

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020
Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>
E-mail: irodriguez@urp.edu.pe

DIRECTORA

GLADYS FLORES HEREDIA
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>
E-mail: gladys.floresh@urp.edu.pe

EDITOR ACADÉMICO

ÁLEX FLORES FLORES
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1899-4878>
E-mail: alex.floresf@pucp.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5258-4058>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>
E-mail: rsilva@pucp.edu.pe

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Perú
E-mail: rgonvig49@gmail.com

JORGE LUIS KISHIMOTO YOSHIMURA
Centro de Estudios Vallejanos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7244-4327>
E-mail: jorgekishimoto@yahoo.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>
E-mail: agonzalezm@unmsm.edu.pe

JESÚS CABEL MOSCOSO
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: dcabel@unaj.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

STEPHEN M. HART
University of London, Inglaterra
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>
E-mail: stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

ENRIQUE FOFFANI
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: e.foffani@yahoo.com.ar

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
Tufts University, Estados Unidos
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>
E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>
E-mail: gsantonj@pdi.ucm.es

LAURIE LOMASK
City University of New York, Estados Unidos
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>
E-mail: llomask@bmcc.cuny.edu

VALENTINO GIANUZZI ARMIJO
The University of Manchester, Inglaterra
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>
E-mail: josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

FRANCISCO JAVIER PÉREZ
Asociación de Academias de la Lengua Española, España
E-mail: franciscojavierperez@gmail.com

OLGA MUÑOZ CARRASCO
Saint Louis University, Madrid Campus, España
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>
E-mail: olga.munoz@slu.edu

THOMAS WARD
Loyola University Maryland, Estados Unidos
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>
E-mail: TWard@loyola.edu

VÍCTOR VICH
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
E-mail: vvich@pucp.pe

JAVIER MORALES MENA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

EQUIPO TÉCNICO

Gloria Pajuelo Milla (corrección de textos), Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño), Miguel Condori Mamani (diagramación) y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704.

© Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
Teléfono: (511) 708-0000, anexo: 0142
E-mail: rector@urp.edu.pe

DIRECCIÓN POSTAL

Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
E-mail: archivovallejo@urp.edu.pe

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión de la revista.

LICENCIA



Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma es una publicación que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados de manera anónima por especialistas externos a nuestra casa de estudios.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra universidad, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y al público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Rectorate of the Ricardo Palma University* which aims to disseminate the researches on César Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal whose articles are arbitrated anonymously by external experts to this institution.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our university, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6

TABLA DE CONTENIDO

- Presentación
11 IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
- Dossier monográfico sobre el Centenario del Proceso
Judicial seguido contra el poeta César Vallejo**
- «Me inspira rabia y me azarea / y no hay cómo salir
de él»: la experiencia carcelaria y la fundación de un
nuevo tiempo en *Trilce* de César Vallejo
15 GROBER OMAR QUICHUA AYVAR
- Poema «LXI», móvil carcelario, trascendencia
humana y moral o ética del bien
35 WELLINGTON CASTILLO SÁNCHEZ

- Narrar el encierro: «Liberación», un cuento trágico y
carcelario de *Escalas* de César Vallejo
- 57 MIGUEL ÁNGEL BARRETO QUICHE
- La desnaturalización de la instrucción en el proceso
Vallejo
- 81 JESÚS MARCELO NAVA FLORES
- Presencia de *La poesía francesa moderna* de Enrique
Díez-Canedo y Fernando Fortún en *Los heraldos
negros* y *Trilce*
- 97 ANDREA PAGNI



Esta
presentación
se encuentra
disponible
en acceso
abierto bajo
la licencia
Creative
Commons
Attribution 4.0
International
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020, 11-12

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6.5207



Presentación

El 6 de noviembre de 1920, César Vallejo fue injustamente recluido en la cárcel de Trujillo, donde sufrió la más terrible soledad, angustia, frustración e innumerables penurias que se prolongaron durante 112 días, hasta el 26 de febrero de 1921. Esta experiencia marcó notablemente su vida y su obra literaria, especialmente los libros que escribió en su encierro: *Escalas y Trilce*, su monumental poemario vanguardista. En este 2020, doloroso, demoledor e infausto por las atroces consecuencias de la pandemia ocasionada por la COVID-19, conmemoramos cien años de este nefasto suceso. Por este motivo, la Universidad Ricardo Palma, el Fondo Editorial del Poder Judicial, el Vicedecanato de Investigación y Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Instituto de Estudios Vallejanos de la Universidad Nacional de Trujillo, el Centro de Estudios Vallejanos, y Capulí, Vallejo y su Tierra organizaron el coloquio «Centenario del proceso judicial seguido contra el poeta César Vallejo», desarrollado virtualmente los sábados 7, 14, 21 y 28 de noviembre. En este importante evento, distinguidos investigadores del derecho y la literatura reflexionaron acerca del accidentado tránsito de

Vallejo por la cárcel, los documentos del proceso en su contra, la reivindicación de su inocencia y el impacto de su experiencia carcelaria en su producción literaria. Asimismo, en este coloquio se rindió un merecido homenaje al vallejista y primer abogado defensor de la causa Vallejo, el doctor Germán Patrón Candela, autor de *El proceso Vallejo*, cuya tercera edición, publicada este año, estuvo a cargo del Fondo Editorial del Poder Judicial.

Entre los objetivos del coloquio se contempló la publicación de las ponencias más rigurosas y originales en el sexto número de *Archivo Vallejo*, revista que, a partir de esta edición, será publicada por el Rectorado de la Universidad Ricardo Palma, afirmándose así el compromiso que tiene nuestra institución con los estudios humanísticos, con especial atención a aquellos vinculados con el poeta universal César Vallejo. Extendemos nuestro agradecimiento a los vallejistas comprometidos con la literatura, el derecho y la justicia, pues sus reflexiones jurídicas en el proceso seguido en contra de Vallejo, sus análisis del expediente respectivo y sus novedosas aproximaciones a las obras de nuestro querido poeta, incluyendo sus referentes carcelarios, refuerzan la defensa de la inocencia de Vallejo, condenan la infundada persecución judicial en su contra y marcan nuevos horizontes para conocer, sentir y valorar las obras de nuestro poeta universal.

DR. IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Rector de la Universidad Ricardo Palma

Lima, noviembre de 2020

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOSSIER MONOGRÁFICO SOBRE EL CENTENARIO DEL PROCESO JUDICIAL SEGUIDO CONTRA EL POETA CÉSAR VALLEJO





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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020, 15-34
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6.5208

«Me inspira rabia y me azarea / y no hay cómo salir de él»: la experiencia carcelaria y la fundación de un nuevo tiempo en *Trilce* (1922) de César Vallejo

«It inspires me with rage and whips / and there is no way out of it»: the prison experience and the foundation of a new time in César Vallejo's *Trilce* (1922)

GROBER OMAR QUICHUA AYVAR

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

omar.quichua@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1196-9645>



RESUMEN

El presente artículo analiza la condición humana y la propuesta de un futuro utópico en *Trilce* (1922) de César Vallejo. Para ello, se expondrá, en primer lugar, la lógica que impera dentro del mundo de la prisión: tedio, violencia e imposibilidad de establecer lazos afectivos entre sí. En segundo lugar, en conjunción con lo expuesto anteriormente, a partir de la figura de la madre y

el desposeído, se atenderá al compromiso político de Vallejo de materializar un modo más justo de convivir en una sociedad donde se rescate la capacidad de amar y el derecho a la disidencia.

Palabras clave: César Vallejo; cárcel; madre; orfandad; disidencia.

ABSTRACT

This article analyses the human condition and the proposal of a utopian future in César Vallejo's *Trilce* (1922). To do so, firstly, the logic that prevails within the world of prison will be presented: tedium, violence, and the impossibility of establishing affective ties with each other. Secondly, taking into consideration the figure of the mother and the dispossession explained, it will analyse Vallejo's political commitment to materialise a fairer way of living together in a society where the capacity to love and the right to dissidence are rescued.

Key words: César Vallejo; prison; mother; orphanhood; dissidence.

Recibido: 25/10/2020 Aceptado: 5/11/2020

1. INTRODUCCIÓN

Trilce (1922) de César Vallejo es un testimonio de la violencia, la orfandad y la desposesión que aquejan a los seres del mundo. El yo poético habla desde la prisión, reflexiona sobre ella, pero va más allá, dado que la celda configura un entorno que le permite realizar un tránsito de la conciencia del padecimiento individual al colectivo. En la tradición literaria, la cárcel representa los males enquistados en el seno de la sociedad. En la literatura peruana, por ejemplo, se advierten notables ejemplos en *El Kilómetro 83* (1930) de José Diez Canseco, *El Sexto* (1961) de José María

Arguedas, *El dilema de Krause* (1979) de Ciro Alegría, *Los hijos del orden* (1973) de Luis Urteaga Cabrera, etc. En estas obras, la prisión es una metáfora de la crueldad institucionalizada en los aparatos estatales ejercida contra su propia población. El ambiente se convierte en un centro de formación de represión y abuso destinado a demoler todo vestigio de humanidad, tanto en el convicto como en las autoridades. Asimismo, es menester puntualizar que no se aboga por la romantización de los reos como meras víctimas, pues es justo que quien falte a la ley asuma las consecuencias de sus acciones. No obstante, se enfatiza la indiferencia ante sus derechos, el trato animal que reciben y, sobre todo, el abandono del principal propósito de todo centro penitenciario: reformar. *Trilce* abarca magistralmente cada uno de estos puntos y explora el impacto en la psique del ser humano.

