, cuando en 1931 regresó a Europa persuadido de que la «poesía» no había sido para él más que el modo de acceder a ese nivel «superior» de «conciencia» que acababa de alcanzar: un *ailleurs* (título de su primera colección francesa), creado en *pure perte* (título de la segunda), camino a un *plus ultra* en el cual había de desvanecerse.<sup>49</sup> Con la «poesía», Larrea también abandonó el francés, con el que nunca se había consubstan-



ciado y únicamente le había permitido vencer una etapa que de antemano sabía que no estaba destinada a durar.

Hay, desde luego, algo «ejemplar», aunque de una «ejemplaridad» equívoca, en el itinerario de Larrea. Ya advertí que no era aquí el lugar para darle el trato que, por otra parte, merecería. Con todo, ya que atañe al sentido de la poesía, y en especial de la gran poesía de este siglo, no creo que esté de más dedicar desde ahora una nota, si no al fondo mismo, a las circunstancias de la *disputa* que, desde fines de los 60, sostuve con el entonces director de *Aula Vallejo*. Puede ser que, al rebasar los límites ordinarios de las notas, parezca a algún lector inclinar hacia el ajuste de cuentas; pero confío que se me la perdone, pues lo único que con ello pretendo es ayudar a *entender*.<sup>50</sup>

## André Coyné

<sup>1</sup> Poco ha quedado de su poesía anterior a 1929, la cual, en Lima y luego, en Europa hasta el choque del Surrealismo, se había dado naturalmente en español (diez poemas anteriores al viaje: 1924-25; uno, del viaje mismo: 1-IX-1925; cinco, de los primeros meses franceses: fines de 1925 y principio de 1926). Españoles aún son los tres textos, ya «surrealizantes» de 1927-28, que figuran en las páginas 47-50 de mi edición de *La Tortuga Ecuestre* y otros poemas (Lima, 1957) y han de marcar el primer «interés» por el movimiento capitaneado por Breton. Habría que agregarles tres composiciones publicadas, bajo el título *Poemas de César Moro*, en el n.º 14 de *Amauta*, abril de 1928 (uno, todavía de Lima: 1924; los otros dos de Cannes: 1927, y París: 1928). A partir de 1929, o mejor dicho de 1930 (pues al ordenar los papeles que heredé de Moro topé con un blanco de más o menos un año, por el cual cabe una explicación que daré más abajo), el idioma materno cede ante el idioma de la elección.

<sup>2</sup> En el momento, sólo salieron a la luz dos de ellos: *Renommée de l'amour*, publicado en el n.º 5-6 de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (París, 1933), y *Violette Nozières*, que integró el volumen colectivo (Bruselas, 1934) con que los surrealistas homenajearon a la joven de ese nombre, convicta de haber matado a su padre porque éste la violara, y cuya figura exaltaron como un dechado de rebeldía, muy lejos de sospechar que, una vez purgada su pena, abreviada además por las «circunstancias atenuantes», ella había de convertirse, al contrario, en una buena burguesa. En relación con *Violette Nozières*, cabe apuntar que, cuando Breton y los suyos decidieron tributar su homenaje a la parricida, Moro acababa de dejar París, encontrándose en Londres, donde pasó el mes de octubre-noviembre de 1933, en espera de que zarpara el buque de la Armada peruana en el que iba a viajar rumbo al Callao, de retorno a América. En la capital inglesa se enteró del proyecto por una carta de Maurice Henry, el conocido pintor y dibujante, entonces miembro del grupo, y fue así como pudo mandar su colaboración para un libro que había de demorar meses antes de imprimirse.

<sup>3</sup> Hace ya algún tiempo que Armando Rojas ha emprendido la tarea, tan meritoria como delicada, de traducir la totalidad de esos poemas. Las revistas *Escandalar* (New York, 1980) y *Altaforte* (París, 1981) ya han ofrecido muestras de sus versiones. Desde ahora, debo señalar que, en 1936, Moro reunió lo mejor de lo que tenía en sus cajones —cerca de cuarenta poemas—, probablemente con miras a una primera publicación, que la estrechez de sus recursos, que fue su lote permanente, le impidió realizar. Dicho recueil no lleva título, pero sí una dedicatoria que dice así: *Ces poèmes et leur ombre conséquent / et leur lumière conséquent sont dédiés / à André Breton / à Paul Eluard / avec l'admiration sans fin de / CESAR MORO*.

<sup>4</sup> En total, en más de veinte años, no son ni quince poemas, parte de ellos con motivo inmediato, como una exposición o un homenaje. Solamente dos pertenecen al último período limeño, a partir de 1948. El segundo —¡Si no fuera...!—, del 1-I-1951, fue escrito a la muerte de Xavier Villaurrutia, para la página recordatoria que le dedicó el dominical del diario *La Prensa*. En cuanto al primero, es el fechado en Lima la horrible a mediados de 1949. Inédito hasta que lo publiqué, en 1957, en *La Tortuga Ecuestre* y otros poemas, proporcionó, años después, a Sebastián Salazar Bondy el título de un ensayo de sociología impresionista que en su hora tuvo bastante repercusión. No me cabe aquí discutirlo, aunque estoy seguro de que a Moro no poco lo hubiera indignado, por ofrecer, bajo la denuncia, un típico producto de lo que más le horrorizaba en Lima, ciudad que, por otra parte, él amaba entrañablemente. Simplemente, quiero indicar que, para epígrafe de su libro, Salazar armó en una sola cita dos fragmentos de Moro sin más relación entre sí que la de figurar seguidos, si bien separados por un blanco, en mi edición: los dos versos finales de *Viaje hacia la noche*, último poema español del período mexicano, y el encabezamiento del poema limeño, varios años posterior, convertido así en final de la composición precedente lo que daba:

respondiendo por cada poro de mi cuerpo  
al poderío de tu nombre oh Poesía

Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949.

El montaje podía resultar feliz, de todos modos, procedía de una falsificación. Lo señalo para evitar futuros equívocos, sobre todo cuando ya parece haber inducido a error, en especial, a Julio Ortega, quien, en su *Antología La Tortuga Ecuestre* y otros textos (Caracas, 1976), por lo demás tan fervorosamente preparada, consigna, efectivamente, Lima la horrible... al pie de Viaje hacia la noche, remitiendo a otra página el cuerpo del poema al que, de hecho, pertenece: «... Contador en un Banco, aviador, dentista, cónsul, cura, profesor de secundaria, carpintero...».

<sup>5</sup> Sería propiamente el único libro que publicaría en vida, pues tanto *Lettre d'Amour* (México, 1944) como *Trafalgar Square* (Lima, 1954) fueron simples plaquettes.

<sup>6</sup> Algo dije, al respecto, en mi artículo César Moro, el hilo de Ariadna (Insula, Madrid, n.º 332-333, 1974). Entretanto inicié un estudio más extenso, que no llegué a concluir y del cual se publicaron dos entregas, bajo el título *Trois poètes français de pays hispaniques*, en la revista *Echanges*, n.º 1 y 2 (Túnez, 1979).

<sup>7</sup> Con dos escasos paréntesis chilenos, en 1919 y 1925-26. Cuando volvería a Europa, a principios de la Segunda Guerra Mundial, sería como corresponsal de un periódico uruguayo.

