



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023, 85-98

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.04

Vallejo y el desmantelamiento fantasmal de la nación: el Himno Nacional en «Liberación» de *Escalas*¹

Vallejo and the ghostly dismantling of the Nation: the National Anthem in *Escalas*' «Liberación»

Vallejo et le démantèlement fantomatique de la nation: l'Hymne National dans la «Liberación» d'*Escalas*

PAOLO DE LIMA

Universidad de Lima

(Lima, Perú)

jgomezfe@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-6180-6636>



RESUMEN

En el presente artículo se analiza el cuento «Liberación» de César Vallejo, incluido en el libro *Escalas* (1923), a partir de una interpretación de

1 Agradezco a Paul Forsyth Tessey el intercambio de ideas en torno al elemento fantasmático de este cuento.

su anécdota central (la historia de un preso que paga carcelería a raíz de una estafa por parte de un miembro de la alta sociedad) y de la inclusión de la ejecución del Himno Nacional del Perú en el espacio del Panóptico como marco simbólico de dicha anécdota, como un cuestionamiento al sentido de nación como sistema de igualdad social. A su vez, se hace hincapié en el hecho de que el empleo de elementos fantásticos (la aparición fantasmal de dicho preso en la línea final del cuento) es un recurso utilizado por Vallejo para reflexionar sobre la condición ambigua de los símbolos patrios, lo que resulta ser un recurso eficaz para evidenciar lo ilusorio de estos. El acecho del fantasma de la injusticia y la opresión sería una suerte de presencia «real» que pulula detrás de la ficción de la realidad (la representación del «individuo peruano» y del Perú contenida en el himno).

Palabras clave: César Vallejo; narrativa breve; Himno Nacional peruano; nación; fantasmas.

Términos de indización: análisis literario; nacionalismo cultural; cuento (Fuente: Tesauro de la Unesco).

ABSTRACT

This article analyses the short story «Liberación» by César Vallejo, included in the book *Escalas* (1923), based on an interpretation of its central anecdote (the story of a prisoner who pays the price of imprisonment as a result of a swindle by a member of high society) and the inclusion of the playing of the Peruvian National Anthem in the space of the Panopticon as a symbolic framework for this anecdote, as a questioning of the sense of nation as a system of social equality. At the same time, emphasis is placed on the fact that the use of fantastic elements (the ghostly appearance of the prisoner in the final line of the story) is a resource used by Vallejo to reflect on the ambiguous condition of patriotic symbols, which turns out to be an effective means of highlighting their illusory nature. The lurking ghost of injustice and oppression would be a sort of «real» presence that swarms behind the

fiction of reality (the representation of the «Peruvian individual» and of Peru contained in the hymn).

Key words: César Vallejo; short narrative; Peruvian National Anthem; nation; ghosts.

Indexing terms: literary analysis; cultural nationalism; short stories (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article analyse la nouvelle «Liberación» de César Vallejo, incluse dans le livre *Escalas* (1923), à partir d'une interprétation de son anecdote centrale (l'histoire d'un prisonnier qui paie le prix de l'emprisonnement suite à une escroquerie d'un membre de la haute société) et de l'inclusion de l'interprétation de l'hymne national péruvien dans l'espace du Panoptique comme cadre symbolique de cette anecdote, comme remise en question du sens de la nation en tant que système d'égalité sociale. En même temps, l'accent est mis sur le fait que l'utilisation d'éléments fantastiques (l'apparition fantomatique du prisonnier dans la dernière ligne de l'histoire) est une ressource utilisée par Vallejo pour réfléchir à la condition ambiguë des symboles patriotiques, ce qui s'avère être un moyen efficace de mettre en évidence leur nature illusoire. Le fantôme tapi de l'injustice et de l'oppression serait une sorte de présence «réelle» qui grouille derrière la fiction de la réalité (la représentation de «l'individu péruvien» et du Pérou contenue dans l'hymne).

Mots-clés: César Vallejo; récit court; Hymne National péruvien; nation; fantômes.

