

Mélanges de la Casa de Velázquez

Nouvelle série

48-2 | 2018 :
Conexiones imperiales en ultramar
Miscellanées

Cesar Vallejo en la periferia invisible

La «esfera no oficial» de intelectuales hispanoamericanos en París

César Vallejo dans la périphérie invisible. La « sphère non-officielle » des intellectuels hispano-américains à Paris

Cesar Vallejo in the invisible periphery. The «unofficial sphere» of Latin American intellectuals in Paris

BERNAT PADRÓ NIETO

p. 287-308

Résumés

Español Français English

La figura de César Vallejo pone en evidencia los límites y puntos ciegos del hispanoamericanismo español de los años veinte. Sus contactos con «la esfera no oficial» de pintores españoles e hispanoamericanos en París fue crucial en la elaboración de su poética de la sensibilidad, que cuestionaba los postulados que Guillermo de Torre y José Ortega y Gasset defendían desde Madrid. Así lo muestran las crónicas periodísticas de Vallejo y así se explica el silencio que recogió en España la revista *Favorables – París – Poema*. El mundo cultural español no estaba maduro para aceptar la síntesis dialéctica que proponía Vallejo entre vanguardia y novoclasicismo. Sus crónicas funcionan también como respuesta tácita a la conocida polémica del Meridiano Intelectual.

La figure de César Vallejo met en évidence les limites et les angles morts de l'hispano-américanisme espagnol des années vingt. Ses contacts avec la « sphère non-officielle » des peintres espagnols et hispano-américains à Paris furent déterminants dans l'élaboration de sa poétique de la sensibilité, qui remettait en question les postulats défendus par Guillermo de Torre et José Ortega y Gasset depuis Madrid. C'est ce que montrent les chroniques journalistiques de Vallejo et c'est ce qui explique le silence qui accueillit en Espagne la revue *Favorables – Paris – Poema*. Le monde culturel espagnol n'était pas assez mûr pour accepter la synthèse dialectique

que proposait Vallejo entre avant-garde et néoclassicisme. Ses chroniques firent aussi office de réponse tacite à la fameuse polémique du Méridien Intellectuel.

The figure of César Vallejo highlights the limits and blind spots of Spanish Hispanoamericanism of the 1920s. His contact with the «unofficial sphere» of Spanish and Latin American painters in Paris was crucial for the development of his poetics of sensibility, which questioned the postulates that Guillermo de Torre and José Ortega y Gasset defended from Madrid. This is what Vallejo's journalistic chronicles show, and this can explain the silence that followed the reception of the *Favorables – París – Poema* magazine in Spain. The Spanish cultural world was not mature enough to accept the dialectical synthesis Vallejo proposed between avant-garde and neoclassicism. His chronicles also function as a tacit response to the famous *Meridiano Intellectual* (Intellectual Meridian) controversy.

Entrées d'index

Mots clés : César Vallejo, années vingt, chroniques d'art, hispano-américanisme, Méridien Intellectuel

Keywords : César Vallejo, 1920s, art chronicles, Hispanoamericanism, Intellectual Meridian

Palabras clave : César Vallejo, años veinte, crónicas de arte, hispanoamericanismo, Meridiano Intellectual

Texte intégral

- 1 A su llegada a París en julio de 1923 como corresponsal de *El Norte* de Trujillo, César Vallejo no tardó en tomarle el pulso a la vida artística de la capital francesa. Siempre atento a todo lo que sucedía, desde las palestras de los principales rotativos a las tertulias de café, fue sacando el dibujo del campo intelectual de la ciudad, de sus principales agentes, de los debates que lo sacudían. Las crónicas que fue enviando a Perú entre 1923 y 1930 son una buena muestra de ello. Vallejo mostró una excepcional capacidad para introducirse en los círculos artísticos, a través de distintas formas de sociabilidad que fueron fundamentales para el conocimiento mutuo de los jóvenes intelectuales y el inicio de colaboraciones o la planificación de proyectos comunes, como lo sería la revista *Favorables – París – Poema*, aparecida en 1926. No debe sorprender entonces que una de las primeras crónicas de la serie «Desde Europa» la dedicara al Café de la Rotonde, uno de los epicentros de esas dinámicas, donde podían encontrarse tanto a figuras consolidadas como a jóvenes subversivos:

El café donde suele platicar Maurice Maeterlinck, descubierta su larga cabellera ya nevada, con el no menos envejecido Enrique Gómez Carrillo, que le es inseparable; [...] y donde Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar¹.

- 2 El objetivo de la crónica es dibujar un marco en el que ubicar un joven artista, una revista de literatura nueva y una polémica:

Mas he aquí que el gran pintor español, mi amigo ultraísta, Francisco Miguel, entra ya muy retardado:
—¿Sabe usted la última?... ¡Julio Herrera y Reissig es el padre de Vicente Huidobro! ¡Vea usted!
Abre ante mí el último número de la revista de arte novísimo español, *Alfar*, en la que leo una crítica de Guillermo de Torre: «Antecedentes del creacionismo: Julio Herrera y Reissig».
Y una plática más de inquietud se inicia en la Rotonda².

- 3 Así termina la crónica. Se trata de un efecto teatral. El número que traía en mano Francisco Miguel era el 32 de *Alfar*, de septiembre de 1923, en el que había aparecido el artículo polémico de Guillermo de Torre³. César Vallejo ya conocía la revista, puesto que había publicado un poema titulado «Trilce⁴» en el número del mes de octubre, poema firmado en París que no forma parte del libro impreso con el mismo nombre en octubre del año anterior. La revista *Alfar*, dirigida desde A Coruña por el cónsul y poeta uruguayo Julio J. Casal, constituyó un punto de encuentro de escritores y pintores de

distinta tendencia del ámbito ibérico e hispanoamericano, y mantuvo siempre sus páginas abiertas a las colaboraciones que llegaban de París. El pintor coruñés Francisco Miguel había participado desde sus inicios en el proyecto de Casal, y a su arte se debe la apariencia vanguardista de la publicación. Francisco Miguel había llegado en 1923 a París gracias a una pensión de estudios. Allí coincidió con César Vallejo. Pero volvamos a la crónica anterior. Al cerrar así el texto, Vallejo pretendía poner en valor los contactos y los proyectos de los intelectuales hispanoamericanos que encontraban su cauce en París; hacía saber en Perú que en el corazón del París artístico las cuestiones americanas tenían su lugar. Al lado de Maeterlinck, Enrique Gómez Carrillo; al lado de los dadaístas y los cubistas literarios, Vallejo y Francisco Miguel discurren sobre Guillermo de Torre y Vicente Huidobro. Esa es una de las labores tácitas que se propuso durante sus primeros años en Europa. Dan fe de ello las diversas crónicas y entrevistas a escritores y artistas hispanoamericanos. Sus crónicas sobre los distintos salones de arte tuvieron el doble propósito de dar a conocer París —y con él Europa y la modernidad— a Trujillo y Lima, Madrid y A Coruña, y de mostrar que el arte hispanoamericano y español se encontraba ya en el centro de sus debates.