<sup>8</sup> No conservamos el texto de la misma, que conocemos únicamente por las reiteradas referencias de su autor. Es de notar que éste no reivindicaba propiamente para sí la paternidad del vocablo creacionismo, ya que admitía haberlo recogido, después de la Conferencia, de sus admiradores: «Fue cuando me bautizaron creacionista, pues dije en mi conferencia que la primera condición de un poeta era crear, la segunda crear, y la tercera crear» (sic).

<sup>9</sup> En las páginas que, en *Trois poètes français de pays hispaniques* (cf. supra n. 6), dediqué al Creacionismo, mostré cuán difícil es hablar de creación, en el ámbito de la vanguardia, sin recordar a Saint-Pol-Roux, el legendario poeta de la generación anterior. Más que todo tratándose de Huidobro, quien, algo tardíamente, en su Manifiesto de los Manifiestos, donde las emprendería contra el Surrealismo, culpable de no encajar dentro de los esquemas del Creacionismo y de provocar, sin embargo, más revuelo que todos los ismos juntos, evocaría detenidamente el ejemplo del Magnífico (Saint-Pol-Roux firmaba así, convencido de que, después del simbolismo, que contribuyera a fundar, la poesía iba a entrar en el magnificismo). Para los detalles, o sea el modo cómo, desde los años 90 del siglo XIX, Saint-Pol-Roux venía manejando el concepto de poeta «creador», reclamando para el artista el privilegio de erigirse en «rival de Dios», hasta una altura muy por encima de la que Huidobro alcanzaría, remito a dicho trabajo mío.

<sup>10</sup> La madre de Huidobro, «doña María Luisa Fernández», de la «más rancia aristocracia» de Chile, tenía además actividades literarias; conocida como «escritora de costumbres y polemista» bajo el seudónimo de Monna Lisa, mantenía en su «señorial mansión», una tertulia donde «concurría lo más granado de las letras nacionales» de la época. Cedomil Goic, quien consigna admirativamente esos datos en *La Poesía de Vicente Huidobro* (Santiago, 1955), advierte que tales circunstancias «favorecieron sin el menor asomo de duda la formación intelectual de Huidobro, quien tuvo en su madre, una favorecedora amable para sus inclinaciones literarias». Si bien los primeros libros que el creacionista en ciernes publicó en 1913-14 ostentan muy poca influencia vanguardista, el que ya tuviera cierta noticia de la vanguardia lo comprueba, en cambio, un artículo suyo sobre el Futurismo de Marinetti, incluido en *Pasando y Pasando* (Santiago, 1914), donde a distancia polemizaba con el italiano. En Vicente Huidobro o la cosmópolis textualizada, de 1978 (revista *Eco*, Bogotá, n.º 202), Jorge Schwartz establece que Huidobro conoció realmente a Marinetti «vía Darío», pues fue éste, por más «paradojal» que parezca, quien realizó — en 1911 — la primera traducción al castellano del manifiesto futurista, aún cuando «después de cada ítem» no dejaba de tejer «toda suerte de comentarios» negativos, algunos de ellos recuperados en 1914 por el chileno. A continuación, Schwartz demuestra cómo, a pesar de haberlo vituperado de entrada, Huidobro, años después, sufriría el impacto de Marinetti, cuyas teorías «habrían de afectarlo hasta en la época más madura de su producción poética».

<sup>11</sup> «A fines de 1916, caía en París en el ambiente de la revista *Sic*: son suficientemente elucidativas las páginas finales de *El Creacionismo* (Manifestes, Manifiestos, París, 1925) para que me aborrezca el trabajo de comentarlas. Ya tuve oportunidad de relacionar (en *Trois poètes français...*) la prisa, algo insólita a primera vista, con que Huidobro corrió a París en plena guerra mundial, con la desaparición, unos meses antes, de Darío en su Nicaragua natal: antes de que el año acabara quiso llegar «a la ciudad de orillas del Sena — la Ciudad de las Ciudades, a pesar de la guerra que la hundía en la sombra cada noche, como nunca la Ciudad Luz — que Darío, que había huido de ella víctima de sus espantos, no volvería a ver, arrastrado junto con el mundo de la víspera, pero en la que le tocaba a él levantar la antorcha que el peregrino del Azul había abandonado, para mañana alcanzar, en ese otro mundo que las armas seguro iban a suscitar, una gloria aún superior a la suya».

<sup>12</sup> También en *El Creacionismo*, a que me refiero en mi nota anterior.

<sup>13</sup> En su Huidobro ya citado, Cedomil Goic, después de apuntar que, de niño, Vicente había hecho con sus padres un primer viaje a Europa, agrega, siempre admirativo: «Al regreso, en 1900, institutrices y gobernantas, francesas y nórdicas, dieron cierta nota francesa y europea a su vida familiar».

<sup>14</sup> El artículo de G. de Torre, salido primero en *Ficción* (Buenos Aires, 1962) ha pasado a integrar *Tres Conceptos de la Literatura Hispanoamericana* (Buenos Aires, 1963). Véase también del mismo autor el capítulo *Ultraísmo de su Historia de las Literaturas de Vanguardia* (Madrid, 1971). Desde 1962, varios críticos han intervenido en pro o en contra de las tesis del ex-ultraísta hispano, cuyo «conocimiento» con Huidobro remontaba al viaje que éste hizo a Madrid en 1918. El trabajo más reciente y que debería cerrar la polémica, aún cuando son discutibles tal o cual de sus juicios, ha aparecido en inglés, en 1972, bajo la doble firma de Richard L. Admussen y René de Costa (traducción española en Vicente Huidobro y el Creacionismo, ed. de René de Costa, Taurus, Madrid, 1975).

<sup>15</sup> En nota anterior evoqué el origen del término «creacionismo». Habría mucho que decir sobre el uso y abuso que de él hizo Huidobro, principalmente hasta 1925, fecha en que reunió sus manifiestos. El vocablo, de todos modos, hasta cierto punto, le pertenecía. ¿Qué pensar, ahora, de la forma, ya extravagante, cómo en el Prólogo de la edición Zig-Zag de las Obras Completas del autor de Altazor, pero también de Mío Cid Campeador y de Papá o el Diario de Alicia Mir, Braulio Arenas se vale de la palabra para caracterizar toda la producción de Huidobro, tanto la prosa como la poesía, en sus múltiples variaciones, y no vacila, por ejemplo, en denominar «primer estado del creacionismo» a la poesía de juventud, la de los años 1912-14, aquella que rezaba: «Es ya la noche. Estoy adormecido, / Reposando tranquilo en un diván», o: «¿Qué soy yo, Prat, para cantar tu gloria? / Un átomo infeliz que aquí en la tierra / No anhela del poeta la victoria, / ... / Mas sólo de tu hazaña la memoria».

<sup>16</sup> En relación con la traducibilidad característica de las obras creacionistas y ultraístas, es de extrañar lo poco que se ha valorizado (una vez lo intentó Guillermo de Torre, pero luego se arrepintió) el antecedente de Herrera y Reissig, quien, dentro de una forma aún tradicional, que a lo sumo admitía las audacias, limitadas, del Modernismo, hizo amplio uso en sus *Extasis de la Montaña de un tipo de imagen* expresionista que, a todas luces, se adelantaba a la metáfora de los años de la Primera Guerra Mundial.