Termes d'indexation: analyse littéraire; nationalisme culturel; nouvelle (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Después de publicar sus dos primeros poemarios en Lima, *Los heraldos negros* en 1918 y *Trilce* en 1922, César Vallejo lanzó en 1923 un tercer volumen, esta vez en prosa: *Escalas*². Dividido en dos secciones («Cuneiformes» y «Coro de vientos»), con un total de doce textos, seis por sección, en palabras de Carlos Eduardo Zavaleta, se trata de un libro «simétricamente formado por seis estampas poéticas en prosa [...] y por seis cuentos [...], en un temprano ejemplo de que el autor sabía muy bien cuáles eran la estructura y los límites de cada género» (1997, p. 54). En esta misma línea, Joseph Mulligan observa que en *Escalas* «la propia forma narrativa sufre una revisión radical. El cuento

2 *Escalas* aparecería un mes de marzo. Tres meses después, en junio, Vallejo partiría a Europa para ya no más volver. Desde el género novelístico, la vida y muerte de Vallejo en Europa ha sido ficcionalizada por Roberto Bolaño (1999), Eduardo González Viaña (2007) y Jorge Nájjar (2019), para dar cuenta, entre otros aspectos, de su imposibilidad de retorno al Perú debido a procesos judiciales no concluidos. Como en la carátula original de esta tercera obra de Vallejo se leía *Escalas melografiadas*, se ha querido interpretar esta última palabra (colocada en el sentido de «compuestas con intención musical») como parte de su título, y cabe considerar el doble sentido del término: por un lado, se refiere a la progresión de notas dentro de una secuencia tonal específica (que, en este caso, tendría seis y no siete notas); mientras que, por otro, alude a la «escalera de mano [que sirve] para escalar [por] los muros de la prisión» (González Vigil, 2012, p. 9). En particular, la segunda sección del libro, «Coro de vientos», en la que se encuentra el relato «Liberación», en consonancia con la tradición literaria, ofrece a este una dimensión coral, lo cual, a su vez, se encuentra en sintonía con el contenido específico del relato: la ambigüedad del coro del Himno Nacional en el contexto del Panóptico de Lima, como veremos más adelante.

ya no se concibe como género literario, con el rígido marco generalmente asociado con él» (2017, p. xix; traducción nuestra). En cuanto a su escritura, *Escalas* está redactado con un tono entre vanguardista y reflexivo, atravesado de agudas descripciones y observaciones con relación a situaciones entre dramáticas, fantásticas, oníricas, sobrenaturales y extraordinarias que apuntan a una visión moral respecto al hondo sentido del ser humano frente a su destino.

Concretamente, en el cuento «Liberación», el cual abordaremos en este texto y que forma parte de la segunda sección de *Escalas*, se cuestionan los límites entre la inocencia y la culpabilidad, como señala Trinidad Becerra (citada en González Vigil, 1992, p. 9). Roberto Paoli sostiene que en este cuento se observa con claridad «el pensamiento de Vallejo acerca de la responsabilidad humana y de la justicia» (1969, p. 9), a la vez que reafirma «la preocupación siempre viva del poeta hacia los problemas éticos» (p. 9). Paoli sintetiza la anécdota de «Liberación» como

la historia de un detenido que vive continuamente bajo la amenaza del envenenamiento por parte de la familia de su víctima, a través de la narración de otro prisionero amigo [Solís] que se había hondamente compenetrado con su desgraciado caso; [y en el que] se expresa una vez más un cierto sentimiento de piedad y hermandad que llega a hacerse obsesivo hasta alcanzar límites de sadismo. Palomino, el protagonista, es una víctima más del destino: después de más de diez años de terror, muere de manera misteriosa, en la víspera de su excarcelación y casi como consecuencia de un sueño premonitorio de su protector-torturador. (p. 9)

Francisco Távara Córdova puntualiza, a su vez, que el cuento «cierra con un hecho increíble: es Palomino que regresa a prisión según los ojos de Solís» (2014, p. 338).

«Liberación» puede resumirse como la historia de un autor de libros que se encuentra corrigiendo las pruebas de galera de una obra

suya en una imprenta. Este autor es el narrador en primera persona del cuento y vendría a ocupar el rol de narrador-testigo, a quien le es presentada la historia de Palomino. La condición de escritor del narrador guarda relación con el espacio donde transcurre el cuento: los Talleres Tipográficos del Panóptico, edificio penitenciario ubicado en el Centro de Lima (actualmente Centro Cívico y Hotel Sheraton, frente al Palacio de Justicia), que funcionó por cien años, entre 1862 y 1961, y donde Vallejo efectivamente publicó su segundo poemario, *Trilce*, en 1922, y el propio *Escalas* al año siguiente³. En ese sentido, el cuento puede ser visto como el trabajo de ficcionalización de una anécdota de carácter personal del propio Vallejo.