En el presente artículo, se analiza la experiencia carcelaria y la propuesta de un nuevo tiempo en *Trilce*. En primer lugar, se observa cómo el yo poético, quien es César Vallejo propiamente, atraviesa un proceso de paulatina destrucción a causa del tiempo muerto impuesto en la vida dentro de la prisión y el desmesurado ejercicio de la violencia contra los reos. Así, el sujeto del poemario se ubica en un espacio donde el tiempo opera como otra cárcel y sufre el desmembramiento de su cuerpo. Esta condición, a su vez, se acentúa con la revelación de que estamos solos en el mundo, que el *ethos* de la sociedad es contrario a la comunión entre los seres humanos; promueve, en cambio, la orfandad y el recelo. *Trilce* propone un lenguaje poético crítico del mundo, que no se reduce a testificar la condición trágica de la vida, sino que está revestido de un carácter afirmativo. En segundo lugar, se examina el proyecto político planteado en el poemario: el paso de la conciencia trágica a la búsqueda de la realización del acto mesiánico. El sujeto de la carencia, a quien

se le ha desprovisto de todo pero tiene «un mundo por ganar», y la madre, figura que en el pasado le ofreció afecto y amparo, son los pilares para la fundación de un futuro utópico.

2. EL MUNDO DE LA PRISIÓN

La demanda solicitada en el primer verso de Trilce (T) I brinda un testimonio de la continua perturbación a la que está expuesto el recluso: «Quién hace tanta bulla» (Vallejo, 2002, p. 97). El ruido define la naturaleza del espacio carcelario, por lo que no es posible establecer un momento de reflexión o quietud: «ni deja / testar las islas que van quedando» (Vallejo, 2002, p. 97). Confinado diariamente en el mismo espacio cuadrado, el sujeto de *Trilce* enfrenta un paulatino proceso de deshumanización; es víctima de una degradación cognitiva agravada por el paso invariable del tiempo. En efecto, en la prisión, el tiempo está suspendido: no existe un ayer o un mañana, sino una irritable monotonía que se extiende día tras día de forma indefinida. Las consecuencias psicológicas en el yo poético se evidencian en su apreciación del tiempo como una cárcel, un nuevo modo de reclusión más efectivo y punitivo. En T XVIII, destaca la derrota ante la inmutabilidad de la rutina y la resignación a un inexorable destino:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.
[...]

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes (Vallejo, 2002, p. 127).

Las expresiones «Oh» y «Ah», ubicadas en el comienzo de los dos primeros versos, testifican, por un lado, el tedio de despertar

y reconocer que se permanece en la misma celda, y, por otro lado, la aflicción de residir en un campo visual limitado y asfixiante: «si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes» (Vallejo, 2002, p. 127). A su vez, el adjetivo «albicantes», presente en el segundo verso, puntualiza en el profundo daño ocasionado al yo poético: al albearlo, lo vacía de contenido. En la cárcel, pierde gradualmente su identidad: es un sujeto hueco sentenciado al tormento de asistir a su propia degeneración hasta la pérdida de la autoconciencia. Este asunto también está expuesto en T II, como bien lo expone Ricardo Silva-Santisteban (2008), quien señala que «el hombre, o el alma del hombre, ha sido tragada, pues, en el obsesionante pozo del tiempo inmisericorde que ha congelado su flujo» (p. 67). Conviene citar el poema T II en su extensión:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa en el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?

Se llama Lomismo que padece

nombre nombre nombre nombrE (Vallejo, 2002, p. 98).

El poema se caracteriza por un ritmo ralentizado, representado en la repetición de los sustantivos situados en los intervalos. El «Mediodía estancado» es una imagen poderosa que trastoca los principios del espacio y el tiempo al asociar el día («mediodía») y la noche («relentes») en un único momento; esta insólita relación indica que la cárcel opera bajo sus propias normas: es un mundo radicalmente distinto que responde a sí mismo. El yo poético está cautivo en un entorno en donde el intenso calor del sol golpea dura y continuamente en los lomos de los reclusos. La ilusión de vislumbrar un nuevo día es doblegada. El sujeto del poema ha claudicado frente a esta realidad que lo aqueja. La prisión estampa con brutalidad letargo y abulia en su interior; lo priva de la cálida experiencia de estar vivo al encerrarlo en un ambiente regido por la violencia, el desprecio y la humillación. Trágicamente, arrastra solo la materialidad de su existencia, porque por dentro, al igual que los demás reos de la penitenciaría, su espíritu atraviesa un proceso de desfallecimiento: «Gallos cancionan escarbando en vano» (Vallejo, 2002, p. 98).

No obstante, a pesar de la funesta condición que el poeta sufre, la derrota no es total. El combate que afronta se desarrolla con mayor vehemencia en su interior (una «bomba aburrida» que amenaza con explotarlo), puesto que «la celda abre una brecha en el sistema defensivo del prisionero, de manera que no solo lo encierra físicamente, sino que invade su mundo interior para asaltar su equilibrio psicológico» (Higgins, 2015, p. 42). Por tal motivo, cuando el yo poético declara «El reposo caliente aún de ser» (Vallejo, 2002, p. 98), enfatiza la importancia de no

renunciar a su humanidad y plantea una estrategia en virtud del rescate de sí mismo. Luego de tal revelación, está convencido de la presencia de un horizonte esperanzador, un «mañana» que trascenderá la monotonía que compone sus días. En este sentido, un primer recurso que emplea es la atención dirigida a eventos triviales y físicos. En T I, por ejemplo, poetiza de manera ceremonial y detallada un proceso fisiológico: «y se aquilatará mejor / el guano» (Vallejo, 2002, p. 97), con el propósito de no olvidar su carácter humano. Aunque el gesto despierta asombro y desconcierto, el objetivo es funcional a su proyecto: en la búsqueda de retomar la posesión de sí, comienza con su propio cuerpo. Si bien en su fuero interno el poeta sufre un trastorno que le imposibilita dilucidar sus pensamientos, establece un lugar de enunciación desde sus experiencias corporales. Esto último es un medio idóneo para comunicar el abuso físico normalizado del cual es víctima en la prisión: «Criadero de nervios, mala brecha / por sus cuatro rincones cómo arranca / las diarias aherrojadas extremidades (Vallejo, 2002, p. 127).

Además de caracterizarse por la imposición de un tiempo muerto, la cárcel también refiere un ambiente de violencia desahogada: los reos son considerados escorias por el simple motivo de estar en prisión y, por tal razón, se justifica que reciban castigos correctivos. Así, en T XXVI, el poeta experimenta su corporalidad desmembrada: «una pierna por allí, / más allá todavía la otra / desgajadas, / péndulas» (Vallejo, 2002, p. 124); en otras palabras, es objeto de una fragmentación que lo enajena de la certeza más inmediata: posee un cuerpo. Sus extremidades se distancian, lo abandonan a su suerte y regresan tan solo cuando se reproducen los episodios de tortura para recordarle amargamente el ineludible martirio que está condenado a vivir. En esa línea, el sujeto de *Trilce* no se pertenece, es propiedad de sus victimarios y parece entenderlo perfectamente. De esta forma, su esfuerzo por retomar el control de sí, de su cuerpo,

es impedido porque está a merced de los guardias, quienes ejercen el más brutal salvajismo contra en los reos día tras día, como se observa en T L: «abriéndonos / cerrándonos los esternones» (Vallejo, 2002, p. 154). Sin embargo, esta condición le permite replantear el proyecto al trascender su individualidad y reparar en el conjunto, en sus compañeros de celda e incluso en quienes se ubican fuera de ella. Los abusos padecidos en la cárcel son una experiencia que le posibilita a Vallejo reafirmar una verdad que sostuvo en *Los heraldos negros*: el dolor y la injusticia son inherentes a la existencia; están estampados en la carne y los pensamientos del ser humano. La experiencia carcelaria corrobora que la vida está condicionada a atravesar una sucesión de injusticias infundadas, según se suscribe en T LIX: «La esfera terrestre del amor / que rezagóse abajo, da vuelta / y vuelta sin parar segundo, / y nosotros estamos condenados a sufrir / como un centro su girar» (Vallejo, 2002, p. 165).