<sup>17</sup> Las «ideas» que aquí atribuyo a Huidobro, él mismo las «confesó» en la *Confesión inconfesable de Vientos Contrarios* (1916), en la cual daba rienda suelta al yoísmo exacerbado que siempre lo caracterizó. El que, al optar por «ser el primer poeta de su siglo», no abandonara la «ambición» de «ser el primero de su lengua», lo atestigua el hecho de que, como ya dijimos, precipitó su viaje al Viejo Mundo, no obstante la guerra y asimismo la circunstancia de estar casado y con hijos, no bien se enteró de que Darío acababa de entregarle a la muerte el cetro poético de «las Españas», encontrándose libre el sitio para un nuevo «monarca».

<sup>18</sup> En 1921, había ofrecido *Saisons Choisies*, «breve antología» del conjunto de su obra, traduciendo él mismo los originales españoles.

<sup>19</sup> La confesión inconfesable (id).

<sup>20</sup> Ni siquiera le había dado la celebridad que un tiempo diera a Marinetti.

<sup>21</sup> Puesto que rechacé el sentido lato que los turiferarios de Huidobro le están dando para cubrir las más diversas manifestaciones de su genio.

<sup>22</sup> Amén de cierta frivolidad en uno y otro —guiños mundanos que recuerdan el período inicial santiaaguino: «Regardez, Madame, la lune décroître», «Madame, il y a trop d'oiseaux dans votre piano»; junto con rasgos de un humorismo tan trivial como trasnochado: «Jésus, Jésus... / Tu auras un bouquet de fleurs / tu auras une boîte de chocolat... / tu auras la légion d'honneur...», etc.

<sup>23</sup> Antes de dejar Europa, sin embargo, un resto de nostalgia por lo que un día creyó que él iba a ser y que no fue lo movió a verter y a publicar aún en París, bajo el título *Tremblement de Terre*, su prosa poética *Temblor de Cielo* cuyo original español acababa de salir en Madrid.

<sup>24</sup> Ambos textos en *Manifestes* (París, 1925). Pertenece al segundo ese juicio global sobre el movimiento: «Personalmente yo no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar después de la comida» —lo que basta para mostrar cómo Huidobro quedaba totalmente cerrado tanto al «espíritu» que animaba, en su período «heroico», al «grupo» recién constituido, como a la poesía que vehiculaba—.

<sup>25</sup> Ignoro hasta qué punto los pasos de Moro y de Huidobro se cruzaron en París. En todo caso, Moro, desde París, tenía su opinión formada sobre el «personaje» de Huidobro, una opinión que no ocultaría, según desprende de una carta que, a fines de 1936, recibió en Lima de un amigo parisino al que volveré a citar, el pintor Henry Jannot, carta donde, después de comentarle el contexto político imperante en Europa (Guerra Civil española, Frente Popular francés), éste, de paso, le preguntaba (el subrayado es mío): «¿Sabes que el poeta chileno Vicente Huidobro, de quien me hablabas como de un canalla» —en francés: *salaud*— «está preso en Chile por haber querido crear ahí un Frente Popular?» Que yo sepa, ningún biógrafo de Huidobro (por lo menos C. Goic, el más explícito), aún cuando se refiere al «enrolamiento» del poeta en el Frente Popular local y a sus artículos «antifascistas», menciona tal prisión. ¿Sería un «rumor» más, propalado por el propio Huidobro, en un raptó de «megalomanía», a efectos europeos, para que el Viejo Mundo no lo olvide y tenga de él una «imagen» patéticamente acorde a los debates del momento? Más significativo es que, hāyanse tratado o no en Europa, Moro y Huidobro, a poco de volver ambos a América a finales de 1933, se involucraron en una «polémica» que merece alguna atención. En mayo de 1935, Moro

organizaba en Lima una exposición suya —38 pinturas, dibujos y collages—, que adquirió carácter colectivo e internacional cuando María Valencia, artista chilena que estaba entonces en el Perú, colaboró con dos pinturas y un collage propios, y unas cuantas obras más de otros chilenos en su posesión. En la última página del Catálogo (una primicia tipográfica, realizada gracias a la paciencia y los cuidados de Enrique Bustamante y Ballivián), Moro agregó un Aviso en que aprovechaba la presencia en la muestra de artistas del Sur para denunciar a Huidobro, «veterano» continental «del arribismo», con motivo de la «lamentable parodia umbilical» que, con el título *El árbol en cuarentena*, acababa de hacer del «maravilloso texto» de Luis Buñuel, anteriormente publicado en *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Huidobro no tardó en replicar, en el número 3 de *Vital*, revista que dirigía, desviando el pleito del plano literario al plano más bajamente personal, pues trataba a Moro, entre otras lindezas, de «piojillo corretón», «criollito mediocre», etc., no vacilando, por otra parte, en sacar como argumento contra el «arribismo» que Moro le atribuía, los «viñedos de su padre», en virtud de los cuales él ya había nacido «arrivé». Oponía asimismo la poca obra, hasta entonces, de su censor, a la que se jactaba de ostentar y, para mejor hundir a Moro, llegaba a tergiversar hasta sus edades respectivas («El delicioso Morito de mi alma se las quiere dar de muy jovencito. No, pues, querido mío, no seas coqueto. Eres de mi generación, estás madurito. Aunque ello no te convenga para tu oficio, resignate»: bastará recordar que Huidobro nació en 1893, y Moro en 1903, o sea diez años después, lo que no hacía de él, en 1935, un «jovencito», pero tampoco autorizaba que al chileno lo tratara de «cuarentón» para recuperarlo como coetáneo.) En febrero de 1936, retardada por «circunstancias de orden diverso», salió en Lima la hoja Vicente Huidobro o el obispo embotellado, con textos, entre otros, de *Westphalen* y del mismo Moro, y reproducción de versos particularmente cursis del primer Huidobro. La colaboración de Moro, en francés, se titulaba *La patée pour les chiens*. Ha sido traducida como *La bazofia de los perros*, para mi edición de *Los Anteojos de Azufre* (Lima, 1958), por Mario Vargas Llosa, y empieza así: «Una vez más la infamia, el bajo espíritu policial y místico se asoman a través de la literatura miserable del célebre cretino VICENTE HUIDOBRO, DEI GRATIA VATES». Para la pequeña historia, consignaré que la reacción de Huidobro al Catálogo de la Exposición de Lima, con el Aviso que lo censuraba, había sido tanto más violenta cuanto que los artistas chilenos que con María Valencia integraban la muestra, y que posiblemente no habían sido todos consultados, eran de los que concurren a la primera exposición de «pintura nueva» patrocinada en Santiago por el autor de *Altazor*, no bien regresó de Europa, en diciembre del 33.

<sup>26</sup> La segunda vez, en casa precisamente de Huidobro, Larrea conoció a Vallejo, con quien llegaría a tener una intimidad que nunca tuvo con el primero, a pesar de cuanto al principio les unió.