El hecho es que es de este modo a través del cual el narrador de «Liberación» entra en comunicación y contacto con los otros personajes del cuento, que son los que le dan sentido a la trama de la historia. Ellos son una serie de reclusos (tres en total) que se encargan con sus propias manos de imprimir los libros de los Talleres Tipográficos. Esa función es la que los acerca al narrador, quien ha padecido a su vez de carcelería: otro dato biográfico del propio Vallejo insertado en la trama del cuento. Como sostienen al respecto Carlos Aguirre y Bill Fisher:

Vallejo estuvo casi cuatro meses entre 1920 y 1921 injustamente encarcelado en Trujillo. [...] Después de esa experiencia, sin duda empezó a ver con otros ojos el mundo de la prisión y lo que ella representaba. Encargar la impresión de su libro a un taller que funcionaba en la prisión más importante del país puede ser interpretado como un acto de reivindicación: ahora podía ejercer su libertad (como ciudadano y como poeta) entrando y saliendo de la penitenciaría a voluntad para supervisar la publicación de

3 Otros libros que se imprimieron en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría son la novela *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián; el poemario *La canción de las figuras* (1916), de José María Eguren; el ensayo *Belmonte, el trágico: ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo* (1918) y el cuentario *El caballero Carmelo* (1918), ambos de Abraham Valdelomar.

su libro. [...] Por último, se puede entender como un impulso de Vallejo, el poeta humano, de querer interactuar con los detenidos, ser testigo de su sufrimiento y, a lo mejor, usar esa experiencia para seguir procesando su propia experiencia de encarcelamiento. Ese impulso queda en evidencia si consideramos *Escalas*, y que en buena parte es una meditación sobre la (in)justicia humana. *Escalas* incluyó un cuento ambientado en los Talleres Tipográficos del Panóptico, adonde ha ido el narrador para corregir las pruebas de su libro y donde un recluso se pone a manipular lingotes producidos por el linotipo para encubrir un supuesto intento de envenenamiento. Resulta imposible resistir la tentación de identificar al narrador con Vallejo mismo y pensar que, igual que aquel, el poeta se identificó y solidarizó con los operarios del taller. (2022, s. p.)

El primer operario con el que interactúa el narrador es Solís, el jefe de la imprenta, «joven, inteligente, muy cortés», un penitenciado «bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo», que hace «grandes inteligencias» con el narrador, a quien expone «su caso», «su dolor» (Vallejo, 2023 [1923], p. 51). Solís calcula que de un total de quinientos presos en el Panóptico, la tercera parte apenas merecerían ser «penados de esta manera»; los demás no, ya que son «quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron» (p. 51). El segundo recluso, Lozano, obrero, condenado a nueve años de penitenciaría por el cargo de ser coautor de homicidio, es «alto, fornido», y se acerca a tenderle la mano al narrador «con viva efusión»: estuvo en la cárcel de Trujillo junto con él, cuando fue «procesado por incendio, asalto, homicidio frustrado, robo y asonada» (p. 52). El tercer recluso es un preso sin nombre, el peón del narrador, quien compagina su obra. El narrador distingue su «cara regordeta» sonriendo bonachonamente «a toda hora», lo que lo lleva a pensar que «ha perdido el sentimiento verdadero de su infortunio o que se ha vuelto idiota» (p. 53).

El narrador se encuentra, pues, frente a estos tres encarcelados que hacen las veces de impresores en los Talleres Tipográficos del Panóptico, si bien el cuento gira en torno a la historia de un personaje

ausente, Jesús Palomino, centro de la anécdota del relato. Es Solís quien cuenta al narrador la historia de cárcel de Palomino, natural del departamento de La Libertad, visto como víctima y persona bondadosa, quien fuera «estafado en forma cínica e insultante por un avezado», un integrante «de la alta sociedad» cuyo origen de clase es razón por la cual «nunca lo castigaron los tribunales» (Vallejo, 2023, p. 53). Los sucesos del cuento son presentados al día siguiente de ocurridos, concretamente en una tarde gris, de lluvia, entre maquinarias y linotipos que «cuelgan penosos traquidos metálicos en el aire oscuro y arrecido» (p. 53)⁴.