La «esfera no oficial» de escritores y artistas hispanoamericanos en París

- 4 Medio mes después de la crónica sobre el Café de la Rotonde, César Vallejo y Francisco Miguel firmarían sendas reseñas sobre los Salones de arte celebrados en París. Vallejo enviaría a *El Norte* una crónica sobre el Salón de Otoño, y Francisco Miguel otra sobre el Salón de los Independientes a *Alfar*. Ambas aparecieron en marzo y debieron ser escritas con escasos días de diferencia. La crónica de Vallejo es célebre. En ella aprovecha la impresión que le dan las esculturas vanguardistas expuestas en el Grand Palais para lanzar una reflexión sobre el carácter ensayístico del arte nuevo, cuyas tentativas debió sentir próximas a su proyecto poético:

Un hecho terminado, así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable. Esto que es así en la vida, también lo es en el arte. [...] El fin del arte es elevar la vida, *acentuando* su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas⁵.

- 5 La crónica de Francisco Miguel criticaba el retorno al clasicismo que se estaba consolidando tanto en Francia, en Italia como en España, y defendía la posición vanguardista criticando el equívoco existente entre conservadores y modernos clasicistas: «los *impresionistas, cubistas, futuristas y expresionistas* han cedido el campo a los *novoclasicistas* y éstos, que desconocen completamente lo que tan a fondo conocían sus clásicos maestros: el *metier*, no podrán dar cima a ese retorno al frío academicismo de Ingres y David, ni al Quattrocento⁶». Al igual que Vallejo, Francisco Miguel celebraba que la escultura moderna abandonara la exigencia mimética y destacaba aquellas obras que involucraban un grupo de intelectuales españoles e hispanoamericanos en París: un retrato del escritor y diplomático peruano Ventura García Calderón, talla directa en granito negro del escultor español Mateo Hernández, y un busto que retrata al escritor, dibujante y escultor costarricense Max Jiménez, obra del escultor español José de Creeft.
- 6 Francisco Miguel, Mateo Hernández, Max Jiménez, José de Creeft y el propio Vallejo, entre otros, trabajaban duro para desarrollar sus propios proyectos creadores en los márgenes del campo intelectual francés. Sus propuestas respondían a los retos planteados por los artistas de vanguardia consagrados, pero encontraban serias dificultades para obtener visibilidad. De allí que forjaran alianzas para la colaboración mutua, ya fuera para conseguir cierta repercusión o para paliar las carencias materiales en las que se encontraban. Max Jiménez dio alojamiento a Vallejo en su taller en

septiembre de 1924. Fue en este estudio donde el poeta posó para José de Creeft⁷. Francisco Miguel y César Vallejo los nombraron en sus crónicas. En la medida de lo posible compartían los contactos —el mismo de Creeft presentó Vallejo a Picasso a la salida de la galería Rossemberg⁸—. Se trataba, sin embargo, del sector más marginal del mundo intelectual español e hispanoamericano en París. Según escribió Vallejo en la crónica titulada «La gran reunión latinoamericana» y que aparecería dos años más tarde en *Mundial*,

Hay en París, desde hace pocos años, dos esferas de artistas y escritores de América: la oficial y la no oficial. La esfera oficial está formada por quienes vienen a París a brillar y triunfar y por quienes debido a sus cargos diplomáticos, están obligados a una vida espectacular y cortesana, que muchas veces está lejos de agradarles. La esfera no oficial está formada por quienes vienen a París a vivir libre y honestamente, sin premuras de llegar, ni preocupaciones de relumbrón. La esfera oficial opera de smoking y, en todos los actos públicos, pasa lista y dice en el protocolo: ¡presente! La esfera no oficial opera en particular tácitamente o, mejor dicho, no opera sino actúa, que es muy diferente⁹.

7 Esta escisión se había acentuado en los últimos tiempos hasta el punto que «en la actualidad ambas clases de intelectuales están tan separadas una de otras, que muchos elementos de entre ellas no se conocen ni de vista¹⁰». Por ello era un gran logro la presencia de las obras de Mateo Hernández y el busto de Max Jiménez por José de Creeft en el Salón de los Artistas Independientes. Los artistas de «la esfera no oficial», en la que se inscribía el propio Vallejo¹¹, no habían obtenido apenas repercusión, aunque algunos de ellos se encontraban a las puertas de tenerla. Mateo Hernández, el mayor de todos, estaba trabajando en ese momento en un bloque de diorita de dos metros de largo que convertiría en *La pantera de Java*, que se encuentra actualmente en el Metropolitan de Nueva York y que le valdría el Gran Premio de Escultura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925. José de Creeft, que sería autor del popularísimo conjunto escultural *Alicia en el país de las maravillas* del Central Park de Nueva York (1959), estaba a punto de protagonizar un escándalo en el Salón de los Independientes del año siguiente con su pieza *El picador*. Otra suerte tuvo Max Jiménez, que regresó en 1925 a su país natal debido a dificultades económicas. César Vallejo experimentó una pobreza extrema antes de ser acogido por Jiménez, pero resistió. No dejó de escribir poemas, que no publicaba¹². En este contexto, para alcanzar cierta visibilidad y reconocimiento, era fundamental la colaboración entre escritores, pintores y escultores. De ahí las crónicas que unos hacían de otros, de ahí los retratos que los otros hacían de los unos. Tal y como describe Pierre Bourdieu, tales colaboraciones entre artistas y escritores fueron desde la segunda mitad del siglo XIX una estrategia habitual para alcanzar la consagración¹³. Ese era el sentido político de los bustos y las reseñas de arte. En uno de estos ejercicios —una crónica de Francisco Miguel sobre el escultor brasileño Víctor Brecheret que apareció en abril en *Alfar*— el pintor gallego nos muestra los bastidores de tales colaboraciones. Estamos de nuevo en La Rotonde: «Montparnasse: hormiguero internacional de artistas que luchan por esa gloria que solo París sabe otorgar. “La Rotonde”: café cosmopolita de Montparnasse, eje dinámico de todas las hormigas¹⁴». Allí, cuenta Francisco Miguel, José de Creeft le presentó a Brecheret y probablemente le sugirió que publicara algo sobre él para difundir su obra en España. Brecheret, que había participado dos años antes en A Semana de Arte Moderna (1922) de São Paulo, estaba trabajando en ese momento en el *Monumento às Bandeiras* que le había encomendado el año anterior (1923) el gobierno del Estado de São Paulo.