<sup>27</sup> Véase, al respecto, las páginas 272-275 de Darío y Vallejo, poetas consubstanciales, en *Aula Vallejo* 8-9-10, Córdoba, R.A., que recoge las Actas de las Conferencias Vallejianas Internacionales de julio de 1967. En la entrevista que, al volver, en 1978, a España por primera y última vez desde la Guerra Civil, Larrea concedió a Santiago Amón para la revista *Poesía de Madrid*, a la pregunta, nacida de los conceptos que venía sosteniendo: «¿También Huidobro era un poeta apocalíptico?», replicaba: «Eminentemente apocalíptico», puntualizando que «antes de acceder a su amistad», había tenido «ocasión de conocer su poesía» por Cansinos Assens, quien en 1919 ó 20 le prestara *Hallali*, *Ecuatorial* y *Poemas Articos*, para añadir: «Una vez leídos, Cansinos me preguntó qué recuerdo me traían, y cuando él esperaba que le hablara de Mallarmé, quedó un poco sorprendido ante mi respuesta: Me recuerdan el Apocalipsis». No importa que trabajara su memoria, como muy bien pudo hacerlo, retrayendo a esos años una de sus preocupaciones posteriores, lo que interesa es que, lejos de renegar con el tiempo de Huidobro, Larrea haya querido salvar, para integrarlos al «sistema», más que ambiguo, pero fundamentalmente personal, que iba desarrollando, y sin preocuparse de lo que hubiera pensado el iniciador de ambos, ciertos valores comunes al «creacionismo» y al «ultraísmo» en el que éste desembocó en España.

<sup>28</sup> Del Prólogo del autor a *Versión Celeste*, Barral Ed., Barcelona, 1970. En el artículo de Insula al que remite la n. 6 de mi introducción, ya noté cómo, a pesar de que muchos se pliegan al ritmo del clásico alejandrino de la poesía gala, un «francófono» de nacimiento tiene no pocas veces la sensación de que son versos traducidos. Tanto es así que, para quien lee igualmente el francés y el español, las «versiones españolas» de los mismos, en la edición susodicha, llegan a resultar más gratas que los originales. En medio de las tres series «francesas» del volumen: *Ailleurs*, *Pure Perte* y *Versión Céleste*, se intercala una única serie «española»: *Oscuro Dominio*, sobre todo de «poemas en prosa». La juzgamos, con mucho, «la más lograda, lingüísticamente, de cuantas integran» el volumen. Si bien Larrea iba a abandonar bastante rápido el francés como vehículo de poesía, no es menos cierto que, en sus mejores días de poeta, nunca había acertado a apropiárselo totalmente.

<sup>29</sup> Hemos visto que Huidobro y Larrea sólo trabaron relaciones en 1921. La etapa «ultraísta» de Larrea corrió en su mayor parte antes de su amistad con Huidobro, de quien sufrió primero la influencia indirectamente, por medio de Diego, y del círculo de Cansinos Assens, donde el Ultraísmo había nacido, a fines de 1918, a raíz de la primera estancia de Huidobro en Madrid. La mención de Larrea por Huidobro a que ahora aludo corresponde al viaje que, en 1925-26, hizo a su patria el autor de *Torre Eiffel*. Entre otras declaraciones igualmente tajantes (vgr. sobre el «futurismo»: «No quiero hablar de esa imbecilidad»), afirmó en una entrevista: «Los principales valores poéticos de Europa son en Francia Tristán Tzara y Paul Eluard;

Arp en Alemania; nadie en Italia y en Inglaterra, y en lengua castellana sólo Juan Larrea y Gerardo Diego».

<sup>30</sup> Aún cuando agregaba que «en francés se concibieron asimismo la casi totalidad de los publicados por entonces en castellano», Larrea, simultáneamente, admitía que, «no obstante residir en Francia», «dominaba sólo relativamente» la lengua. Con lo cual, a su modo, corroboraba la impresión que dan sus poemas «franceses» de derivar de un original español, mientras que, por lo contrario, sentimos sus poemas «españoles» como auténticamente españoles. «Concepción» y «expresión» no siempre coinciden en el «nacimiento» del poema, y el ejemplo de Larrea enseña cómo, en el caso de un bilingüismo no suficientemente asentado, puede darse un conflicto, luego palmario en la obra.

<sup>31</sup> Sobre la génesis de esa edición, son interesantes las notas que bajo el título Versión terrestre, Larrea publicó en el segundo número de Poesía, Madrid, 1979.

<sup>32</sup> Ya, en su Antología, tan discutible desde el título: I Poeti Surrealisti Spagnoli, Torino, 1963 (fuera del llamado «grupo de Tenerife», que Bodini ni siquiera menciona, ¿qué poeta de verdad surrealista ha habido en España antes de que, con la Segunda Guerra Mundial, la palabra «surrealismo» caiga en el dominio público y sirva a designar un poco todo?), Bodini calificaba a Larrea de «padre desconocido del surrealismo español», no obstante la carta de 1960 a la que voy a aludir, en que el propio Larrea le especificaba, entre otras cosas, que su posición frente al Surrealismo nunca había sido de «adhesión».

<sup>33</sup> Larrea advertía también que conoció personalmente a «todos» los «miembros destacados» del Surrealismo, «a algunos muy de cerca», «menos a Breton»: aserción, esta última, que subrayo, pues basta para confirmar que Larrea nunca fue tentado siquiera de acercarse al «movimiento», dado que, en todas las reuniones del grupo, Breton no sólo estaba presente, sino que —de sobra se lo han censurado— actuaba de pontífice.

<sup>34</sup> Me limito a señalar campos, sin establecer ningún juicio de calidad: bastante bojarasca ha producido el Surrealismo, como cualquier escuela, aún en sus años de esplendor; pero no es lo que aquí me interesa, si bien tendré que volver sobre el tema cuando más propiamente me ocupe de la actividad poética de Moro.

<sup>35</sup> Es cierto que, por 1923, estando aún en Madrid, donde se desempeñaba como Secretario general del Archivo Histórico Nacional, al volver de su primer viaje a París, Larrea ya había sentido, una primera vez, pruritos de escribir en francés. De ese momento quedan dos testimonios: Paysage volontaire y Longchamps (ambos recogidos en apéndice de la edición española de Versión Celeste, el segundo únicamente en la traducción que dio de él Diego en Verso y Prosa, Murcia, 1928), que prolongan el período «ultraísta» de Larrea, adscritos aún, sobre todo el primero, a la estética «creacionista» de Huidobro, quien entonces dirigía en París la revista Creación donde salió el referido Paysage. Con todo, la verdadera poesía «francesa» de Larrea no se inició sino con su salida definitiva de España, en febrero de 1926, cuando comenzó su «experiencia poética total», en ruptura con lo que fuera su experiencia poética de vanguardia. Notemos de paso que, aunque no gozaba de tantas «facilidades» como Huidobro, hasta que se exiló en México a consecuencia de la Guerra Civil, Larrea nunca conoció problemas económicos, lo que le permitió moverse a su antojo y atender, sin más, los dictados sucesivos de su inspiración.