Esta historia narrada en el cuento, y el espacio en sí donde se desarrolla, tiene un elemento particular que no ha sido resaltado por los estudiosos. Se trata de la introducción de otros personajes del cuento, incluidos como telón de fondo, ubicados —podría suponerse— en el patio de la prisión: una banda de músicos que ensaya la interpretación del Himno Nacional del Perú. Son dos las referencias a los músicos. Leámoslas:

Suenan como entre apretados algodones impregnados de limalla de hielo, notas dispersas de un solfeo distante. Es la banda de músicos de la Penitenciaría que ensayan el himno del Perú. Suenan esas notas, y desusada sugestión ejercen ahora en mi espíritu, hasta el punto de casi sentir la letra misma de la canción, engarzada sílaba por sílaba, o como clavada con gigantescos clavos en cada uno de los sonidos errantes.

Las notas se cruzan, se iteran, patalean, chirrían, vuelven a iterarse, destrozan tímidos biseles. (Vallejo, 2023, p. 59)

4 Távora Córdova ha enumerado las referencias que aparecen en «Liberación» sobre la prisión: celda, ventanilla enrejada, calabozo, tarima, moldura de plomo, panóptico y alcaide (2014, p. 335). Véase Barreto (2020) para una lectura del cuento desde la descripción de «tópicos comunes para la construcción narrativa de la experiencia carcelaria, tales como la injusticia, la memoria y el miedo» en tanto metáforas de «la reclusión como un espacio insufrible y desesperanzador» (pp. 57-58).

Se oye de nuevo a la banda de músicos de la Penitenciaría tocar el himno del Perú. Ahora ya no solfean. El coro de la canción es tocado por toda la banda y en su integral sinfonía. Suenan las notas de ese himno, y el preso que permanece en silencio, sumido en sus hondas cavilaciones, agita de pronto los párpados en vivo aleteo, y exclama con gesto alucinado:

—Es el himno el que tocan! ¿Lo oye usted? Es el himno. Qué claro! Parece hacerse lenguas:

Soo-mos-liii-bres...

Y al tararear estas notas, sonrío y río por fin con absurda alegría. (pp. 68-69)

Se diría que la inclusión del Himno Nacional del Perú, siendo ejecutado en el contexto de la prisión más severa del país, tiene el propósito de establecer irónicamente el carácter ilusorio (ambiguo y ambivalente) de su mensaje («Somos libres / seámoslo siempre»), si se considera que la banda que ejecuta la composición está conformada por individuos que no son, pues, de ningún modo, libres (y que serían parte de las dos terceras partes que no «merecen» tal castigo). Este contraste por contradicción entre el mensaje y los mensajeros ocurre en dos momentos: al inicio del relato de Solís, momento en el cual el narrador escucha apenas el ensayo de la composición y las notas se le presentan como una suerte de anticipo «trágico» de lo que será relatado por los personajes, pues, al igual que los condenados injustamente por el sistema de justicia (que sería el caso de Palomino), las notas ensayadas «se cruzan, se iteran, patalean, chirrían, vuelven a iterarse, destrozan tímidos biseles» (Vallejo, 2023, p. 59), como si imitaran las reacciones de quienes serían las «verdaderas víctimas», a modo de analogía, todo lo cual genera en el narrador (que «siente» la «letra misma de la canción») una inmediata sensación de ansiedad («desusada sugestión»).

El segundo momento tiene lugar hacia el final del relato, instante en el cual el narrador advierte el coro de la canción (que resalta el mensaje del «Somos libres / seámoslo siempre»), tras el recuento del

caso de Palomino (injustamente encarcelado, debido a las diferencias de clase, según se afirma en el cuento), mientras el preso «que permanece en silencio», metáfora del que no tiene una voz (es decir, una participación política igualitaria en el contexto de la sociedad), signo de su propia mudez, que rompe, al verse conmovido por la irónica contradicción que rápidamente advierte y cuya reacción es ahora, no de aceptación *per se*, sino de divertida resignación, pues acompaña él mismo la música («tararea estas notas») y luego «sonríe y ríe por fin con absurda alegría» (Vallejo, 2023, p. 69).

Considerando todo ello, es claro que César Vallejo introduce el Himno Nacional del Perú en el contexto de la penitenciaría como una forma de resaltar la incongruencia (o acaso el desfase) entre el mensaje y la realidad, siendo que la canción no representa, en último término, a todos los miembros de la sociedad. Puesto que un «himno nacional» es uno de los símbolos fundamentales (a nivel de manifestación cultural y política) de la identidad de una nación, la inclusión de este en el contexto del Panóptico sirve como mecanismo para criticar (y hasta dismantelar) la idea misma de nación como sistema de igualdad social, a partir de la cual «todos son libres», lo cual se asume en la medida en que el coro de la canción es enunciado desde el plural de la primera persona.