El sujeto en *Trilce* comprende que el espacio de la cárcel se extiende más allá de sus límites materiales y abarca la totalidad de la existencia. El concepto de mundo como una gran prisión y escenario de sufrimiento ejerce una significativa influencia en toda la producción literaria de Vallejo, sobre todo en *Trilce*. En T LIX, se advierte la descripción de un mórbido escenario destinado a recrearse interminablemente: el ser humano, además de ser proclive al dolor, es consciente de su incapacidad para detener su condena y observa impotente que sus acciones o movimientos tienen una fuerza mínima ante las reglas inapelables que rigen el mundo. Ciertamente, el poeta «y nosotros estamos condenados a sufrir» (Vallejo, 2002, p. 165).

3. «ESTÁIS MUERTOS»: LA SOCIEDAD CAPITALISTA Y LA IMPOSIBILIDAD DE ENTABLAR LAZOS COMUNITARIOS

El sufrimiento inherente a la condición humana, como modo de habitar en el mundo, se agrava con el reconocimiento de la imposibilidad de generar vínculos afectivos con los demás: el sujeto es huérfano y protagonista de un drama lamentable cuyos múltiples actores nunca interactuarán o estrecharán lazos afectivos; dicho de otro modo, está destinado a sufrir en soledad. En este sentido, el dolor, propiedad constitutiva de la existencia, es la causa de otro tópico fundamental en *Trilce*: la urgencia de formar vínculos humanos. En el poemario, se advierte «un monólogo como desesperado intento de diálogo, el anhelo de encontrarse con el Otro, que será siempre fallido, que estará siempre obliterado y que constituye al sujeto de la carencia» (Foffani, 2018, p. 143). El poeta reconoce las limitaciones de persistir en un monólogo dialógico consigo mismo. Recrear sujetos en su imaginación es una actividad estéril frente a la riqueza de la experiencia de comunicarse materialmente, en carne y hueso, con otra persona. No obstante, esa búsqueda está signada por el fracaso, tal como se sugiere en T XLIX:

[...]

Nadie me busca ni me reconoce,
y hasta yo he olvidado
de quién seré.

[...]

Tampoco yo descubro a nadie, bajo
este mantillo que iridice los lunes
de la razón;
y no hago más que sonreír a cada púa
de las verjas, en la loca búsqueda
del conocido (Vallejo, 2002, p. 152).

La situación resulta más funesta al constatar que el poeta no despierta el interés de los otros. Su persona pasa desapercibida, de manera que ello lo interpela a cuestionar su propia existencia y procedencia («de quién seré»). En este punto, cabe resaltar el concepto de comunidad que esboza César Vallejo en este poema: no concibe una sociedad conformada por individuos indiferentes, ajenos a la presencia de sus conciudadanos; por tal motivo, la escena representada en T XLIX enferma al poeta y lo arroja a una «loca búsqueda» por resolver su orfandad, no sentirse solo y evitar que esta situación se generalice en la sociedad. Nuevamente, el aislamiento en la prisión se extiende hacia los exteriores y modifica la forma en la cual el sujeto de T III reside en el mundo: «Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo» (Vallejo, 2002, p. 99). El ser humano está solo, desposeído de afecto, reconocimiento y certezas. La condición humana descrita en *Trilce* va más allá de la consecuencia del abandono de Dios, como está expuesto en *Los heraldos negros*. El poemario vanguardista puntualiza los factores sociales que causan la miseria y el desamparo. Las injusticias que aquejan impunemente se deben a una estructura socioeconómica jerarquizada, en donde los pobres o los provincianos conforman las poblaciones más vulnerables. En efecto, las meditaciones de Vallejo sobre la justicia y el sistema social están vinculadas con su condición de provinciano; asume un lugar de enunciación marginal, es consciente del mismo y lo acusa como motivo de su encierro: «Soy del terruño.- Soy víctima ahora de una de esas tantas infamias gratuitas o brutalmente caramboleadas que abundan, apestando a murciélago, en cada montón de cosas distritales» (Prado Chirinos, 1992, p. 262). Su obra poética está marcada por su profunda reflexión respecto a los de abajo y su optimismo al avizorar un mundo en donde triunfe la camaradería; empero, al

mismo tiempo, identifica en el hombre y la mujer los principales obstáculos. En el poema «La cena miserable» se ilustran ambas premisas:

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.

Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.

[...]

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba... (Vallejo, 2002, p. 72).

El ideal de comunión universal («una mañana eterna, desayunados todos») propuesto en el segundo verso citado es impedido por un personaje misterioso que ha consumido más que el resto y se distancia del grupo; esta es una clara referencia al sujeto de la sociedad capitalista, ya que se trata de un individuo indiferente a los intereses de la unión fraterna entre los humanos, guiado por una búsqueda más lucrativa y que abraza el precepto capitalista de observar a sus pares como meros instrumentos para su realización personal. No es fortuita, entonces, su asociación con la muerte («de amarga esencia humana, la tumba...»), puesto que su presencia desmorona todo proyecto solidario, dilapida toda buena intención del ser humano y promueve una realidad salvaje y competitiva. Dado que el sistema capitalista ha echado profundas raíces en el *ethos* de la modernidad, «se hace palpable la distancia cada vez más abismal entre la unidad ideal y la realidad empírica. Se ha desmoronado el proyecto y la creencia de que la búsqueda de un absoluto puede ser un contrapeso ante un presente y un destino hostiles» (Salazar, 2015, p. 90). En *Trilce* se desarrolla una reflexión sobre el impacto del capitalismo en las actividades sociales, pues, al igual que la cárcel, aquel degrada la identidad de los individuos y los reduce a seres pasivos.

[...] no Hay nadie: hojas tan solo
de par en par.
Y siempre trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes,
hasta la matriz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.
Y hasta el hueso! (Vallejo, 2002, p. 152).

En este modelo socioeconómico, el sujeto es solo un traje, desprovisto de la viva experiencia corporal y la capacidad de realizar un acto introspectivo: es un trozo de carne indolente consumido por una ética de trabajo mezquina que no le ofrece ganancias. Ciertamente, lo despoja de afecto, comida y la cálida sensación de estar vivo, de acuerdo con lo indicado en T LVI: «Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir; y tomo el desayuno, / sin probar una gota de él, todas las mañanas» (Vallejo, 2002, p. 161). El presente es un mundo hostil para el poeta; así, en «La rueda del hambriento», de *Poemas humanos*, sentencia dolorosamente: «esto es horrendo», una expresión que nos aproxima al estado de ánimo de alguien que se percibe débil y pequeño frente a un monstruo gigante. Es un «grito de impotencia, pero también una especie de censura al mundo moderno» (Vich, 2018, p. 41).

4. LA HERENCIA MATERNA: LA POTENCIA POLÍTICA DEL AMOR

El sujeto de *Trilce* es un hombre que recibe la crudeza de la realidad de forma violenta. Atrás quedó la inocencia y el calor del hogar que lo refugió durante su infancia; respecto a ello, cabe señalar que

la niñez fue para el poeta un universo de felicidad que se proyecta en el presente inmediato y en el futuro. El recuerdo de la niñez es otra forma de bienestar que surge en la idea de cárcel de tiempo, esto es, el confinamiento en el pasado (Tello, 2018, p. 118).

En cambio, en el presente habita contra su voluntad en un contexto apático, que lo ha desprovisto de su bien máspreciado: el seno materno. En este sentido, Vallejo elabora un lenguaje crítico del mundo. Se observa un tránsito desde la consciencia trágica de la vida hacia los primeros pasos de un activismo decidido a intervenir en el curso de la historia. Ha abandonado una actitud especulativa o derrotada y, en su lugar, emprende, con voz de gigante, la lucha por un nuevo tiempo más justo, más humano, a través de un lenguaje en donde «las palabras brotan acezantes, articuladas por el sufrimiento y la protesta, en aras de la más hermosa solidaridad» (Romualdo, 2009, p. 28). Sin embargo, el anhelo por esta nueva sociedad debe lidiar con el peso del ambiente carcelario en el que aún se encuentra. De este modo, Vallejo está fracturado en dos tiempos: el pasado, asociado a la madre y el hogar, fuentes de valores éticos que pretende rescatar para su proyecto político, y el presente, en la cárcel, donde se reproduce una violencia descarnada que le rememora la muerte de su madre y la imposibilidad de retornar al abrigo de la infancia. Así, afronta el dolor de la existencia en la completa soledad. No es un recordar sencillo, por el contrario, acontece en un terreno tenso, como se percibe en T XXVIII:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada (Vallejo, 2002, p. 127).

La ausencia de la madre acentúa su orfandad material y espiritual en el mundo. No solo no tiene qué comer o el alimento le resulta insípido («cómo iba yo a almorzar»), sino que además carece de hogar («quebrado el propio hogar»). De ahí la importancia de rescatar la figura materna en el presente con el objetivo de trazar un horizonte esperanzador opuesto al fatalismo del tiempo de la cárcel. El amor y el cuidado maternos provistos durante la infancia permiten identificar los valores que cimentarían una convivencia más justa entre los seres humanos, la «justicia-otra» sugerida en «La cena miserable»: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos» (Vallejo, 2002, p. 72). El amor, herencia de la madre, rescata la humanidad de la vida al proponer vínculos más afectivos entre las personas; es decir, lucha contra el mal generalizado en la sociedad en virtud de la realización terrenal del ser humano, por ello la exhortación de T LXX: «Amémonos los vivos a los vivos, que a las buenas cosas muertas será después» (Vallejo, 2002, p. 179) y las imágenes de T LXV.