<sup>36</sup> En su entrevista de 1978 con S. Amón (supra, n. 2), Larrea explicaba que, habiendo ido a París, en 1926, «para vivir la poesía», pronto se había dado cuenta «de que la hora de París ya había pasado» y de que «también en París abundaban los poetas profesionales» (citaba a Breton y a los, para él, «representantes del surrealismo oficiales»): «—Estábamos, pues, en las mismas, y decidí dar el salto. —¿Por qué a la altiplanicie de los Andes del Perú? —Porque me parecía lo más lejano en longitud, en extensión y también en altura (...). Allá me fui (...) para ver si caía el rayo, y ¡cayó!». Para más detalles, amén de las indicaciones dispersas en toda la obra posterior de Larrea, David Barry: Larrea, Poesía y Transfiguración, Barcelona, 1976.

<sup>37</sup> De Teleología de la Cultura, México, 1965.

<sup>38</sup> Lo que podía proceder de que el responsable de la Exposición era Aldo Pellegrini, buen conocedor desde antiguo del Surrealismo, pero desde antiguo también aficionado a «contribuir a la confusión general», según reza un título suyo, familiar a cuantos llegamos a tratarlo con alguna intimidad.

<sup>39</sup> Reedición que, efectivamente, se dio ese mismo año, en México, en Del Surrealismo a Machu-Picchu.

<sup>40</sup> Me extenderé en una nota de mi capítulo siguiente.

<sup>41</sup> Separata de la Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, R.A., donde salió dos años antes de que esa misma Universidad publicara las Actas de las Conferencias Vallejanas con el texto de mi intervención. Singular proceder de Larrea, que difundía así su «respuesta» a un texto que nadie tenía la posibilidad de leer y que él resumía, a su modo, en breves líneas, remitiendo al lector a quien le interesara «comprobar» mis «extremos» a una publicación futura, aún indeterminada. De ahí que me sentí libre de difundir, por mi parte, mi texto, sin esperar más, lo que hice a través de la Revista Iberoamericana, Pittsburgh, 1970.

<sup>42</sup> Ha sido reeditado en volumen: César Vallejo y el Surrealismo, Madrid, 1976.

<sup>43</sup> X. Abril, hacía poco, había censurado a Larrea por ser un «ex becado de Norteamérica». No veo cómo pueda ayudar a aclarar las respectivas posiciones semejante tipo de argumento.

<sup>44</sup> Como en su César Vallejo o la Teoría Poética, tan pretencioso como superfluo, lo hiciera el recién citado X. Abril, cuando, empeñado en probar la importancia de la «sífilis» para la «poesía de Vallejo» objetaba

las interpretaciones «simbólicas» de Larrea como salidas del «puñetero de los mitos caducos y extemporáneos, depósito de temas tan pretéritos como el del Apóstol Santiago o de la tumba de Prisciliano»: «La sífilis —agregaba— hace insostenible, al parecer, la interesada y capciosa argumentación, cuya clave radica, incluso, en el título de la conferencia de Larrea César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su razón».

<sup>45</sup> No venía al caso en aquella ocasión, pues mi tema sólo abarcaba a Vallejo y el Surrealismo, y aun así rebasó el tiempo de que legítimamente disponía. Dicho lo cual, no tengo porque negar que, si bien no he variado esencialmente desde entonces, he ido abondando en cuestiones «teleológicas», y no menos en la relación que mantienen con la «alta poesía». Algo adelanté en el Apéndice que puse a mi Vallejo y el Surrealismo, cuando, en 1970, lo publicó la Revista Iberoamericana, volviendo a tocar el asunto, más recientemente, en dos artículos consecutivos a la «edición crítica y exegética» de la Poesía Completa de Vallejo, «al cuidado de Juan Larrea», que la editorial Barral de Barcelona lanzó en 1978: Las ediciones de Vallejo en España (en vez de Vallejo editado en España, que yo había dispuesto), El País, Madrid, 25-III-1979, y Situar a Vallejo, Camp de l'Arpa, Barcelona, enero 1980 (ambos artículos, refundidos en uno, han vuelto a ver la luz en Hueso Húmero, n.º 5-6, Lima, abril-septiembre 1980, bajo el título Vallejo: texto y sentido).

<sup>46</sup> En el texto de Vital, de 1935, en que las emprendía contra Moro, del que sólo conocía el Catálogo de la Exposición limeña de ese mismo año, o sea el poema «Las golondrinas de Mulford Lane» y los títulos de sus «pinturas», «dibujos» y «collages», Huidobro, a la vez que registraba en el primero dos supuestos «plagios» de expresiones suyas (perdidas, una, entre las 25 ó 30 páginas «prosa» de Temblor de Tierra, y la otra, en uno de sus versos franceses ya remotos), descubría en los segundos «plagios» ya no de él, sino de Max Ernst, para concluir: «Es tan cursi (Moro) que estando en Sudamérica titula sus plagios en francés». No tenía por qué saber que Moro hacía años consideraba el francés como la lengua de su poesía, sin importarle el lugar donde la escribía, ni tampoco que, en muchas de sus producciones plásticas, especialmente «collages» y «dibujos», el título, verdadero poema en miniatura, estaba incorporado, en forma manuscrita, en la obra, de la cual era imposible desligarlo. Lo que, entretanto, lo «revelaba», era esa acusación que le hacía a Moro de «cursilería» por valerse del francés «estando en Sudamérica», con la cual admitía que, para él, el uso de uno u otro idioma respondía, más que a una necesidad interna, a consideraciones exteriores, ligadas a las circunstancias y a la índole del público: en París había escrito en francés porque contaba con que París le iba a dar fama universal, sin dejar, al mismo tiempo, de escribir en español, porque a falta de pan buenas son tortas, y si París no cumplía, ahí estaba Madrid, que no sonaba tan lejos pero se mostraría más fácil de apantallar. Ahora que había regresado a Santiago, por nada se le hubiera ocurrido recurrir aún a un idioma extraño a la mayoría de sus compatriotas.

<sup>47</sup> Parece haber sido G. de Torre —quien, en su Historia de las Literaturas de Vanguardia, muy lejos de reconocerle singular validez, presentaría dicha invención como una banal ocurrencia, de las tantas que él «esparcía a voleo en (sus) escritos de adolescente», achacándole a Cansinos Assens, cuya tertulia, en un café céntrico de Madrid, frecuentaban «entre hampones de la bohemia y galeotes del periódico» algunos poetas principiantes, el haber recogido el término para título de un «breve manifiesto» que él escribió, pero en el que estampó la firma de sus «jóvenes contertulios», proclamando la defunción del «novecentismo» y el nacimiento de ese nuevo ismo abierto, sin mayor precisión, a «todas las tendencias» portadoras de algo «nuevo».

<sup>48</sup> Sus repercusiones fueron más largas en América, donde produjeron, por lo menos, dos libros que el paso del tiempo no ha logrado oxidar: los Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía y las Calcomanías de ese inmenso poeta que llegó a ser Oliverio Girondo.

