

¹⁴ 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).

¹⁵ 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».

¹⁶ 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.

¹⁷ 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».

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

¹⁹ La confesión inconfesable (id).

²⁰ Ni siquiera le había dado la celebridad que un tiempo diera a Marinetti.

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

²² 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.

²³ 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.

²⁴ 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—.

²⁵ 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, háyase 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.

²⁶ 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.

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ 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;