[...]

estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo.
Oh si se dispusieran los tácitos volantes
para todas las cintas más distantes,
para todas las citas más distintas.

[...]

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así (Vallejo, 2002, pp. 172-173).

La madre, la «itierna dulcera de amor!» (Vallejo, 2002, p. 127), suministra al hijo los fundamentos de una actitud ética capaz de atender a las injusticias sociales y reunir, a través de una conmovedora fraternidad, a todos los seres humanos del planeta («para todas las cintas más distantes, / para todas las citas más distintas»). El fallecimiento de la madre trasciende el abatimiento del mundo de la prisión: podrá estar muerta físicamente, pero sus enseñanzas perduran («muerta inmortal») y son la fórmula («de amor») para combatir la orfandad de los desposeídos. Como afirma González Vigil (2009): «debajo o detrás de toda esa temática del dolor —sin la cual Vallejo no ostentaría la dimensión y la profundidad que tiene— está el Amor, la capacidad de amar» (p. 75). El dolor es intrínseco de la existencia: no podemos evitar el sufrimiento, puesto que, irremediablemente, enfrentaremos alguna situación de duelo; sin embargo, esto no implica que el ser humano siempre deba habitar en el dolor o claudicar ante él.

A pesar de que en *Trilce* se resaltan las referencias al sufrimiento y el hastío, subyace un proyecto fundamentado en la esperanza y el amor, los cuales son posibles por la figura de la madre. Este proyecto le permite al poeta reanudar la búsqueda del otro, dado que únicamente a partir de la formación de un colectivo, al entablar lazos con los extraños y los cercanos, se logrará reformar el mundo; en otras palabras, ofrecer al prójimo

nuestras posesiones y el más honesto afecto debe tener el único objetivo de mitigar nuestros vacíos y el horror del mundo. En efecto, «la propuesta vallejana de la esperanza tenemos que buscarla casada con la alegría, el amor, la vida; con el mañana utópico realizándose» (León, 2009, p. 155) en la cálida compañía de un otro.

5. «TENGO FE EN QUÉ SOY, / Y EN QUE HE SIDO MENOS»: EL DESPOSEÍDO COMO SUJETO REVOLUCIONARIO

El sujeto de la carencia, en este sentido, es el verdadero revolucionario dotado de la fuerza mesiánica para fundar un nuevo tiempo. *Trilce* apuesta por la reivindicación política de las identidades excluidas, las cuales nos aproximan a una perspectiva de primera mano de las injusticias cometidas contra los desfavorecidos y ponen en evidencia las contradicciones inherentes al sistema social de orden capitalista. De esta forma, se establece una distancia y una conciencia crítica del estado enajenado en el que está sumido el ser humano «en virtud de un valor colectivo, lazo solidario y de amor» (Salazar, 2015, p. 165). En T XXXVI se ilustra magistralmente el proyecto político propuesto en el poemario:

[...]

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,

ortivos nautilos, aúnes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
[...]

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad! (Vallejo, 2002, pp. 137-138).

En esta poética de los vencidos, el sujeto de la carencia («el nuevo impar») es como la Venus de Milo: un ser de «perenne imperfección» con la capacidad suficiente de suspender el curso del tiempo («laceadora de inminencias, laceadora / del paréntesis») y materializar el «acontecimiento», definido por Alain Badiou (2013) como «ese algo que surge desde los agujeros de lo social para romper la inercia de la realidad» (p. 9), de la totalidad. En efecto, Vallejo rehúsa al equilibrio (la simetría), puesto que corresponde al propósito ideológico de internalizar en los individuos una comodidad con el estilo de vida imperante; el poeta, por el contrario, exclama: «Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía. / Rehusad la simetría a buen seguro». Es relevante el imperativo dirigido a los seres humanos para rebelarse, «eludir el resguardo a todo ordenamiento artificial; aceptar el conflicto, las contradicciones, lidiar con la disonancia, renunciar a la seguridad de los decálogos heredados, a la religión dual que codifica a través de normas excluyentes» (Yurkievich, 1954, p. 253).

6. CONCLUSIONES

Este artículo ha analizado las repercusiones de la experiencia carcelaria del poeta en sus conceptos de justicia y comunidad. Dentro de la prisión, padeció en carne propia una realidad cruda: la constante violencia y el lento transcurso del tiempo trastornaron seriamente su psique; además, sufrió una degeneración que lo distanció de sí mismo, de su propia humanidad. No obstante, este escenario lo interpeló, sacudió cualquier signo de derrota o abatimiento en su espíritu. Su condición de marginal en el mundo le permitió reconocer en sus pares de celda a sus compañeros de ruta contra el abuso y los atropellos. Planteó una revuelta de los de abajo en virtud de la fundación de un nuevo tiempo; para tal propósito, el amor, herencia de la madre, desempeña un rol fundamental.

En ese sentido, el mérito de *Trilce* reside en identificar el lado afirmativo del dolor y la injusticia, «dar cuenta de una experiencia de verdad que ha interrumpido el mundo y que puede comenzar a transformarlo» (Vich, 2021, p. 113). El sujeto del poemario no solo expone su testimonio de la condición trágica de la vida al posicionarse frente a ella y asumir una actitud melancólica, sino que, revestido de un admirable amor por los seres de la tierra, busca nuevas posibilidades de vivir en comunidad, hermanados todos. Ciertamente, Vallejo «[n]ecesitó el hambre, la miseria, el desprecio, la mentira, el engaño, la burla, la traición, la enfermedad. Necesitó [que] todo aquello llegara como un rayo hasta su pecho» (Salazar Bondy, 2014, p. 195) para establecer desde ahí un lugar de enunciación. Por tanto, Víctor Vich (2021) no se equivoca al calificar a Vallejo como un poeta del «acontecimiento»; es un notable acierto que dirige la atención al proyecto político formulado a lo largo de los poemas de *Trilce*.

Finalmente, es conveniente resaltar que en el presente año se conmemora el centenario de la publicación de *Trilce*. Durante

estas décadas, la obra ha impreso en los críticos, los escritores y los lectores un sentido único de entender el mundo y habitar en él. Es comprensible el desconcierto que suscita su lectura no necesariamente por su lenguaje hermético, sino por los temas tan humanos que plantea. Al reflexionar sobre los asuntos terrenales, advertimos con terror y tristeza cómo la insensibilidad, la desconfianza y el oportunismo se han naturalizado en la sociedad y los individuos; por este motivo, la promesa de un mejor porvenir es continuamente pospuesta. A pesar de ello, en *Trilce* se observa una loable esperanza en el proceder de las personas, su capacidad de humanizarse aún más, ser más responsables y amables unas con otras. No hay mejor tributo que se le pueda rendir a la obra y su autor que rescatar esta dimensión ética para la vida diaria.

REFERENCIAS

- Badiou, A. (2013). *Sobre la idea del comunismo*. Paidós.
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Cátedra Vallejo.
- González Vigil, R. (2009). El amor: la fórmula contra el dolor y la muerte. *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo* (pp. 75-83). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Higgins, J. (2015). *César Vallejo en su poesía*. Cátedra Vallejo.
- León, J. (2009). La esperanza en la poesía de César Vallejo. En Aguilar, S. y Grupo de Trabajo en Cultura del Congreso, *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo* (pp. 143-158). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Prado Chirinos, J. (1992). Una carta desconocida de César Vallejo sobre su prisión en Trujillo. *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, 16(2), 259-266. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/5721/5711>

- Romualdo, A. (2009). El humanismo de César Vallejo (pp. 23-37). En Aguilar, S. y Grupo de Trabajo en Cultura del Congreso, *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Salazar, I. (2015). El hundimiento de lo divino en la poesía de César Vallejo. *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela* (pp. 53-179). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salazar Bondy, S. (2014). Vallejo en su palabra. *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)* (t. I, pp.193-196). Lápiz Editores.
- Silva Santisteban, R. (2009). El dolor ante el sentimiento del tiempo en «Trilce II». En Aguilar, S. y Grupo de Trabajo en Cultura del Congreso, *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo* (pp. 59-68). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Tello, O. (2018). *El tema de la cárcel en Trilce* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10174/Tello_co.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Vallejo, C. (2002). *Obra poética*. Peisa.
- Vich, V. (2018). César Vallejo: dos poemas sobre tener hambre. *Poetas peruanos del siglo XX. Lecturas críticas* (pp. 33-44). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174311/Poetas%20peruanos%20del%20Siglo%20XX%20lecturas%20cr%C3%ADticas.pdf?sequence=1>
- _____ (2021). *César Vallejo. Un poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.
- Yurkievich, S. (1974). En torno de *Trilce*. En Ortega, J. (ed.), *César Vallejo* (pp. 245-264). Taurus.