<sup>49</sup> Desde que abandonó la «poesía» para la «teleología», ya vimos que, si Larrea siguió leyendo a los «poetas», fue en busca de elementos para sus investigaciones histórico-culturales, susceptibles de apoyar lo que denominé su «sistema». Personalmente, conocí a Larrea en 1951, en Lima, cuando el Primer Congreso Internacional de Peruanistas, al que él acudiera en calidad de «invitado de honor», y yo presenté dos ponencias sobre los «comienzos» de Vallejo, resultado de mis primeras investigaciones en el tema. De regreso a New York, donde entonces residía, Larrea me escribió, entre otras cosas, para informarme que me «recomendará» a Alfonso Reyes y Raimundo Lida para una beca del Colegio de México, que efectivamente me dieron, aunque después no pude aprovecharla. No volví a verlo hasta 1965, cuando, trabajando en Buenos Aires, tuve la oportunidad de viajar a Córdoba, donde mientras tanto se instalara, y me recibió. No recuerdo si fue esa vez, o al año siguiente que estuve nuevamente en Córdoba y, nuevamente, lo visité, cuando llegamos a hablar de Moro. Lo había conocido en México, en tiempos de la librería Quetzal y de los Cuadernos Americanos. Lo había encontrado «simpático», su poesía también «simpática», pero nada más, sin que los años hubieran alterado su juicio. Una de las cosas que, precisamente, más lo molestaría durante el Acto vallejaniano de 1967, fue el que, en mi exposición, aduje a Moro como ejemplo de poeta peruano otro que Vallejo, y asimismo otramente significativo de la «escatología» de nuestro tiempo. Tan es así que, en el rápido resumen que, al principio de su César Vallejo frente a André Breton, hizo de mi Vallejo y el Surrealismo, destacó el hecho como algo escandaloso: «De otro lado Coyné mencionaba al pasar con intención muy laudatoria a José María Eguren..., y en especial al surrealista peruano y escritor en francés (sic) César Moro, de quien se nos dijo que no apreciaba la poesía de Vallejo, mas sí, y mucho, la de Eguren, y cuya importancia, tendiente a hacerse internacional, parecía destinada a competir no desfavorablemente con su

compatriota». De las 50 páginas que cubre mi artículo en la Revista Iberoamericana, sólo una y media se refiere a Moro: ¿hasta qué punto le habría chocado a Larrea para que, al sintetizar mi trabajo en tres párrafos, consagrara uno a esa referencia? Lo cierto es que, desde entonces, la autoridad de Moro como poeta se ha ido afirmando. No ceo que tenga interés averiguar si ha llegado a «competir» con la del autor de Trilce, y dejo ese problema de «competencia» o «competición» a los herederos de Larrea, si los hay. Simplemente, hoy no se halla revista abierta a la poesía, en todo el ámbito hispánico, dentro o fuera de la geografía propiamente hispana, en Europa y en América, que no estime honroso conseguir algún inédito del poeta de La Tortuga, y, por los dos últimos viajes que hice a Lima, en 1973 y 1980, sé que tanto la prensa como la juventud están ahí pendientes de más información sobre Moro. Sería ridículo pensar que, mientras tanto, Vallejo ha empezado a significar menos; sólo que no significa todo: a su lado caben quienes figuren una cara distinta de la verdad global de nuestro mundo, tal como nos toca, cada cual por nuestra cuenta, experimentarla y, asimismo, tratar de expresarla.

<sup>50</sup> Las tesis «teleológicas» de Larrea siempre me han parecido adolecer de dos defectos mayores: su excesivo españolismo y el que constantemente entreveren el elemento moderno con el elemento tradicional. Pero, sería demasiada materia. No voy a examinarlas, ni siquiera lo que de ellas pasó en los dos largos alegatos que, en 1969 y 1971, Larrea tejió más particularmente contra mí. Tan sólo historiaré, con detalles que hasta ahora reservé, la disputa que nos opuso, en la medida en que ilustra la actitud intelectual de Larrea, la que, de por sí, deja entrever lo que tiene de «sospechoso» el «sistema» que, en parte, le inspiró. Alguna vez tenía que resolverme a hacerlo. Para las Conferencias Vallejianas de 1967, que reunían «especialistas» de «diversas nacionalidades», Larrea se había reservado dos turnos de palabra: el primero de la sesión inaugural, y el segundo y último de la final. Así abriría con alfiler de plata y cerraría con broche de oro el evento. En realidad, cuando de «vallejismo» hablaba, y lanzaba convites a «vallejistas» de acá y acullá, Larrea establecía dos planos: uno, inferior, en que se movían los demás, todos los demás, y en el que ocasionalmente él intervenía para aportar un dato, apoyar o rectificar una interpretación; y otro, muy por encima del primero, que era su dominio exclusivo, donde no toleraba que alguien más pretendiera incurrir, salvo que fuese con ánimo de aplaudirlo. Había quedado claro en el Simposium de 1959, la primera manifestación «internacional» que convocara en torno a la figura de Vallejo. Aquella vez, las «sesiones» fueron consagradas, la primera a la vida del santiaguino, la segunda a su obra poética, la tercera al significado de ambas. Se estaba en la tercera; los exponentes habían sido A. Orrego y, al último, por supuesto, Larrea. En la discusión que siguió, S. Yurkievich intervino para «disentir» de la exégesis que acababa de presentar el dueño de casa «con respecto al significado de la vida y la obra de Vallejo». He aquí lo que Larrea luego le contestó: «Me ha parecido que cuanto ha expuesto el profesor Yurkievich correspondía a la sesión de ayer, dedicada a la obra de Vallejo. Creo, realmente, que, por interesante que fuese cuanto ha dicho, no es sino una prolongación de los temas que dejamos atrás. Hoy estamos ocupándonos del significado de la vida y de la obra de Vallejo, mirándole en una dimensión diferente, razón por la que opino que no debemos retrotraernos a aquella situación». Y, poniendo término al asunto: «Si, de otro lado, le satisface» —a Yurkievich— «quedarse en la epidermis del fenómeno, según he dicho, ello es cuenta suya» (Aula Vallejo, 2-3-4, p. 265). Separaba bien los dos niveles: el de la «obra», en el que cabía el debate estético, abierto al que tuviere bagaje académico, que, sin duda, podía alcanzar «significados», pero éstos, aislados, limitados al texto en sí y a su contorno, la «epidermis del fenómeno» estético; y el del «significado» global de la «obra», en relación al conjunto de la aventura humana, una «dimensión» superior, de los fines providenciales de la Historia, a la que no había modo de acceder si no se entraba primero en las razones de la «teleología» de Larrea. Larrea, por lo tanto, aceptará que, en esa tercera sesión de 1959, antes de él se explicara Orrego, porque reconocía en el discurso del primer prologuista de Trilce como un «antecedente» del suyo; se negó, después, a discutir con nadie sobre los juicios que desarrolló, limitándose a precisar acerca de uno que otro punto. Era comprensible su ira, cuando en las Conferencias de 1967, ya al tratar de Vallejo y el Surrealismo, me metí en sus dominios, trayendo a colación El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, un estudio antiguo, es cierto, pero que estaba por reeditarse. Ese día, con pretexto de la hora tardía en que terminé de discurrir, supo eludir la controversia. Pero, al día siguiente, no me perdonaría que, después de que le tocara a él disertar sobre Darío y Vallejo, poetas consubstanciales, y la sala prorrumpiera en aplausos que, pensó, habían de concluir el acto, me atreviera a preguntarle algo. «—Como abogado del diablo, ¿no?»: iniciamos un intercambio de razones cuya transcripción ocupa las pp. 299-309 de Aula Vallejo 8-9-10, pero que redundó en diálogo de sordos, ya que Larrea sólo entró en él a regañadientes y buscando la manera de cortarlo. En vez de aceptarla como un pretexto, prefería considerar mi ponencia como un texto cerrado y definitivo, frente al cual no le interesaba prolongar el debate, que había sido mi intención fomentar, sino verse libre para sentarse a borrar cuartillas que la hicieran trizas de punta a cabo. A las dos semanas más o menos de volver a Buenos Aires, tuve la visita de un universitario cordobés que había seguido las Conferencias, que me informó que Larrea ya estaba preparando su «respuesta», en la que decía a quien quería oírlo que nos iba a «hundir a Breton y a mí». Lo había enfurecido aún más el comentario que, al día siguiente de terminar la reunión, en su edición del 21 de julio, La Voz del Interior, el único periódico local que la cubrió extensamente, agregó para lamentar que en ella no se hubiera discutido mi «comunicación», y asimismo aplaudir que mi presencia, de todos modos, dejara abierto «el camino para un inevitable y necesario esclarecimiento alrededor de Vallejo, destruyendo malos entendidos,