8 Los apoyos mutuos no cesaban. La siguiente crónica de arte parisino en la revista *Alfar* ya no la firmaría Francisco Miguel, sino el propio César Vallejo. El Salón de las Tullerías de París de 1924, a juicio del escritor peruano, fue un gran éxito. Los artistas más representativos de París, con la excepción de Picasso, habían participado en él. Destacó la presencia de artistas españoles como Mario Vives, Mateo Hernández o Hastoy, y no pudo dejar de notar la lamentable ausencia de su amigo José de Creeft, quien ese mismo año había esculpido un retrato del propio César Vallejo que se exhibiría en el Pabellón Español de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes del año siguiente.

Los grandes salones de 1925: consagración del cubismo y colapso de la vanguardia

- 9 La Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, inaugurada el 28 de abril y abierta hasta el mes de octubre, fue el acontecimiento cultural más importante de 1925. Vallejo en estos momentos había cambiado su situación profesional. Había conseguido un puesto de secretario en la oficina de *Les grands journaux iberoaméricains*, dirigida por el argentino Alejandro Sux, y se había convertido en colaborador de la revista limeña *Mundial*, que le ofrecía un público más amplio que el grupo familiar de *El Norte* de Trujillo. A *Mundial* enviaría las tres crónicas de arte redactadas ese mismo año, dos de ellas dedicadas precisamente a la Exposición Internacional de Artes Decorativas. Se trataba —el público peruano debía estar informado de ello— de uno de los acontecimientos más relevantes todo el primer cuarto de siglo:

Naturalmente, esta Exposición Internacional de 1925 reviste una importancia indiscutible. Es un acontecimiento cultural que va a la zaga de la revolución rusa y de la guerra europea: por su contenido temático cosmopolita, por su alcance panorámico del arte, la ciencia y la industria modernas, por constituir, en fin, la más auténtica y ancha tabla de las inquietudes contemporáneas. La Exposición pone de manifiesto la vida y el espíritu de nuestra época en toda su carnación elíptica y cardíaca¹⁵.

- 10 El interés de Vallejo en la exposición radicaba en la comprobación de que aquello específicamente nuevo no respondía a ningún objeto, tecnología o forma determinados, sino más bien a un tipo de sensibilidad que recorría todas manifestaciones de la vida moderna, desde el arte a la industria. Esto se hacía patente, según su parecer, en la consagración del cubismo no solamente como un gran estilo pictórico del pasado reciente, con cierta vigencia, sino su progresiva aceptación en prácticas de representación de la industria. En otra crónica escrita en octubre y dedicada al Salón de Otoño, podía afirmar:

A semejanza de esos juegos de cubos, con caras negras y blancas combinadas, que ciertos fabricantes de anteojos exhiben dibujados en los muros de los grandes bulevares, para demostrar la complejidad y limitación de nuestra vista, existen algunas obras de arte plástico, hechas para producir una inquietud y un haz de sugerencias exclusivamente fisiológicas¹⁶.

- 11 Y en una «Carta de París», firmada en agosto de 1925 y enviada a *Mundial*, comentaba:

La moda lo domina todo en París. En materia artística están otra vez de moda los cubistas. La exposición de Artes Decorativas ha puesto de manifiesto su influencia decisiva en el mundo entero. Lo que no quita, naturalmente, que tengan siempre su sitio los conservadores¹⁷.

- 12 En este momento se abrían una serie de opciones estéticas. Como bien apuntaba Vallejo, estaban las posiciones conservadoras. Por un lado el cierre clasicista que protagonizaría Jean Cocteau al año siguiente, declarando la vanguardia amortizada y llamando a hacer valer la calidad de los artistas en los formatos clásicos. Por otro, muchos artistas academicistas verían la posibilidad de reivindicar una actualidad estética debido a la confusión entre el arte novoclasicista y el arte conservador. Como no podía ser de otro modo, también habría espacio para los epígonos de los ismos, que ocultaban en la repetición de fórmulas vanguardistas su carencia de talento. Por último, la consagración de la vanguardia llevaba también consigo su automatización en formas industriales. Esta era la encrucijada que Vallejo advertía a su alrededor, de la que daba testimonio en sus crónicas y ante la que tomaría partido como crítico. Pero en ella también se encontraba como agente, como intelectual y como poeta —aunque no publicara sus versos, siguiendo con audacia el consejo joyceano de silencio, astucia y

exilio—. Tras dar a conocer lo que sucedía en el Pabellón de la Embajada Francesa y en el Pabellón Italiano, los lectores de *Mundial* pudieron ver al cabo de unos días lo que encerraba el Pabellón español. Y lo que se encontraba en él, en el corazón de la Exposición, no era otra cosa que la imagen misma del propio Vallejo. La crónica que firmó en septiembre de 1925 dedicada a «España en la exposición Internacional de París», se centró en el busto que José de Creeft le había dedicado. Al nombrar Vallejo otros casos como el retrato de Jean Cocteau por Picasso, el de Pierre Reverdy por Archipenko, el de Vicente Huidobro por Lipchitz y hasta el del consagrado Anatole France realizado por Bourdelle, inscribía hábilmente su propio retrato en la serie de grandes artistas y poetas del momento, capitalizando simbólicamente experiencias análogas llevadas a cabo por vanguardistas celebrados. Pero Vallejo no pierde el hilo en su crónica al subrayar el carácter vanguardista de la obra de José de Creeft. Ante su propio retrato, con el que no encuentra parecido alguno, se pregunta:

¿será que, tratándose del retrato, como ha sucedido en todos los demás campos del arte, la estética *interpretativa* ha muerto, dejando a su lugar a la estética *creadora*?... Es decir, ¿el artista ya no se ciñe estrechamente a los datos del origen, sino que sólo se sirve de él como de mero punto de partida para crear una cosa absolutamente nueva y distinta?...¹⁸

- 13 El verano de 1925 fue un gran momento para los artistas españoles e hispanoamericanos en París, como Mateo Hernández, ganador del Gran Premio de Escultura, o Rafael Barradas¹⁹, que obtuvo el Diploma de Honor y la Medalla de Oro en la categoría de teatro por las escenografías y figurines realizados para el Teatro Eslava²⁰. En octubre, el Salón de Otoño confirmó las dos vías del arte moderno: la vanguardista y la clasicista. Una línea imitaba a Picasso, Van Dongen y Braque, pero otra línea lo hacía con Tiziano, de modo que «junto a los convulsos portillos abiertos en el arte por los modernos, se mantienen abiertas y llanas las sendas clásicas²¹». Pero el arte que interesaba a Vallejo era aquel que partía de una sensibilidad nueva, que era la que podía fertilizar el arte hispanoamericano:

A esta corriente de vanguardia pertenecen las brillantes telas de Taborj, Foujita y las esculturas del genial Decreff (sic), de Gargallo, Brecheret y del mexicano Carlos Bracho, que se muestra triunfador²².