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020, 35-55

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6.5209

Poema «LXI», móvil carcelario, trascendencia humana y moral o ética del bien

Poem «LXI», prison mobile, human transcendence and morality or ethics of the good

WELLINGTON CASTILLO SÁNCHEZ

Universidad Nacional de Trujillo

Casa de Ciencia y Cultura de Santiago de Chuco

(La Libertad, Perú)

ccyculturvallejo@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0002-9276-028X>



RESUMEN

Según Espejo Asturrizaga, cuando César Vallejo estuvo encarcelado, entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, escribió ocho poemas que se incluyeron en *Trilce*; uno de ellos, el signado con el número romano LXI, cuyo verso inicial es «Esta noche descendiendo del caballo», no revela, como otros, la visión de la cárcel o el encarcelamiento físico, sino una forma de trascendencia humana que asienta una regla moral o ética del bien en el existir humano caótico y agónico. Desarrollamos esta hipótesis desde

una perspectiva histórica y sociocultural, apoyada en el análisis, la interpretación y la valoración literaria desde la cual consideramos que el poema «LXI» se interrelaciona con los elementos temáticos y formales del poemario, en una visión actual y futurista, lo cual nos permite advertir que en la poesía de Vallejo no todo está dicho, nada es definitivo; por el contrario, todo es un permanente hallazgo y ello confirma su vigencia.

Palabras clave: motivaciones carcelarias; trascendencia humana; moral o ética del bien; elementos de la textualidad.

ABSTRACT

According to Espejo Asturrizaga, when César Vallejo was imprisoned, between November 1920 and February 1921, he wrote eight poems that were included in *Trilce*; one of them, the one marked with the Roman numeral LXI, whose initial verse is «Tonight I dismount from the horse», does not reveal, like others, the vision of prison or physical imprisonment, but a form of human transcendence that establishes a moral or ethical rule of the good in the chaotic and agonizing human existence. We develop this hypothesis from a historical and socio-cultural perspective, supported by analysis, interpretation, and literary evaluation, from which we consider that the poem «LXI» is interrelated with the thematic and formal elements of the collection, in a current and futuristic vision, which allows us to see that in Vallejo's poetry not everything has been said, nothing is definitive; on the contrary, everything is a permanent discovery and this confirms its validity.

Key words: prison motivations; human transcendence; morality or ethics of the good; textual elements of good; elements of textuality.

Recibido: 25/10/2020 Aceptado: 5/11/2020

1. GENERALIDADES

1.1. Los hechos luctuosos de Santiago de Chuco y el proceso judicial

El 1 de agosto de 1920, en Santiago de Chuco, casi al finalizar las fiestas en honor al apóstol Santiago, el Mayor, se llevó a cabo una serie de sucesos luctuosos: por la falta de sus pagos, la dotación de gendarmes se reveló; el subprefecto Ladislao Meza intentó apaciguar la situación, pero en el enfrentamiento los oficiales dispararon y asesinaron al ciudadano Manuel Antonio Ciudad. Este hecho suscitó la reacción de la población y la nueva intervención del subprefecto, quien, con apoyo de los gendarmes de Huaraz y un grupo de ciudadanos armados, trató de reducirlos. Se desató una balacera, murieron dos gendarmes y los demás, bajo el mando de su jefe, el alférez Carlos Dubois, huyeron y se escondieron en la casa de la familia Santa María. Se generó un verdadero caos: la población asaltó las oficinas de teléfono y telégrafo; luego, saqueó e incendió el almacén de la mencionada familia. Pasiones políticas, caciquismo y rencillas personales se mezclaron en el desarrollo de estos sucesos, en los cuales participaron, de manera pacífica, los hermanos Manuel y César Vallejo, quienes fueron enjuiciados por Carlos Santa María. El poeta fue perseguido y encarcelado.

1.2. La detención y el encarcelamiento de Vallejo

El 24 de agosto de 1920, Elías Iturri Luna Victoria, el juez *ad hoc*, amplió instrucción y, el 31 de ese mismo mes, dictó auto de detención definitiva contra varios implicados, entre ellos César Vallejo. Una noche a mediados de septiembre, el poeta apareció en la casa de Antenor Orrego, ubicada en Mansiche, pero su captura y detención se produjo el 6 de noviembre de 1920 en la casa y estudio jurídico del Dr. Andrés Ciudad Santoyo.

El escritor Antenor Orrego (2011), quien lo visitó al día siguiente, recuerda: «Habíanle recluido separado de los otros presos, en una habitación semioscura y astrosa. Un vaho pestilente y húmedo se desprendía de los muros y del piso [...]. Dolíame verle en condición tan desdichada y miserable» (p. 45).

1.3. La cárcel: los 112 días de privación de su libertad

Vallejo permaneció en la cárcel de Trujillo por 112 días. Orrego, en el prólogo de *Trilce* (2016 [1922]), testimonió lo siguiente: «durante el tiempo que duró su prisión, mantúvose en tal dignidad y varonía que impuso respeto a todos. No imploró justicia reptando por los estrados judiciales, sí que la pidió y la exigió, verticalmente, como un hombre» (p. xv).

Por su parte, Juan Espejo Asturrizaga (1965), también amigo entrañable del poeta, anota: «cabe destacar la entereza, dignidad y orgullosa altivez con que supo sobrellevar César esa calumniosa e indigna treta [...]. Con una fe y una serenidad inquebrantables [...] esperó día a día que resplandeciera la verdad y la justicia» (p. 99).

1.4. El dolor de Vallejo por su injusto encarcelamiento

Pese a su entereza, dignidad y altivez, el encierro carcelario fue una experiencia muy dolorosa para Vallejo, sobre todo porque era inocente de los hechos criminales que le imputaba la familia Santa María. Podemos sentir su dolor en la lectura de sus poemas y los testimonios de sus amigos. Así, por ejemplo, Orrego (2011) refiere que

El prisionero estaba abrumado por la desdicha, sentíase infamado y cubierto de ignominia [...]. En la desolación de su rostro pálido y afilado en sus rasgos más característicos, se adivinaba la intensidad de su desesperación [...]. Sus ojos estaban

impregnados de una insondable tristeza [...]. Me dijo palabras de agradecimiento y añadió:

[...]

—Las otras gentes huirán de mí como de un apestado (pp. 45-46).

Pese a la terrible situación, debemos reconocer cómo esta dolorosa experiencia engrandeció el espíritu del poeta. Respecto a la celebración de su liberación, Espejo Asturrizaga (1965) indica lo siguiente:

Aquella noche no hubo en sus labios un solo reproche, ni una queja, ni una frase que delatara odiosidad contra sus detractores. Hasta supo poner humorismo [...]. Así era César. Ahora empezaba a mirar hacia adelante. Todo aquello quedaba a la zaga frente a su futuro (p. 104).

1.5. El móvil carcelario en *Trilce* y *Poemas humanos*

La experiencia desoladora de la prisión que sufrió Vallejo se convirtió en una poderosa motivación y un referente frecuente de muchos poemas de *Trilce*. A propósito de ello, en el prólogo de esta obra, Orrego (2016 [1922]) afirma que el poeta leía y escribía en la cárcel: «En este oscuro período de dicitario el espíritu del poeta creció superando su potencialidad creadora. Allí se astillaron, con sangre de su sangre, los mejores versos de “Trilce”. Donaba ritmos y mercaba agravios» (p. xv).

Espejo Asturrizaga (1965), al igual que Orrego, suscribe que Vallejo, estando en prisión, logró escribir la primera parte de un libro que publicaría después con el título de *Escalas melografiadas* y los poemas de *Trilce* signados con los números I, II, XVIII, XX, XLI, L, LVIII y LXI (p. 99).

Pero el móvil reclusión-encierro en su creación poética se dio antes y después de su experiencia carcelaria. De allí que en

Trilce, según Delgado (1988), se dan hasta cuatro dimensiones de este móvil: la reclusión temporal o cárcel del tiempo, la reclusión espacial o cárcel del mundo, la reclusión anímica o cárcel del alma y la reclusión somática o cárcel del cuerpo (pp. 51-52).

Los poemas de *Trilce* escritos en períodos anteriores o posteriores a su experiencia carcelaria son los siguientes: XXII, XXV, XXIX, XXXIII, XXXIX, LII, LXVII, LXX, LXXIV y XLIX.

Una referencia breve pero intensa sobre la reclusión la encontramos en *Poemas en prosa* (1923-1938), específicamente en el poema titulado «El momento más grave de la vida», en el cual se demuestra que el sufrimiento humano es continuo, diverso y solo acaba con la muerte:

Y otro dijo:

—El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú.

[...]

Y el último hombre dijo:

—El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía (Vallejo, 1985, p. 113).

2. APROXIMACIONES AL POEMA «LXI»

De los ocho poemas escritos durante su encarcelamiento, para su publicación en *Trilce*, Vallejo designó con el número romano LXI al que inicia con el verso «Esta noche descendiendo del caballo». Como veremos, a pesar de que fue escrito durante su encierro, no refleja la imagen de la prisión. En contraste, la crítica literaria señala que los poemas I, II, III, XVIII, XX, XXV, L, LIII y LVIII expresan una sobrecarga emotiva desatada precisamente por la reclusión en la cárcel física.