volteando mitos y, fundamentalmente, ubicando a Vallejo en su alta y propia situación de poeta, sin demasiadas connotaciones de extraña índole». A pesar, o en razón de su orgullo, con mucho de luciferino, en un sentido que, aunque lo rechazara, hubiese entendido, el gran solitario que era Larrea simultáneamente se moría por la publicidad. Mientras dedicaba sus ocios —según me avisaron y no tardó en confirmarse— a juntar pruebas contra mí, trataba todavía de valerse de mis buenos oficios. Fue así como, con corto intervalo, me llegaron dos cartas suyas, tan amistosas como antes, en las que me pedía que averiguara por qué en Primera Plana, el semanario porteño de más prestigio por aquellas fechas, no había salido nada sobre el evento cordobés, a pesar de que su director, Ramiro de Casabellas, había sido uno de los participantes. Copio un párrafo particularmente demostrativo: «Lo de Primera Plana es para mí y para quienes actuaron de secretarías durante las Conferencias el más tupido de los misterios. No presenta ni el mayor asomo de explicación. Casabellas es un vallejista, aunque no extraordinariamente inspirado, absolutamente convencido (...) Se esperaba que (...) echase la revista por la ventana, razón por la cual, junto con la carencia de verdaderos estudiosos de Vallejo en la Argentina, se lo invitó. No parece haber en su semanario oposición a Vallejo (...). ¿Oposición a quién, para que ni hayan mencionado siquiera el último volumen de Aula Vallejo? ¿A mí, a mis tesis revolucionarias en el orden del Espíritu, y frente a las cuales se viene adoptando desde muy largos años la política de apagarlas? No imagino en este caso por parte de quien, a no ser que de pronto y vaya a saber por qué razones sea el propio Casabellas. Siéntase un poco Sherlock Holmes y averigüe...». A fines de ese mismo año o principios del siguiente, recibí aún de Larrea su libro *Del Surrealismo a Macchupicchu*, que incluía la reedición de *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, ensayo del que, evidentemente, no renegaba, aun cuando me vituperaría por haberlo llevado al tapete en Córdoba, siendo «sin actualidad alguna» (*Aula Vallejo*, 8-9-10, p. 316). A la vez que seguía fingiendo una «cordialidad» que de existir de veras hubiera consentido entre nosotros el debate «civilizado» que vanamente pretendí, la dedicatoria con que venía el ejemplar que me destinó decía a las claras que consideraba sus páginas, como todas las que escribiera desde 1940 como un hito en la elaboración de su «teleología»: «Muy cordialmente a André Coyné, estas derivaciones del ensayo tan censurable a su juicio, como lo es al mío su censura». Sea como fuere, se interrumpieron entonces nuestras relaciones, hasta que me vi forzado a reaccionar al folleto César Vallejo frente a André Breton, separata —como ya indiqué— de la Revista de la Universidad Nacional cordobesa, del que me enteré algo tarde, por haberme trasladado en el intervalo a Madrid. Ya que en dicho trabajo «rebatía», una disertación mía a la que nadie podía referirse, cuando a él le correspondía como responsable de las Conferencias Vallejianas publicarla en las Actas antes de ponerse a refutarla, le escribí que me sentía desligado de todo compromiso hacia Aula Vallejo y que, por lo tanto, iba a ofrecer mis páginas a la Revista Iberoamericana de Pittsburgh, que me solicitara una colaboración. No voy a reproducir la filípica, totalmente desatada, con la que, en respuesta, Larrea me gratificó. Para mostrar cuán fácilmente, en el fuego de la polémica, él perdía los estribos y caía en esos «lapsos» y «arbitrariedades» que, no sin razón, a veces, criticaba en algunos de sus contrincantes, aduciré dos ejemplos que me dispensarán de escribir más. La Advertencia Preliminar que, en *Aula Vallejo*, 8-9-10, p. 313, encabeza su atropellada Respuesta diferida sobre «César Vallejo y André Breton», después de tergiversar las circunstancias de nuestra «ruptura», insiste en que dicha Respuesta «contesta no sólo a los conceptos vertidos» por mí «en la sala de Conferencias, sino también y con mayor motivo a los expuestos en (mi) segunda y retocada versión» —la que entretanto había salido en la Revista Iberoamericana—, «puesto que en ésta (me) refería a algún trabajo (suyo) que —con el propósito de remediar siquiera un tanto (mi) desconocimiento acerca de (su) forma de pensar— (me obsequiara) con posterioridad a nuestras reuniones». El «trabajo suyo» a que Larrea aludía no podía ser sino su Teleología de la Cultura, publicada en México en 1965, que, de hecho, constituye, para quien todo ignorara de él, la mejor introducción a su «pensamiento». Lo cierto es que Larrea me había regalado ese librito, pero no —como afirma su Advertencia— «con posterioridad a nuestras reuniones», en que, en ningún momento, llegamos a hablar a solas, sino el año anterior, cuando mi segundo viaje a Córdoba que menciono en la n. 4 de este capítulo, que conversamos una tarde entera en su casa de Jardín Espinosa y fue cuando me anunció su proyecto de organizar las que serían las Conferencias de 1967, dedicándome simultáneamente sus «vaticinios culturales», en calidad de «vallejista y amigo». De haber entonces —en 1966— «desconocido» totalmente su «forma de pensar» —lo que distaba mucho de ser cierto— hubiese tenido tiempo de remediar mi falla antes, y no después, del evento cordobés. El simple hecho de que para tal evento haya escogido tratar un tema a través del cual —según el propio Larrea— me proponía «desacreditarlo autoritariamente y reprobar algunas de las ideas favorables al destino de América» desarrolladas en uno de sus «ensayos», bastaría para demostrar que no «desconocía» sus tesis al llegar a Córdoba, cuando el principal «objeto» de mi discurso habría sido impugnarlas. Por lo demás, las diferencias que presentan las dos «versiones» de mi ponencia, tal como la pronuncié, apremiado por el tiempo, y tal como luego la redacté —cualquiera puede comprobarlo comparando *Aula Vallejo* y la Revista Iberoamericana— no pasan de las normales entre una improvisación oral a base de algunas notas y su consecuente elaboración escrita. Sin contar que los «ensayos» de Larrea —cosa más bien de elogiar— nunca fueron independientes uno de otro, y es el mismo «pensamiento» el que corre en *El Surrealismo* entre Viejo y Nuevo Mundo y en la Teleología de la Cultura, concebida, ésta, como una recapitulación, «una relación sucinta de la cuestión». Mi segundo ejemplo, creo que resulta aún más explícito. A su Respuesta Diferida, Larrea añadió, cuando la publicó en *Aula Vallejo*, un Post Scriptum motivado por la pu-