- 14 El hecho decisivo, podríamos interpretar, es el esfuerzo del arte nuevo por prescindir de las mediaciones a través de las que tradicionalmente el individuo occidental captaba el mundo. En esto puede percibirse una línea ininterrumpida desde el arte nuevo de principios de siglo: el rechazo del significado, de la anécdota, del sentimentalismo, en la línea de su reflexión ante su propia imagen del busto de De Creeft. De ahí la respuesta que dice Vallejo haber dado a una mujer que le preguntaba por el significado de un cuadro: «Ese lienzo no debe representar nada, no puede representar nada. Por eso, justamente agrada. Si representase algo, disgustaría²³».

Vallejo y Ortega: arte humano contra la deshumanización del arte

- 15 El contacto continuo con los artistas plásticos hispanoamericanos y españoles fue crucial para que Vallejo desarrollara su poética de la sensibilidad. Las propuestas de las vanguardias latinas afincadas en París eran leídas por Vallejo en clave marcadamente distinta a la lectura del arte nuevo que hacía Ortega y Gasset desde Madrid. La crónica sobre el Salón de Otoño —que apareció a principios de enero de 1926 también en *Alfar* de A Coruña, una revista importante pero ubicada en la periferia española— le sirvió a Vallejo para desarrollar una teoría del arte nuevo:

Y por este camino hemos llegado ahora a un arte de pura emoción animal. El cubismo lo ha realizado, a fuerza de acrisolar y transparentar la sensación temática y todo el procedimiento. Cretinos sean quienes vieron en el arte de Picasso barroquismo. El arte cubista ha triunfado ya, y su triunfo prueba lo

contrario, esto es, su esencialidad escueta, su simplicidad, extracto líquido de vida. El ojo, más que el espíritu, gusta lo simple y no lo intrincado. Caótico, o por lo menos complejo es el arte que quiere decir algo y significa algo, es decir, el arte hecho para el espíritu, mientras que este otro arte hecho para la retina no aspira sino al placer fisiológico, o lo que es igual, a la dicha subconsciente profunda, universal, permanente. La retina, y toda nuestra sensibilidad, en general, goza cuando está algo que no padece de lo que podría llamarse pedantería de conciencia o pedantería de símbolo, éste o el otro²⁴.

- 16 La posición de Vallejo es extraordinariamente interesante. En un aspecto importante coincidía con lo que Ortega y Gasset había expuesto en 1924 en la prensa y que, en 1925, encontraría forma de libro en *La deshumanización del arte*; esto es, que el arte nuevo es un arte que ha sido purificado de aspectos adherentes, que es lo que lo distingue del arte del siglo anterior:

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. [...] Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista²⁵.

- 17 Pero otros aspectos fundamentales distinguen las posiciones de Vallejo y de Ortega y Gasset. El pensador madrileño, desde sus postulados elitistas, no dudaba en calificar el arte nuevo de difícil y minoritario. Según sus planteamientos, el arte viejo, incluidos sus epígonos contemporáneos modelados por los mismos cánones y criterios, sigue siendo un arte popular: «Las obras románticas son las primeras —desde la invención de la imprenta— que han gozado de grandes tiradas²⁶». Pero en la medida en la que incorpora elementos «humanos», a los que se subordina, es arte sólo parcialmente, y por ello no es necesaria apenas sensibilidad artística para gozar de él, basta con sensibilidad humana

y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida²⁷.

- 18 Sin entrar en la cuestión de la posibilidad de un arte puro, Ortega afirmaba que sí podía darse, y se daba en el arte nuevo, una tendencia hacia la purificación que lleva a una eliminación progresiva de los elementos humanos que dominaban en la producción romántica y naturalista.

- 19 La postura de César Vallejo discute este punto. Para el escritor peruano los elementos humanos son la clave del arte, y de lo que se trata es de conocer la dimensión humana que está en juego en los tiempos modernos. Una cosa es rechazar los motivos temáticos, la anécdota, los giros retóricos manidos. La otra es creer en un arte deshumanizado. De ahí su acento en atender a la sensibilidad moderna. A diferencia de Ortega, para Vallejo el arte nuevo es menos una cuestión de intelecto que de sensibilidad. En noviembre de 1925, de camino a España, discutiría retóricamente con Huidobro la tensión entre intelecto y sensibilidad:

Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad.
¿Bergsonismo? ¡*Pas du tout!* Pues el señor Paul Souday, cuyo racionalismo acaba de pulverizar el bravo abate Bremond en su polémica sobre la «Poesía pura» confunde la teoría de la intuición del filósofo francés, con la sensibilidad como función más que psíquica, fisiológica, de que le he hablado a usted algunas veces, mi querido Vicente²⁸.

- 20 La cuestión clave del arte y de la poesía nueva, dice Vallejo, es fisiológica. Por ello discute la dimensión elitista que pretenden darle Ortega y Gasset o Guillermo de Torre, que consideraban el arte nuevo impopular porque la masa no lo entiende. Contra esto podía afirmar Vallejo, en otro texto de 1926 dedicado a «Los maestros del cubismo»:

En general, a partir de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925, el cubismo ha invadido el mundo comercial en forma arrolladora. El cubismo se ha generalizado en el arte mobiliario, en el suntuario, en la arquitectura, en los «affichers», en el teatro, etc. [...] Pues bien. A esta irradiación de un arte nuevo, profundamente humano y, sobre todo, de la época, han contribuido Picasso y Gris con aportes y creaciones de primer orden. [...] La difusión del cubismo prueba únicamente que en él alienta un contenido ampliamente humano, una vitalidad universal²⁹.

- 21 A mediados de 1926, tras tres años en París, César Vallejo se había hecho una imagen clara de la encrucijada en la que se encontraban el arte y la literatura nuevos en Europa y de cuál era su posición intelectual en ella. Junto a un grupo afín —Larrea, Diego, Huidobro— lanzó en julio la revista *Favorables – París – Poema*, cuyo primer número tenía carácter de manifiesto y vocación de intervenir en los ambientes literarios hispánicos de París³⁰. Uno de los dos textos que Vallejo incluyó en el primer número declaraba «vacantes todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto³¹». Tal incertidumbre se debía a la confirmación de dos tendencias simultáneas: la consagración y el descrédito de la vanguardia. Tal simultaneidad propiciaba numerosos equívocos, tanto en las posiciones vanguardistas como en las conservadoras. En las primeras se podían encontrar los auténticos avanzados junto con los epígonos de los ismos que ocultaban su carencia de talento en la repetición de fórmulas automatizadas. Según diría Vallejo al año siguiente,

casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía seudo-nueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control³².