2.1. Criterios de selección

Para seleccionar e interpretar el poema «LXI» nos han guiado dos criterios:

- a) En el plano personal, advertimos que el poema contiene hondas significaciones vinculadas con la familia, el apóstol Santiago y su fiesta, pues estos elementos tocan el alma de todo santiaguino; incluso cuando visitamos la casa de Vallejo, lo leíamos o recitábamos.
- b) En el ámbito literario, reconocemos que es el poema menos estudiado por la crítica, pese a que Ricardo González Vigil (2019, p. 555) comenta que es cristalino, el menos hermético del libro, y apunta que Manuel Pantigoso Pecero ha analizado su riqueza expresiva.

Entendemos que la crítica vallejana se ha inclinado por realizar la exégesis de los poemas herméticos o crípticos, de gran carga emocional; sin embargo, el poema «LXI» tiene un alto valor poético: su temática familiar y su alta carga emocional transmiten ternura y nostalgia; además, es trascendente porque culmina en una redefinición al sentar una norma moral o ética del bien para la vida.

2.2. Referentes

Consideramos que el poema se elabora sobre dos referentes muy ligados: el primero es real y consiste en el viaje de Vallejo a Santiago de Chuco en mayo de 1920, en el cual estuvo acompañado por su amigo Juan Espejo Asturrizaga, quien ha dejado un amplio y sentido testimonio al respecto¹. El segundo referente

1 Recuerda Espejo Asturrizaga (1965): «Hicimos un viaje penoso a lomo de mula, desde la hacienda Menocucho [...]. Ingresamos al pueblo a las 2 de la madrugada.

se intuye del propio poema: mientras estuvo encarcelado, Vallejo tuvo el anhelo vehemente de visitar su hogar, ver y estrechar a su familia, pero, ante la imposibilidad de volver a su casa, tener cerca a los suyos y abrazarlos, los evocó dolorosamente.

La angustiante privación de la libertad le generó impotencia, desesperación, estrés, soledad e intensificó sus recuerdos, cambió su pensamiento sobre la vida y el mundo, lo cual produjo una tensión en él, manifestada en pensamientos y actitudes contradictorias.

2.3. Tema

Desde nuestra perspectiva, este poema trata sobre el enorme valor que tiene la familia para el ser humano, sobre todo cuando sufre el encarcelamiento; dicho valor aumenta en el límite final de la vida: la muerte. Puede entenderse también como un tema de orfandad radical del «hombre trífico».

2.4. Vocabulario

Dentro del nivel estándar del lenguaje en el que está escrito el poema, destacamos que Vallejo, en armonía con el ambiente santiaguino y familiar que poetisa, incorpora el lenguaje coloquial, es decir, el habla santiaguina, a través de vocablos y frases comunes tales como «cantar del gallo», «poyo», «alumbró», «montado en pelo», «se amarille al sol», «duelo», «husmea», «orejea», «ya no falta casi nada», «hoy nadie en vela», «cabecea» y «que está bien, que todo está muy bien».

Este dormía plácidamente, entre una quietud deliciosa. Frente a la casa tocamos la puerta. César ansioso de abrazar a los suyos. Pero tocamos y tocamos y no hubo respuesta. Después de mucha espera nos abrieron» (p. 88).

2.4.1. Vocablos claves intertextuales

En este punto, resaltamos dos vocablos de este poema por la riqueza de sus significaciones:

- a) «puerta»/«portada» vana de las casas. En cuanto espacio de entrada y salida, puede simbolizar las situaciones significativas en la vida del ser humano. Estos sustantivos han sido utilizados desde *Los heraldos negros* y sus significados se enriquecen en *Poemas en prosa*, donde Vallejo refigura su visión de la vida y la muerte a través de binomios contrarios como partida-regreso y adioses-reencuentros; con ellos, según Escobar (1973), el poeta «nos revela otros rincones de la naturaleza y nos descubre la perennidad de las huellas del hombre y de su inserción en el universo todo» (p. 202).
- b) «caballo», nombre de un animal solípedo domesticado. Desde tiempos inmemoriales, por el hecho de compartir el hábitat terrestre, el hombre ha establecido una multiplicidad de relaciones con los animales, por ejemplo, de caza y domesticación; asimismo, ha creado figuraciones, representaciones o denominaciones totémicas basadas en semejanzas físicas y de carácter. En esa línea, dentro de sus supersticiones y creencias, relaciones que conforman parte de la cultura, incluso ha concebido transformaciones de los humanos en animales. Los ejemplos son abundantes.

Particularmente, Vallejo ha simbolizado algunas de estas relaciones en *Los heraldos negros*, *Trilce* y en su poesía última. Ahora bien, en el habla de Santiago de Chuco, «caballo» se usa para calificar a una persona por su parecido físico: su rostro, fortaleza, tamaño, pero también por su carácter: bruto, tonto o falto de tino. El calificativo se

extrema al anteponer la palabra «burro», resultando la frase superlativa «burro de caballo».

En *Trilce*, Vallejo emplea el vocablo «caballo» en tres oportunidades y una vez en una crónica de 1925. En el poemario en cuestión, el uso es trisémico: a) alude al animal real, b) representa al hombre y c) refleja la evocación o el sueño. Por ejemplo, el primer verso de la tercera estrofa del poema «LVIII», también escrito en la cárcel, guarda similitud con el verso «Esta noche desciendo del caballo» del poema «LXI»: «Apéome del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes; / espumoso pie contra tres cascos. / Y le ayudo: Anda, animal!» (Vallejo, 2016 [1922], pp. 90-91). No obstante, las significaciones son distintas. Aquí, consideramos que la imagen del caballo representa el lado animal humano, pues el caballo del cual el sujeto se ha apeado está «bufando / líneas de bofetadas y de horizontes», esto es, vivencias que únicamente el hombre puede concientizar. En ese sentido, diríamos que el «hombre trícico» bufa como caballo; de allí que el verso culminante sea un acto de automotivación, expresado en una frase familiar y cotidiana: «Anda, animal!», voz con la cual se anima a las bestias de carga y al hombre.

En el poema «LVIII», Vallejo establece la extensión del móvil carcelario en los conceptos fundamentales de los tres estados de la materia: lo sólido («En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones»), lo líquido («en la celda, en lo líquido») y lo gaseoso («En la celda, en el gas ilimitado»).

Por otro lado, en el tercer grupo estrófico del poema titulado «Sermón sobre la muerte», el poeta se endilga una serie de calificaciones y la de caballo aparece en superlativo: «¡Loco de mí, lovo de mí, cordero / de mí, sensato, caballísimo de mí!» (Vallejo, 1985, p. 148). En contraste, en la crónica «España en

la Exposición Internacional de París», publicada en *Mundial* el 23 de octubre de 1925, respecto a su propio retrato cincelado en plomo, el poeta exclamó: «Parezco un caballo...» (Vallejo, 1987, p. 66); le agradeció y aplaudió al escultor José de Creeft porque en su arte creativo supo unir el carácter y el parecido (Vallejo, 1987, p. 67).



Retrato del poeta Vallejo (De Creeft, 1980).

2.5. Interpretación del poema «LXI»

Ahora analizaremos los aspectos estilísticos, el uso de los recursos fonéticos, semánticos, morfológicos y sintácticos del poema «LXI», los cuales conforman su riqueza poética. A continuación, reproducimos el poema:

LXI

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea golpeando el empedrado. Luego duda
relincha,
orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas,
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien (Vallejo, 2016 [1922],
pp. 95-96).

Desde la lectura de los versos iniciales del poema «LXI», se percibe la narración de un sujeto en primera persona. Empieza con la frase «Esta noche», la cual nos sumerge en la intensa evocación de su viaje de regreso a su casa, su hogar. Desde luego, saber que el poema fue escrito en la cárcel nos ayuda a comprender la fusión de dos niveles espaciotemporales (el viaje, en el pasado, y la cárcel, en el presente) que marcan la estructura semántica del poema, la cual nos lleva a encontrar sus amplias, ricas y profundas significaciones.

A su vez, la frase «desciendo del caballo» del primer verso describe el hecho real o sucedido, pero también puede aludir al ensueño, ubicando al yo poético en un plano imaginario «ante la puerta de la casa, donde» evoca: «me despedí con el cantar del gallo», es decir, de madrugada; esta imagen define un tiempo importante e indeterminado de vida. El cuarto verso señala que esa puerta, aquel lugar por dónde salió, se despidió y desea entrar «Está cerrada» y, por más que llama, «nadie responde». Es pertinente establecer este paralelismo: en el tiempo y el lugar evocados, la puerta de la casa estaba cerrada; en el tiempo y el lugar presentes, la cárcel física representa la puerta cerrada ante la cual llama inútilmente a su familia. En ese sentido, la puerta es el símbolo del espacio vano del salir-entrar o partir-regresar que Vallejo más adelante retomaría y enriquecería en su poética.