Por otro lado, la condición ambigua del coro se pronuncia al considerar el título de la sección a la que pertenece el cuento («Coro de vientos»), que pone en evidencia el patetismo de la escena, pues, obligados a entonar las letras del himno, se trata, en efecto, de un coro de lamentos. A su vez, este hecho resalta la condición trágica de los reclusos, situación que «parece» devenir en melodramática, en tanto que serían redimidos por medio de la risa del preso silencioso, quien «sonríe y ríe por fin con absurda alegría». Sin embargo, lo trágico (en oposición a lo meramente melodramático) repunta al final, cuando este mismo preso, no sabemos ya si por locura o por aparición fantasmagórica, saluda «con júbilo» a Palomino, como indica el narrador, cuya ansiedad crece al punto de estremecerlo «hasta los huesos».

La aparición espectral de Palomino —muerto de quien se había hablado a lo largo del relato, resaltándose, precisamente, la injusticia de su caso en manos de abusivos con poder y arraigo dentro del sistema—, como llamado a su propia «libertad» dentro de la prisión, constituye un elemento fantástico que, si bien no llega a romper totalmente el «realismo» del relato, ciertamente lo «rarifica»: el cuento acaba con una nota de alarma e incertidumbre, como de un solo golpe. Este elemento fantástico es importante por tres razones: en primer lugar, si bien no se trata del primer cuento de este tipo en la narrativa peruana —cabe considerar la obra de Clemente Palma, como el volumen *Cuentos malévolos* (1904), en sintonía con los cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1906), del argentino Leopoldo Lugones—, resalta la adscripción de Vallejo a la estética modernista; en segundo lugar, pone en evidencia la experimentación de Vallejo a nivel narrativo (paralela a la experimentación formal y filosófica de *Trilce*, y que, al igual que *Escalas*, tiene su origen en la experiencia carcelaria de Vallejo), sobre todo si consideramos el carácter variado, impresionista (en «Cuneiformes», particularmente) y abierto de los relatos que conforman el volumen; finalmente, y más importante, el empleo de elementos fantásticos para reflexionar sobre la condición ambigua de los símbolos de la nación prueba ser un recurso eficaz para poner en evidencia lo ilusorio de estos.

En ese sentido, el fantasma de Palomino aparece en un vacío, hacia el final del relato, anunciado inadvertidamente por Solís, quien señala, «lleno de amor y amargura a un tiempo», no solo la naturaleza bondadosa y virtuosa de Palomino («ha sido siempre un hombre bueno[,] el más leal, el más bondadoso»), sino que confirma (por medio del acto de registrar «de hecho los bolsillos y los actos de los demás») la injusticia a la que este estuvo sujeto, haciéndola objetiva y factual, antes de asegurar que Palomino «no ha vuelto más por aquí». Su ausencia es tan poderosa que se deja sentir en aquellos que lo conocieron de cerca y conocieron también su caso y devenir, como Solís, quien afirma, con la misma cariñosa amargura, que «ni se acuerda de mí. Es un ingrato» (Vallejo, 2023, p. 59), justo antes del inicio de la ejecución del himno, casi a modo de conjuro.

Este pequeño discurso de Solís, dirigido al narrador del relato, constituye, con la ejecución musical que le sigue, una suerte de invocación a través de la cual se convoca a Palomino, cuya aparición se hace efectiva (es decir, «real») en los ojos de Solís, luego de oír el himno (el cual «parece hacerse lenguas»), tararearlo y luego reír, cuando pone la mirada sobre la reja, y tiene, propiamente hablando, una visión («los encandilados ojos, en los que está brillando un brillo de lágrimas ardidas») de Palomino, y acaba por dejar su asiento, tender los brazos y saludar «con júbilo» a la presencia de este (Palomino). Es en este punto en que se abre una dimensión dentro de la realidad, pues, si bien parece que Solís ha caído en la locura, ello se desmiente con la afirmación del narrador de que «alguien» se aproxima a ellos, atravesando la reja que estaba mirando y donde se encuentra, «supuestamente», Palomino, quien habría vuelto del mundo de los muertos. La imprecisión de ese «alguien», indicada por el narrador, que admite una presencia al menos concreta, deja abierta la posibilidad de que se trate, en efecto, de Palomino.