- 22 A ojos de Vallejo, tanto los falsos vanguardistas como los neoclasicistas incurrieron en un grave error: reducían el arte y la poesía a una mera cuestión de formatos, que es el aspecto del arte más fácil de imitar y el que antes se banaliza. En 1926, Vallejo puso nombre a la cualidad que consideraba que debía definir el arte y la literatura nuevos: la sensibilidad. A su parecer no bastaban, ni se requerían, formatos modernos para el arte y la literatura nuevos; moderna debía ser la sensibilidad que los anima. Esta es la lección del segundo texto de Vallejo aparecido en *Favorables – París – Poema*, el magnífico «Poesía Nueva», híbrido de arte poética y de manifiesto:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir «telégrafo sin hilos» a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. [...] La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo³³.

- 23 Con el desplazamiento del *espíritu nuevo* de la *forma* hacia la *sensibilidad* que la orienta, Vallejo sintetizaba la cuestión de la poesía nueva sin necesidad de asumir la dicotomía vanguardismo-clasicismo. En otras palabras, su postura desbordaba tanto la afirmación vanguardista de Guillermo de Torre o el intelectualismo elitista de Ortega, ambos en Madrid; así como el retorno al orden de Cocteau en París. A propósito de este último, o contra su *secreto profesional*³⁴, escribía en 1927:

Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dese a esa emoción, seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc³⁵.

- 24 Esa dimensión humana del arte, que en 1927 Vallejo no consigue ver en ningún poeta americano³⁶, ya la había percibido con anterioridad en el cubismo: «La difusión del cubismo prueba únicamente que en él alienta un contenido ampliamente humano, una

vitalidad universal³⁷». Probablemente la clave de su poética futura la había ido desarrollando a través del contacto con las artes plásticas, las exposiciones y los artistas a lo largo de los dos años y medio anteriores. Las crónicas de arte que escribió durante esos meses ofrecen el testimonio de la articulación de su poética. El triunfo del cubismo se debe a su dimensión humana moderna. Esta era su lección. La apuesta por la sensibilidad por encima de la forma y la convicción de la dimensión humana de un arte producido desde la sensibilidad, constituían una posición estética extraordinariamente moderna. Por ello,

la poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna³⁸.

- 25 A parte de Picasso, dos son los nombres que al parecer de Vallejo apuntaban el camino: Juan Gris y Tristan Tzara. Ambos, sumados al grupo de amigos Larrea, Diego y Huidobro, cierran la nómina de colaboradores del primer número de *Favorables – París – Poema*.

Una periferia invisible en el campo cultural español

- 26 Durante dos años, desde finales de 1925 hasta el tercer trimestre de 1927, César Vallejo estuvo registrado como estudiante en Madrid³⁹. Sin embargo, apenas pasó por la capital española media docena de veces y por obligación, si quería cobrar la beca de estudios que le fue concedida por intermediación de Pablo Abril de Vivero. Durante esos años fue invisible para el campo intelectual español. La aparición de *Favorables* fue una ocasión para calibrar la recepción que su poética, ya madura y acompañada de firmas relevantes, podía tener en el campo intelectual español. En una carta del 20 de julio de 1926, le preguntaba a Larrea:

¿Qué dicen allí de *Favorables*? Cuéntame todo. De aquí la he enviado a Torre, a *Revista de Occidente*, etcétera. A Casal, de A Coruña, también se la he enviado y le he escrito. Lo mismo he hecho con los mozos de América⁴⁰.

- 27 Pero la revista apenas tuvo una breve reseña por parte de Ernesto Giménez Caballero en el número 3-4 de *Revista de las Españas*, de octubre-diciembre de 1926:

Nuevos poetas:
Los que va arrojando a la ribera del Sena ese cuadernillo *couleur* de París que con el nombre de «Favorables París Poemas» lanzan César Vallejo y Juan Larrea. Delicioso observatorio de novedades. ¡Atención a esos cuadernillos! ¡Grandes sorpresas! Por nuestra parte: simpatía. Y simpatía⁴¹.

- 28 Poco, muy poco. Apenas nada. La poética dominante en el sector más autónomo del campo literario español era el purismo intelectualista y clasicista defendido por Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset. Las vanguardias históricas, a pesar del libro de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*, sufrían en España un profundo descrédito. El mundo cultural no estaba maduro para aceptar la síntesis dialéctica que proponía Vallejo con su poética de la sensibilidad. Sin embargo, desde una periferia parisina prácticamente imperceptible por el mundo cultural español, el poeta peruano estaba avanzándose a los tiempos. El año de 1927 tendría lugar un cambio de rumbo en la deriva de la literatura española. Aparecerían signos de rechazo hacia Ortega y Juan Ramón. Los más jóvenes empezarían a reivindicar una poética menos intelectual, más sensualista. El sector más avanzado de la literatura española se dirigiría hacia territorios que ya habían sido explorados por Vallejo en París. Pero en 1926 nadie en España podía conectar con *Favorables*. En una carta a Abril de Vivero fechada el 4 de abril de ese año, Vallejo decía de Eugenio d'Ors, Guillermo de Torre y Francisco Ayala: «Son tipos que nos ignoran escandalosamente⁴²». Once días después, Guillermo de Torre lanzaba anónimamente el editorial de *La Gaceta Literaria*

«Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica». Según el editorialista, había que combatir la fuerza gravitacional que París ejercía sobre los jóvenes americanos bajo el equívoco uso, según el autor, que se hacía del término «América Latina». En este punto, Vallejo hubiera coincidido con de Torre⁴³. Pero en lo que no podía coincidir de ninguna manera era en la consideración de Madrid como alternativa a París. Según de Torre,

Frente a los excesos y errores del latinismo, frente al monopolio galo, frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes, tratemos de polarizar su atención reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz. Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo, frente a París: reducto del *latinismo* estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje⁴⁴.

- 29 Es ampliamente conocida la polémica que despertó este texto, que encontró respuestas a ambos lados del Atlántico⁴⁵. No desde París, donde trabajaban tácitamente y sin hacer ruido muchos de los que eran interpelados en abstracto por Guillermo de Torre. Bajo ningún concepto podía ser Madrid un polo de atracción para la «esfera no oficial» de escritores y artistas hispanoamericanos. Otra cosa es lo que pensarán los integrantes de la «esfera oficial». En la reunión en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, cuyo objetivo era la búsqueda de vías para difundir en Europa la producción intelectual y artística de América Latina, algunos de los «escritores oficiales» se habían manifestado a favor de la presencia de España en tal empresa. Vallejo registró en la crónica titulada «La gran reunión latinoamericana» la intervención de la reconocida poeta chilena Gabriela Mistral:

Gabriela Mistral dijo que para llevar a cabo esa versión proponía gestionar la participación de un delegado español, el que podría ser el jefe moral del Comité que se encargue de dicha labor. «Si prescindimos de España —dijo—, haríamos una cosa fea y manca».