En el último verso de la primera estrofa, la pausa implícita de la espera expande la evocación. En la segunda estrofa, el yo

poético es nostálgico, dado que trae al presente el interior del hogar, el espacio más edénico para el ser humano; aparece la figura de la madre ligada al «poyo» en el que dio a luz al hermano mayor, donde «ensillaba» (imaginariamente) los caballos, pues los montaba «a pelo», sin aparejo o montura, como niño aldeano humilde que carecía de estos objetos. El recuerdo profundiza la experiencia de tiempo y lejanía; así, en los versos «el poyo en que dejé que se amarille al sol / mi adolorida infancia» se sopesa el tránsito inexorable de los años, la vida y, por ende, los efectos implacables del tiempo.

De pronto, surge de la evocación una imagen y una pregunta que expresan negros presagios, angustia e inquietud: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?». A partir de estos versos finales de la segunda estrofa, el yo poético narra los hechos y encabalga las emociones y las significaciones enlazando situaciones con la conjunción «y», tal como lo hacen los niños, por ejemplo: «y mi mamá me dijo», «y entonces fui», «y nada», etc.

2.5.1. El luto que enmarca la portada

Hasta finales de la década de los años ochenta, en Santiago de Chuco se acostumbraba que, al morir un ser querido, durante un año, la familia colocaba sobre el umbral de la puerta una tela negra, mediana y rectangular para indicar el duelo, la aflicción o la pena propia del luto que atravesaba; además, vestían de negro y, al siguiente día de cumplirse el primer aniversario del fallecimiento, la familia retiraba la tela y cambiaba sus trajes negros por otros de diversos colores.

Ahora bien, retomando el análisis del poema, subrayamos que en la tercera estrofa se refuerza la premonición de la muerte: el yo poético siente la presencia de «Dios en la paz foránea», el espacio abierto, silente y tranquilo (en el gas), inclusive se figura que Dios se ha unido a su llamado, pues «estornuda

cual llamando también...» (expulsa aire por la nariz y la boca). Esta llamada cala su animalidad humana: «el bruto; / husmea, golpeando el empedrado»; es decir, se describe en las reacciones del caballo que olisquea, olfatea, indaga, averigua, da coces, golpea el empedrado y, ante lo inútil de la llamada de Dios, le asalta la incertidumbre; entonces «relincha, / orejea a viva oreja». En otras palabras, el ser completo (psicofísico) del sujeto sacudido por la duda grita instintivamente y aguza el oído en espera de que alguien responda. Imposible que el poeta hubiera escrito algo tan prosaico atribuyendo estas reacciones al caballo.

Como se aprecia, nuestra interpretación de la tercera estrofa no toma en cuenta la forma en que se encabalgan los versos «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también, el bruto;» porque, de hacerlo, atendiendo a la función retroactiva del punto y coma (;), tendríamos que aceptar la atribución de las cualidades del caballo (el bruto) a Dios, sentido poético del cual dudamos, pues se rebajaría al ser supremo al nivel de un animal cuyos rasgos son opuestos; esto produce una seria objeción y dos atingencias que es necesario plantear.

En principio, observamos que en la poesía de Vallejo se ha buscado humanizar a Dios; por ejemplo, el décimo cuarto verso del poema «A mi hermano muerto»² indica: «Dios llora un sol de sangre, como un abuelo ciego» (Vallejo, 1991, p. 49). En *Los heraldos negros* se acentúa este proceso: en «Espergesia», se afirma que «Dios estuvo enfermo, / grave» (Vallejo, 1985, p. 49) y en «Absoluta», se cuestiona que no puede «contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba» (Vallejo, 1985, p. 34). En esta línea, el yo poético incluso parece haber negado a Dios en

2 Este poema fue publicado en el número 33 de la revista *Cultura Infantil* (agosto de 1917) y es la primera versión de «A mi hermano Miguel», incluido en *Los heraldos negros*.

«Para el alma imposible de mi amada»: «Quédate en la hostia, / ciega e impalpable, / como existe Dios» (Vallejo, 1985, p. 38). De otro lado, en «Los dados eternos» expresa lo siguiente:

pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él! (Vallejo, 1985, p. 41).

Aunque se manifiesta un reproche y se compara al ser supremo con el hombre, estos versos no expresan una irreverencia como la que se daría en los versos que analizamos del poema «LXI».

Anotemos la primera atingencia del poema que nos ocupa: el final de la segunda estrofa une dos versos relacionados con dos sujetos distintos, por lo que el punto y coma (;) debería separar los nominales «Dios» y «caballo», conceptos de orden diferente. La segunda atingencia se basa en las dificultades de *Trilce* observadas por Julio Ortega (2014, p. 42), que no son pocas, entre ellas, los errores de las dos primeras ediciones. El crítico explica que una de las paradojas de este libro es que César Vallejo no corrigió las pruebas de la primera edición, sino que le pidió a su amigo Juan Larrea que las revise, y se filtraron muchas erratas; similar suerte tuvo la segunda edición (publicada en Madrid en 1930), ya que tampoco fue corregida por el autor.

González Vigil (2019) tiene una opinión interesante sobre este poema: «Contiene un pasaje oscuro, que parece establecer una asociación irreverente entre Dios y el caballo: vv. 12-13; eso no ocurría en la versión primitiva titulada “La espera”» (p. 555),

poema original transcrito por Espejo Asturrizaga en el libro que consultamos. Si esto es así, ¿no estaríamos frente a un error, no de Vallejo, sino de los editores? Entonces, no es aventurado suponer que los versos «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también, el bruto;» pueda contener un error de puntuación, por lo que su estructura poética sería la siguiente: «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también; el bruto,». Desde luego, no pretendemos corregir el poema de Vallejo, asunto de una delicada y minuciosa tarea filológica; no obstante, señalamos esta situación y la dejamos como una observación pendiente para su revisión hermenéutica a cargo de la crítica vallejana³.

En cuanto a la cuarta estrofa, la evocación se focaliza en la figura del padre que supuestamente se encuentra despierto, en vela, esperando al hijo, rezando y pensando que su demora se debe a que se le hizo tarde en su regreso al hogar; conviene resaltar que «se habrá hecho tarde» es una expresión común que la gente de Santiago de Chuco usa cuando alguien demora en volver a casa. Luego, el yo poético recuerda a las alegres «hermanas, canturreando sus ilusiones, / sencillas, bullosas»,

3 Manuel Pantigoso Pecero (2000) afirma que el poeta hace una seria reconversión a la divinidad, ante la imposibilidad de que su llamado obtenga respuestas y, atendiendo a la forma como están escritos y se encabalgan los versos del grupo estrófico, valora lo siguiente: «La censura a la divinidad, por la irracionalidad e incompreensión de los hechos y por la falta de ayuda para enfrentarlos, se manifiesta en un rasgo de funcionalidad gramatical muy significativo, señalado en la misma escritura, en donde aparece el punto y coma después del sustantivo “bruto”, nombre que hábilmente “encabalgá” los contenidos precedentes con los que vienen a continuación. Hay un claro reproche al creador del universo:

Dios [...]
estornuda, cual llamando también, el bruto;
[...] el bruto
husmea, golpea el empedrado.» (p. 86).

mientras preparan las provisiones «para la fiesta que se acerca, / y ya no falta casi nada». Realmente conmueve la ternura con la que extraña, en el presente, la intimidad de su hogar, su familia y la proximidad de la fiesta patronal. La espera se agudiza: «Espero, espero», clama el yo poético. Esa espera, presagio de muerte, sus deseos infinitos de ver y abrazar a su familia, además de otros sentimientos, se incuban en su interior: «el corazón / un huevo en su momento, que se obstruye»; la opresión es una oclusión, lo peor para quien sufre.

2.5.2. La fiesta patronal de Santiago de Chuco

La celebración en honor al apóstol Santiago, el Mayor, nuestro patrón tutelar, es un acontecimiento central en el ciclo de vida de Santiago de Chuco. Inicia el 15 de julio y termina el 2 de agosto. Todo el pueblo se prepara con verdadero ahínco para la fiesta. Cientos de santiaguinos residentes en otras ciudades del país y el extranjero regresan a un emocionante reencuentro con la tierra, la familia, la amistad y la fe en el apóstol.

A propósito de lo anterior, suscribimos que en las estrofas quinta y sexta la evocación envuelve a los familiares que el viajero dejó «no ha mucho»; sin embargo, los siente ausentes o indiferentes («hoy nadie en vela»); pareciera que incluso su familia se ha olvidado de él en el sentimiento religioso que sacraliza el amor, ya que no han encendido una vela o un cirio al santo de su devoción o al Señor, frente al altar, pidiendo que obre el milagro de que el hijo ausente regrese al hogar: «y ni una cera / puso en el ara para que volviéramos». El yo poético insiste («llamo de nuevo, y nada»), siente la «nada», la patentiza; por ello, guarda silencio, se ensimisma y luego prorrumpe en sollozos («y el animal relincha y relincha más todavía»), es decir, su ser entero nuevamente estalla y grita.