De este modo, escurrido a la realidad del mundo por el conjuro en boca de Solís, en el contexto del Panóptico de Lima y en medio de la ejecución de un himno cuyo coro ofrece una representación falsa de la realidad (pues declara, como ya señalamos, que «Somos libres / seámoslo siempre»), si consideramos el derrotero de la víctima, se resalta una ambigüedad que convertiría al Panóptico en una suerte de espacio liminal, dentro del cual Palomino «parece» encarnar: la ausencia deja paso a la presencia. Este elemento de inversión fantasmagórica, en sintonía con el modernismo y el simbolismo decimonónicos, sin embargo, es empleado por Vallejo para dejar la ambigüedad: principalmente, para concluir que no solo existe una contradicción entre la realidad y la ficción de la realidad (al presentar un caso de abuso de poder junto al ensayo del himno), sino que, producto de esta contradicción, la negación de la libertad, es decir, la condición de esclavitud, es un fantasma que pesa sobre los hombros de la nación (de aquella colectividad que se suscribe a los símbolos y discursos patrios), y, a cambio, la acecha.

Este acecho del fantasma de la injusticia y la opresión sería una suerte de presencia «real» que pulula detrás de la ficción de la realidad (la representación del «individuo peruano» y del Perú, contenida en el himno). Cabe recalcar además que este fantasma «se hace» presencia una vez que es «invocado» por el amor y la amargura (en boca de Solís), dos poderosos sentimientos humanos capaces, «aparentemente», de vulnerar la muerte. Así, el título del relato cobra verdadero sentido, pues es por medio de la invocación, del relato mismo de los hechos, de la confirmación de la inocencia de Palomino, de la bondad de su carácter, que el espíritu de este se «libera» de su condición oprimida. No solo se trata de resaltar el hecho de que existe un «peso histórico» de la opresión por parte del Estado peruano, sino de que, para la «liberación» de aquel peso lleno de amargura que permanece trancado en la conciencia colectiva nacional (y que explicaría el resentimiento y odio social), es necesario el amor: para purgar este lastre social que nos aqueja fantasmagóricamente, debemos primero ser capaces de reconocer (y combatir) la injusticia, nada fantasmal, sino, en cambio, demasiado real, que nos aqueja.

REFERENCIAS

- Aguirre, C. y Fisher, B. (2022, 5 de agosto). César Vallejo, *Trilce* y los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima. *Milenio*, s. p.
- Barreto, M. Á. (2020). Narrar el encierro: «Liberación», un cuento trágico y carcelario de *Escalas* de César Vallejo. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma*, 3(6), 57-80. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v3n6.5210>
- Bolaño, R. (1999). *Monsieur Pain*. Anagrama.
- González Viaña, E. (2007). *Vallejo en los infiernos*. Universidad César Vallejo.
- González Vigil, R. (1992). Prólogo a *Escalas*. En C. Vallejo, *Escalas* (pp. 5-12). Editora Perú y La Tercera.

- González Vigil, R. (2012). Prólogo. En C. Vallejo, *César Vallejo, Narrativa completa* (pp. 7-51). Ediciones Copé.
- Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Arnoldo Moen y Hermano.
- Mulligan, J. (2017). Introduction to *Scales*. En C. Vallejo, *Scales* (pp. ix-xx). Editado y traducido por Joseph Mulligan. Wesleyan University Press.
- Nájar, J. (2019). *César Vallejo, la vida bárbara*. Sinco Editores.
- Palma, C. (1904). *Cuentos malévolos*. Salvat.
- Paoli, R. (1969). Vallejo prosista en los años de *Trilce*. En W. Delgado y C. Milla Batres (eds.), *Homenaje internacional a César Vallejo* (pp. 9-12). Visión del Perú.
- Távora, F. (2014). La justicia en *Escalas*, de César Vallejo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Tomo I* (pp. 323-343). Editorial Cátedra Vallejo.
- Vallejo, C. (2023 [1923]). Liberación. En *Escalas* [edición facsimilar] (pp. 49-69). Sinco Editores.
- Zavaleta, C. E. (1997). La prosa artística de Vallejo. En *El gozo de las letras. Ensayos y artículos, 1956-1997* (pp. 51-70). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972420979>