- 30 La postura de Mistral relegaba la literatura hispanoamericana a un lugar de subalternidad que el propio Vallejo no podía aceptar:

En cuanto a lo propuesto por Gabriela Mistral, ello nos prueba precisamente que lo que va a traducirse no nos pertenece del todo, puesto que ese jefe moral español va a dar tono y sentido a nuestras obras, sellándolas con el pase del ordinario. La idea de Gabriela Mistral demuestra que carecemos no sólo de personalidad literaria, sino de mayor edad intelectual. Desde que aún necesitamos de tutor, hay que convenir que seguimos siendo una sucursal europea y por consiguiente, falta acento propio, valor original a nuestras obras. Gabriela Mistral acaba de sostener, como quien no hace la cosa, que el pensamiento novomundial es todavía colonial. De acuerdo⁴⁶.

- 31 Esta crónica, aparecida un mes antes que el editorial de la polémica, ya contenía una respuesta a los planteamientos de Guillermo de Torre. Pocas semanas después Vallejo se encontraba en Madrid, donde inició el encargo de *Variedades* de entrevistar a diplomáticos hispanoamericanos. A propósito del encargo, aprovechó para hacer un llamado a una nueva diplomacia hispanoamericana que no estuviera fundada, como la de entonces, en principios del derecho internacional europeo, al que hacía responsable de conflictos como de México con Estados Unidos o el peruano-chileno. En la primera entrevista recogió las siguientes palabras de Eduardo S. Leguía, ministro del Perú en España:

En general, en España se desconoce tanto como en el resto de Europa, la vida y los problemas de América. He podido comprobar que no solamente el pueblo padece de ese desconocimiento, sino también algunos de los escritores que tratan y comentan dichos asuntos⁴⁷.

32 Desconocemos si Vallejo hizo alguna manifestación más relativa a la polémica. Lo que podemos afirmar es que toda la labor intelectual que el escritor peruano desempeñó durante sus primeros años en París constituye una respuesta tácita pero elocuente a los anhelos de parte de los integrantes del campo intelectual español, siempre prestos a considerar la América hispánica como un espacio culturalmente subalterno. Como se ha dicho anteriormente, su poética de la sensibilidad prefigura un cambio de rumbo de la lírica española y constituye una seria alternativa a la teoría de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset. Para desarrollarla no necesitó nada de Madrid. Nada, salvo su dinero.

Un punto ciego en el hispanoamericanismo cultural español

33 El año 1925, año central de la década de los veinte, fue importantísimo para el arte nuevo en España. Guillermo de Torre publicó *Literaturas europeas de vanguardia* y José Ortega y Gasset *La Deshumanización del arte*. Fue además el año de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, clave para la renovación artística española⁴⁸. Pero como hemos visto, también fue un año fundamental para el arte en París y para los artistas españoles e hispanoamericanos en París. Podemos fijar ese año como el de la elaboración de la poética vallejana a través de sus crónicas artísticas. También es el año del primer viaje de Vallejo a Madrid, un Madrid menospreciado por los amigos del peruano: «—¡A qué va usted a ir a Madrid!... —me argumentaban, como examinadores, los amigos de París⁴⁹». En respuesta, Vallejo destaca el patrimonio paisajístico, arquitectónico y cultural de la capital española:

A conocer sus grandezas, las grandezas de España, los irreprochables descalabros anatómicos del Greco, los auténticos estribos de oro regalados por los Papas a los grandes reyes déspotas; la pequeña esquina de la derruida Capilla del Obispo, en la Puerta del Moro; los dulces grupos de mujeres de velo, anacrónicas y sensuales; el alto y claro cielo; el primer manuscrito del idioma, sobre el pergamino en que don Rodrigo Díaz de Vivar y su mujer Jimena testan sus heredades... etc. A eso hay que ir a Madrid⁵⁰.

34 Se trata sin embargo de un patrimonio ancestral; salvo «los dulces grupos de mujeres de velo, anacrónicas y sensuales⁵¹», que son un vestigio del pasado en el presente, todos los referentes madrileños son anteriores a la independencia de las repúblicas americanas y, por lo tanto, podrían ser considerados patrimonio común de los hispanoablantes. En cambio, la producción intelectual española contemporánea —salvo la que se practicaba en París—, está permanentemente ausente en las crónicas del peruano. De ahí la perplejidad con la que debió de recibir el editorial de *La Gaceta Literaria*, su grito desesperado de impotencia:

No podemos ya contemplar indiferentemente esa constante captación latinista de las juventudes hispanoparlantes, ese cuantioso desfile de estudiantes, escritores y artistas hacia Francia e Italia, eligiendo tales países como centro de sus actividades, sin dignarse apenas tocar en un puerto español, o considerando, todo lo más, nuestro país como campo de turismo pintoresco⁵².

35 A por dinero o de turismo cultural y pintoresco fue Vallejo a Madrid en octubre de 1925. En Biarritz, justo antes de cruzar la frontera, le viene a la cabeza un artículo de Luis Astrana Marín en *El Imparcial* y lo registra en la crónica titulada elocuentemente «Entre Francia y España». El texto cuenta que el crítico castellano había celebrado la obra de Vallejo de la siguiente forma: «Se renuevan las cosas. La luz nos viene de América. Los poetas del otro mundo se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas⁵³». Vallejo destacaba que el mismo crítico había tenido un gesto parecido al saludar la presencia de Vicente Huidobro en Madrid unos años atrás. La indolente actitud de Vallejo contrasta poderosamente con la que manifestó ante un artículo sobre su obra escrito por Mariátegui en *Mundial* en diciembre de 1926⁵⁴. En la carta que le dirigió inmediatamente, fechada el 10 del mismo mes, afirmaba:

Agradezco a usted en lo que vale el bondadoso juicio que me envía publicado en *Mundial*, relativo a mi labor literaria. Varios pasajes de su cariñoso ensayo llevan tal voluntad de comprensión y logran interpretar con tan penetrativa agilidad, que leyéndolos me he sentido como descubierto por la primera vez y como revelado en modo concluyente. Su ensayo, sobre todo, está lleno de buena voluntad y de talento. Le agradezco, querido compañero, ambas cosas⁵⁵.