blicación de mi libro César Vallejo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. En la discusión prontamente abortada que, de todos modos, se originara el último día en Córdoba, amén de no escucharme cuando le reiteré que no era ni nunca había sido propiamente surrealista, el primer argumento que el «teleólogo» me había opuesto era que era «demasiado europeo» para entrar en su «teleología»; a lo que no había tenido más remedio que replicarle que, en realidad, él me parecía «más europeo que yo», con que confieso que muy poco adelantábamos. Ahora bien, en el citado Post Scriptum, del 24 de noviembre de 1968, pasado un año y tanto desde las Conferencias, Larrea reincide en su acusación, prueba que la tomaba en serio, y, esa vez, se le va por completo la chaveta. La «causa determinante» de mi «comportamiento» hacia él y sus «convicciones teleológicas», la encuentra en mi condición de «francés de Europa», convencido de «la supremacía de la cultura francesa sobre la aún en ciernes» de los «jóvenes» países americanos. Es lo que me habría llevado a «difundir con motivo y contra Vallejo las maravillas del Surrealismo de Breton y hasta las afrancesadas de César Moro» (no cabía duda de que le había dolido la cita de Moro). «En suma, «con Georgette y compañía», habría yo seguido «pensando Vallejo a la francesa y no con la lengua de esa Madre España (...) en cuyas manos el poeta encomendó su espíritu», todo lo cual nada más que para hacer «méritos», en medio de «la crisis actual de Occidente», en mi carrera de «celoso funcionario francés.» Quod erat demonstrandum! Frente a esas «estimaciones» del director de Aula Vallejo, me limitaré a observar que si, de veras, me preocupara «la supremacía de la cultura francesa» tendría que asumir la «totalidad de su herencia», sin ponerme a escoger entre sus más prominentes exponentes. Pues bien, ya en el comienzo del debate de Córdoba, y más aún en el A modo de apéndice, que pospuse a mi Vallejo y el Surrealismo al entregarle a la Revista Iberoamericana, tuve oportunidad, entre otras cosas, de oponer, ya que de poesía se trataba, las «profecías» optimistas de un Hugo, que precisamente tanta influencia tuvieron en la América «romántica» y todavía en la «modernista», a las «profecías» pesimistas de un Baudelaire, rechazando de lleno las primeras para adherirme, al contrario, a las segundas. Por otra parte, si mi intención en Córdoba había sido —conforme pretendía Larrea— hacer «la apología de Breton y su humanismo surrealista» en detrimento de Vallejo, no veo cómo dicha «apología» me habría podido servir para «defensa e ilustración» de la «cultura francesa», ni tampoco europea en general, cuando los surrealistas, si bien actuaron primero que todo en París, de entrada denunciaron la «civilización occidental» de los últimos siglos, con sus bases «racionalistas», reclamándose más bien del Oriente (sin que venga al caso discurrir ahora lo que había de «dudoso» en su reclamo). Sobrarían las citas. Valgan las siguientes, todas de 1925, al año del Primer Manifiesto: «Europa se cristaliza, se momifica lentamente bajo la envoltura de sus fronteras, sus fábricas, sus tribunales, sus universidades»; «Con todas nuestras fuerzas, deseamos que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales vengán a aniquilar (la) civilización occidental (...) y clamamos por semejante destrucción como por el estado de cosas que nos parece menos inaceptable para el espíritu»; «Somos seguramente unos Bárbaros, ya que cierta forma de civilización nos repugna. Donde reina la civilización occidental, todos los lazos humanos han dejado de existir, con excepción de aquellos que tenían como razón de ser el interés, el duro pago al contado»; «La época moderna ya terminó su tiempo, lo estereotipado de los gestos, los actos, las mentiras de Europa ya remató el ciclo del asco», y asimismo: «Sacerdotes, médicos, profesores, jueces, abogados, policías, académicos de toda clase, vosotros que firmáis ese papel imbécil: Los intelectuales juntos con la Patria, os denunciaremos y confundiremos en cualquier circunstancia». Sería, ahora, absurdo considerar siquiera la acusación de funcionarismo que sólo se le podía ocurrir a alguien ya totalmente fuera de sus cabales. A la sazón de las Conferencias, yo enseñaba en la Universidad de Buenos Aires y en los dos Institutos Superiores argentinos del Profesorado; era, por lo tanto, docente, al igual que los demás participantes, con excepción de Casabellas, el director de Primera Plana. Pero se ve que a Larrea, una vez que dio con él, le gustó el argumento, pues, si en la «lista alfabética de invitados» que, en julio de 1967, circuló en el Acto de Córdoba, figuraba como «Licenciado André Coyné, poeta y crítico francés, autor de importante monografía sobre Vallejo y numerosos artículos acerca del mismo» (no sé por qué «Licenciado», como si me recibiera en México, mas, en fin, «vallejista»), cuando, en 1976, volvió a salir en volumen en Madrid la Respuesta Diferida, con unos Antecedentes que incluían nueva nómina de quienes intervinieron en el ciclo vallejiiano, a los demás se los designaba por la Universidad en la que cada uno se desempeñaba, San Marcos de Lima, New York, La Plata, Montevideo, Santiago o Liverpool, y únicamente a mí como «del Servicio Cultural de la República Francesa». Queda el reproche de hallarme confabulado intelectualmente «con Georgette y compañía» (la fórmula, en sí, era un hallazgo) por nuestra común calidad de franceses. Durante años, he podido ser amigo de C. Vallejo (como lo fui, de otro modo, con Larrea) y hasta colaborar con ella, en 1957, para un número de la revista Les Lettres Modernes parcialmente dedicado a Vallejo. Nunca concordé en lo mínimo con su visión de la obra de su marido, y nuestro desacuerdo al respecto, en 1967, ya se había hecho suficientemente público para que no tenga por qué extenderme. Lo interesante es que Larrea estaba perfectamente enterado, ya que, en carta del 9-XI-67 —una de las que me mandó después del encuentro cordobés, porque le preocupaba el silencio de Primera Plana— me escribía: «Supongo (...) que esta vez le ha tocado a usted ser el punching de Georgette. Enhorabuena. A todos acaba por llegarnos nuestra hora».