- 36 Si alguna consagración esperaba Vallejo, era la que podía provenir de Lima o de París. A diferencia de Huidobro, el peruano no iba a Madrid en busca de consagración:

Heme, pues, en viaje a Madrid, no en gira literaria ¡Dios me libre! Sino en gira de buena voluntad por la vida. Nada más, señor Astrana Marín. Yo no voy a «llegar, ver y vencer», como usted cree. Si hay alguna parte en este mundo donde ha de triunfarse, no será por cierto Madrid el más indicado⁵⁶.

- 37 Pensemos en el efecto que debió tener sobre Vallejo el hecho de tener que ir a mendigar dinero de una beca de estudiante a la capital del estado cuyo Pabellón en la Exposición Internacional albergaba su propio retrato. La «esfera no oficial» de intelectuales y artistas españoles y hispanoamericanos con la que convivía Vallejo se había orientado por su propio meridiano, y éste se encontraba en París. La coordenada clave era el Café de La Rotonde. Se trataba sin embargo de un meridiano en el que se habitaba con gran precariedad. Tal y como relataba Vallejo a Max Jiménez en su carta del 21 de diciembre de 1926,

[]os amigos de Montparnasse han desaparecido casi en su totalidad. Unos se han vuelto a América, otros han partido a viajar sin saber por dónde. En especial, de aquél simpático grupo de muchachos que era el nuestro, ya no queda nadie. Yo mismo voy muy poco por La Rotonde⁵⁷.

- 38 Pero ese lugar precario, «la esfera no oficial» de intelectuales hispanoamericanos, periferia de la periferia en París, fue el espacio privilegiado desde el que Vallejo pudo edificar una de las poéticas más importantes de la lengua española.

Bibliographie

Fuentes

FRANCISCO MIGUEL [FERNÁNDEZ MORATINOS, Francisco Miguel], «Una visita al “35º Salon des Artistes Independents”», *Alfar*, 38, marzo de 1924; ed. facsímil en *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*, La Coruña, Nós, t. II, pp. 298-301.

FRANCISCO MIGUEL [FERNÁNDEZ MORATINOS, Francisco Miguel], «Un escultor brasileño: V. Brecheret», *Alfar*, abril de 1924; ed. facsímil en *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*, La Coruña, Nós, t. II, pp. 338-340.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Revista literaria», *Revista de las Españas*, 3-4, octubre-diciembre de 1926, pp. 231-235.

HUIDOBRO, Vicente, «Al fin se descubre mi maestro», *Alfar*, 39, abril de 1924; ed. facsímil en *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*, La Coruña, Nós, t. II, pp. 347-351.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente – Alianza, 2002.

S. f. [TORRE, Guillermo de], «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica», *La Gaceta Literaria*, 1 (6), 1927, p. 1.

TORRE, Guillermo de, «Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera y Reissig», *Alfar*, 32, septiembre de 1923; ed. facsímil en *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*, La Coruña, Nós, t. II, pp. 32-35.

VALLEJO, César, «Trilce», *Alfar*, 33, octubre de 1923; ed. facsímil en *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*, La Coruña, Nós, t. II, p. 77.

VALLEJO, César, «Desde Europa. La Rotonda», *El Norte*, 22 de febrero de 1924, en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 13-15.

VALLEJO, César, «Salón de Otoño», *El Norte*, Trujillo, 10 de marzo de 1924; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 17-18.

VALLEJO, César, «Salón de las Tullerías de París», *Alfar*, 44, La Coruña, noviembre de 1924; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 30-31.

VALLEJO, César, «La Exposición de artes decorativas de París», *Mundial*, 266, Lima, 17 de julio de 1925; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 38-40.

VALLEJO, César, «Carta de París», *Mundial*, 275, Lima, 18 de septiembre de 1925; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 56-59.

VALLEJO, César, «España en la exposición Internacional de París», *Mundial*, 280, Lima, 23 de octubre de 1925; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 65-67.

VALLEJO, César, «El Salón de Otoño en París», *Mundial*, 285, Lima, 27 de noviembre de 1925; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 73-77.

VALLEJO, César, «Entre Francia y España», *Mundial*, 290, Lima, 1 de enero de 1926; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 81-83.

VALLEJO, César, «Estado de la literatura Hispanoamericana», *Favorables – París – Poema*, 1, junio 1926, pp. 7-8.

VALLEJO, César, «Poesía nueva», *Favorables – París – Poema*, 1, junio 1926, p. 14.

VALLEJO, César, «Los maestros del cubismo. El Pitágoras de la pintura», *El universal Ilustrado*, México, 23 de diciembre de 1926 [bajo el título «Los novísimos pintores franceses, Juan Cruz (sic) o el Pitágoras de la Pintura»]; publicado de nuevo en *Variedades*, Lima, 25 de agosto de 1928; y en VALLEJO, César, *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 297-299.

VALLEJO, César, «Se prohíbe hablar al piloto», *Favorables – París – Poema*, 2, octubre 1926, pp. 13-15.

VALLEJO, César, «Contra el secreto profesional», *Variedades*, Lima, 7 de mayo de 1927; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 205-206.

VALLEJO, César, «La gran reunión latinoamericana», *Mundial*, 353, 18 de marzo de 1927; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 191-193.

VALLEJO, César, «Picasso o la cucaña del héroe», *Variedades*, 21 de mayo de 1927; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 208-209.

VALLEJO, César, «La diplomacia latino-americana en Europa», *Variedades*, 1013, 30 de julio de 1927; ed. facsimile en ID., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge PUCCINELLI, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 215-218.

VALLEJO, César, *Correspondencia completa*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

VALLEJO, César, *Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*, ed. y prólogo de Andrés ECHEVARRÍA, Montevideo, 2013.

Bibliografía

ALEMANY BAY, Carmen (1998), *La polémica de meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927), estudio y textos*, Alicante.

BARCHINO PÉREZ, Matías (1993), «La polémica del meridiano intelectual», *Tema y variaciones de literatura*, 2, pp. 93-115.

BEIGEL, Fernanda (2006), *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires.

BERNÁLDEZ VILLAROEL, Lorenzo, BRASAS EGIDO, José Carlos (1998), *Mateo Hernández: 1884-1949. Un escultor español en París*, Valladolid.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario [1992]*, Barcelona.

BOZAL, Valeriano (1966), «La renovación artística de 1925 en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 194, pp. 248-258.

- GATGENS CÉSPEDES, José Alberto (2011), «Vallejo poeta, Vallejo periodista: “dos espíritus” en el mismo escritor», *Revista Ensayos Pedagógicos*, 6 (1), pp. 83-97.
- CHANG-RODRIGUEZ, Eugenio (1992), «Las crónicas posmodernistas de César Vallejo», *Inti: Revista de literatura hispánica*, 36, pp. 11-22.
- FALCÓN, Alejandrina (2010), «El idioma de los libros: antecedentes y proyecciones de la polémica “Madrid, meridiano ‘editorial’ de Hispanoamérica”», *Iberoamericana*, 10 (37), pp. 39-58.
- FLORES HEREDIA, Gladys, ECHEVARRÍA, Adnés (eds.) [2016], *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*, Lima.
- GONZÁLEZ BOIXO, José C. (1988), «“El meridiano intelectual de Hispanoamérica”: polémica suscitada en 1927 por la Gaceta Literaria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, pp. 166-171.
- GRAU, María Eugenia (2013), «Barradas en el MNAV. Sobre cronologías ampliadas», en VVAA, *Barradas. Colección MNAV*, Montevideo, pp. 282-297.
- HART, Stephen M. (2013), *César Vallejo. Una biografía literaria*, Lima, 2014.
- MANZONI, Celina (1996), «La polémica del meridiano intelectual», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 7, pp. 121-132.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2014), «¿Dónde está el meridiano? Guillermo de Torre y Agustí Calvet “Gaziel”: un diálogo frustrado», *452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 11, pp. 43-63.
- MORE, Ernesto (1968), *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*, Lima.
- ORRILLO, Winston (1998), *César Vallejo: periodista paradigmático*, Lima.
- VILLEGAS, Jean-Claude (2007), *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon.

Notes

- 1 VALLEJO, «Desde Europa. La Rotonda», p. 13.
- 2 *Ibid.*, p. 14.
- 3 TORRE, «Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo...».
- 4 VALLEJO, «Trilce» en el número 33 de *Alfar*, en octubre de 1923. La réplica de Vicente Huidobro a la polémica, «Al fin se descubre mi maestro», enviada desde París, apareció en el número 39 de *Alfar*, de abril de 1924. En ese mismo número apareció un relato de César Vallejo titulado «Los Caynas», al lado de un artículo de Francisco Miguel sobre el escultor brasileño Víctor Brecheret que mencionaremos más adelante.
- 5 VALLEJO, «Salón de Otoño», p. 17.
- 6 FRANCISCO MIGUEL, «Una visita al “35º Salon des Artistes Independents”», p. 298.
- 7 HART, 2013, p. 150.
- 8 VALLEJO, «Picasso o la cucaña del héroe», p. 208.
- 9 ID., «La gran reunión latinoamericana», p. 191.
- 10 *Ibid.*
- 11 Él mismo escribió: «Permítaseme una nota personal: yo estoy en el número de los escritores hispano-americanos no oficiales», *ibid.*
- 12 Winston Orrillo ha detectado en los artículos vallejianos la presencia de imágenes y fragmentos de verso que aparecen también en sus poemas, como si los distintos géneros discursivos que practicó surgieran de una misma reflexión sobre el lenguaje. Véase ORRILLO, 1998, pp. 77 *sqq.*
- 13 BOURDIEU, 1995, p. 201.
- 14 FRANCISCO MIGUEL, «Un escultor brasileño: V. Brecheret», p. 338.
- 15 VALLEJO, «La Exposición de artes decorativas de París», p. 38.
- 16 ID., «El Salón de Otoño en París», p. 74.
- 17 ID., «Carta de París», p. 59.
- 18 ID., «España en la exposición Internacional de París», p. 66.
- 19 Los números de la revista *Alfar* que van del 54, de noviembre de 1925, al 59, de julio de 1926, llevarían la siguiente leyenda: «Representante artístico en París: Rafael Barradas».
- 20 GRAU, 2013, p. 292.
- 21 VALLEJO, «El Salón de Otoño en París», p. 73.
- 22 *Ibid.*, p. 74.
- 23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 18.

26 *Ibid.*, p. 13.

27 *Ibid.*, p. 19.

28 VALLEJO, «Entre Francia y España», p. 82.

29 ID., «Los maestros del cubismo», p. 298.

30 La revista fue impresa en la Imprenta Española Aurora de la capital francesa.

31 ID., «Estado de la literatura Hispanoamericana», p. 8.

32 ID., «Contra el secreto profesional», p. 206.

33 ID., «Poesía nueva», p. 14.

34 La crónica en la que aparece la siguiente cita se tituló «Contra el secreto profesional». *El secreto profesional* era el título que llevaba una obra de Jean cocteau de 1922. *Contra el secreto profesional*, título de una crónica escrita en 1927, será también el título que el escritor peruano dará a un conjunto de sus escritos en prosa.

35 VALLEJO, «Contra el secreto profesional», p. 205.

36 *Ibid.*, p. 2014.

37 ID., «Los maestros del cubismo», p. 298.

38 ID., «Poesía nueva», p. 14.

39 HART, 2013, p. 177.

40 VALLEJO, *Correspondencia completa*, p. 186.

41 GIMÉNEZ CABALLERO, «Revista literaria», p. 235.

42 VALLEJO, *Correspondencia completa*, p. 212.

43 «Ahí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arribismos concebibles. América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente». ID., «Se prohíbe hablar al piloto», p. 14.

44 S. f. [Guillermo de Torre], «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica», p. 1.

45 La polémica ha sido ampliamente documentada por ALEMANY BAY, 1998, y estudiada por BARCHINO PÉREZ, 1993; FALCÓN, 2010; GONZÁLEZ BOIXO, 1988; MANZONI, 1996; MARTÍ MONTERDE, 2014.

46 VALLEJO, «La gran reunión latinoamericana», p. 192.

47 ID., «La diplomacia latino-americana en Europa», p. 216.

48 BOZAL, 1966.

49 VALLEJO, «Entre Francia y España», p. 81.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 S. f. [Guillermo de Torre], «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica», p. 1.

53 VALLEJO, «Entre Francia y España», p. 81.

54 Sobre el proceso mariateguiano de definición de la «nueva generación peruana», véase BEIGEL, 2006, pp. 131 *sqq.*

55 VALLEJO, *Correspondencia completa*, p. 201.

56 ID., «Entre Francia y España», p. 81.

57 ID., *Correspondencia completa*, p. 205.

Pour citer cet article

Référence papier

Bernat Padró Nieto, « Cesar Vallejo en la periferia invisible », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 48-2 | 2018, 287-308.

Référence électronique

Bernat Padró Nieto, « Cesar Vallejo en la periferia invisible », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 48-2 | 2018, mis en ligne le 18 octobre 2018, consulté le 09 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/mcv/8677> ; DOI : 10.4000/mcv.8677

Auteur

Bernat Padró Nieto
Universitat de Barcelona

Droits d'auteur



La revue *Mélanges de la Casa de Velázquez* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.