2.5.3. La dichosa muerte

Los gritos proferidos desde la animalidad de la persona tienen una nula respuesta (la nada), lo cual lleva al yo poético a confirmar el terrible presagio mortuorio: «Todos están durmiendo para siempre»; no obstante, recuerda una creencia sobre la muerte como un bien para la vida («tan de lo más bien»). En la conciencia colectiva cristiana, morir es asumir un estado de descanso, dicha, bienestar absoluto y eterno, e incluso de felicidad (durmiendo para siempre). De ahí que en Santiago de Chuco, la gente humilde, al enterarse de que alguien ha fallecido, dice compungida: «dichoso de él (o ella), ya descansó».

Finalmente, el yo poético declara: «mi caballo acaba fatigado por cabecear». En otras palabras, su ser entero, herido a causa de tanta espera y angustiado por estar cara a cara con la muerte, instintivamente cabecea agotado: «a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice / que está bien, que todo está muy bien»; esto es, el sujeto vencido y somnoliento ya ni siquiera grita (relincha), solo acepta la dolorosa realidad.

2.5.4. Limitaciones existenciales y trascendencia humana

¿Se puede encontrar un sentido, una intención esencialista u ontológica en el poema «LXI»? *Trilce* es una obra poética hermética y la crítica no cuenta con códigos que permitan descubrir y esclarecer las intenciones encerradas en sus oscuros símbolos, pero, particularmente en este poema, es posible identificar cierto afán de trascendencia humana a través de la redefinición del yo poético.

En la visión del mundo y la vida en *Trilce*, si bien el ser humano es acosado por las limitaciones existenciales de la reclusión y el exilio, no se queda allí para sufrirlas y patentizarlas, sino que busca superarlas por distintos medios. De hecho, el ser humano está configurado biológica y psíquicamente para trascender sus

condiciones propias o externas de vida y existencia; de otro modo, no se realizaría ni crearía cultura.

En los mismos poemas aprehendemos los fermentos de la trascendencia como posibilidades ontológicas del ser, de un salto adelante, la busca por liberarse. Aparecen como explosiones anímicas, emanadas y expresadas libremente: persistencia y lealtad a la vida; adaptación y cambio; esperanza, esfuerzo, acopio espiritual y moral; dureza, volverse pétreo, endurecer el corazón (corazón de piedra) o no quebrarse; autosugestión, confianza en ser uno mismo; elevar el alma, el ánimo, etc. Veamos algunos ejemplos en *Trilce*: «Y el papel de amarse y persistir, junto a las horas / y a lo indebido» («LVII»); «Tengo fe en ser fuerte. / Dame, aire manco, dame ir / galoneándome de ceros a la izquierda» («XVI»); «Señor, lo quiero yo... / Y basta!» («XXXI»); «Quemaremos todas las naves! / Quemaremos la última esencia!» («XIX»); «Y yo que pervivo, / y yo que sé plantarme» («LXIV»).

2.5.5. Redefinición del poema «LXI»

Consideramos que el poema «LXI» se redefine en su último verso y la clave para entender esta redefinición es el dicho «y tan de lo más bien», que el yo poético opone a la declaración de la muerte («Todos están durmiendo para siempre»), pues, como indicamos, expresa la creencia cristiana de que la muerte es una dicha porque alivia el dolor y genera paz, reconciliación y consuelo divino. En el encabalgamiento de versos, situaciones y emociones del poema, el asiento implícito del verso final («que está bien, que todo está muy bien») configura una norma moral o ética del bien, común pero universal, con la cual, pese a la disconformidad que revela, restablece y afianza una aceptación que hace soportable la vida caótica, el «abracadabra civil» y las limitaciones dolorosas de la existencia del ser humano. Después de todo, en ciertas circunstancias de la vida, aunque estemos inconformes,

¿no aceptamos la realidad y, haciendo venias, nos automotivamos pronunciando «que está bien, que todo está muy bien»?

REFERENCIAS

- De Creeft, J. (1980, 1 de julio). Retrato del poeta Vallejo [Fotografía de escultura]. En Fontserè, C., La aventura humana de José De Creeft. *Tiempo de Historia*, IV(68), 103. <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/29095/THVI~N68~P100-109.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Delgado, A. (1988). *Los móviles existenciales de Trilce*. Editor Ernesto Zúñiga Heredia.
- Escobar, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.
- Espejo Asturrizaga, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- González Vigil, R. (2019). En Vallejo, C., *Todos los poemas* (t. I). Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Orrego, A. (2011). *Obras completas*. Editorial Pachacútec.
- _____. (2016 [1922]). Palabras prologales. En Vallejo, C., *Trilce* (pp. i-xvi). Edición facsimilar. Academia Peruana de la Lengua.
- Ortega, J. (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Taurus.
- Pantigoso, M. (2000). *Se llama Lomismo que padece (eccehomo)*. Intihuatana Ediciones.
- Vallejo, C. (1985). *Obra poética completa*. Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1987). *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Ediciones Fuente de Cultura Peruana. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000001.pdf
- _____. (1991). *Obras completas* (t. I). *Obra poética*. Banco de Crédito del Perú.
- _____. (2016 [1922]). *Trilce*. Edición facsimilar. Academia Peruana de la Lengua.



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020, 57-80

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6.5210

Narrar el encierro: «Liberación», un cuento trágico y carcelario de *Escalas* de César Vallejo

The narrative of imprisonment: «Liberation», a tragic and prison-like tale from César Vallejo's *Escalas*

MIGUEL ÁNGEL BARRETO QUICHE

Universidad Nacional Federico Villarreal

(Lima, Perú)

barretoquiche.miguel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8808-3984>



Para Luna

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad desarrollar un análisis textual de «Liberación», un cuento que forma parte de las narraciones de César Vallejo reunidas bajo el título de *Escalas* (1923), obra impresa en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima. En «Liberación» notamos tópicos comunes para la construcción narrativa de la experiencia carcelaria, tales como

la injusticia, la memoria y el miedo. Observamos que estos tópicos metaforizan la reclusión como un espacio insufrible y desesperanzador, principalmente para Jesús Palomino, el protagonista, cuyos estados trágicos o perturbaciones psicológicas se incrementan producto del confinamiento. Nuestro análisis se concentra en explorar al protagonista en las escenas en que influyen estos tres tópicos.

Palabras clave: César Vallejo; cuento; cárcel; injusticia; memoria; miedo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to develop a textual analysis of «Liberación», a short story that forms part of César Vallejo's narratives collected under the title of *Escalas* (1923), a work printed at the Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima (Lima Penitentiary Typographical Workshops). In «Liberación», we note common topics for the narrative construction of the prison experience, such as injustice, memory and fear. We observe that these topics metaphorise imprisonment as an insufferable and hopeless space, mainly for Jesús Palomino, the protagonist, whose tragic states or psychological disturbances increase as a result of confinement. Our analysis concentrates on exploring the protagonist in the scenes influenced by these three topics.

Key words: César Vallejo; story; prison; injustice; memory; fear.

Recibido: 25/10/2020 Aceptado: 5/11/2020

1. A MANERA DE INTRODUCCIÓN

César Vallejo, distinguido «poeta» por antonomasia, también se dedicó a la creación cuentística, cuyo ejemplo más conocido es el popular *Paco Yunque* (1931). Sin embargo, esta faceta de narrador de nuestro vate universal ya se había dado con anterioridad, tras la publicación de sus *Escalas* (1923), un conjunto de textos divididos en dos apartados: «Cuneiforme» y «Coro de vientos». En esta oportunidad, nos enfocaremos en un texto perteneciente al segundo apartado, titulado «Liberación», dado que su trama se localiza en la cárcel y, por supuesto, el protagonismo recae en un preso común que lucha contra sus problemas existenciales en medio de su encierro. Afirmamos que, dentro del conjunto de textos que conforman «Coro de vientos», «Liberación» es el único que aborda la temática carcelaria peruana como eje de su estructura narrativa, a diferencia de «Cuneiforme», cuyos seis textos, poetizados en prosa, aluden, tácitamente, al injusto encarcelamiento vivido por su autor, Vallejo, a fines de 1920 e inicios de 1921; en cambio, «Liberación» es independiente al hilo argumental de este.

Nuestro propósito consiste en analizar textualmente dicho cuento, pues notamos que alberga tres tópicos característicos del constructo narrativo de la literatura carcelaria: la injusticia, la memoria y el miedo. Advertimos que la concentración de estos tópicos en «Liberación» metaforiza la reclusión como un microcosmos insufrible y lleno de desesperanza, lo cual le otorga una imagen trágica al cuento, aquello sumado al estado de perturbación psicológica que Jesús Palomino, el protagonista, padece a causa del confinamiento y una amenaza de muerte. Por ello, el objetivo de este artículo es examinar cómo estos tres tópicos influyen en la configuración de Jesús Palomino dentro del espacio-tiempo de su prisión.

2. IDENTIFICACIÓN DE LAS REFERENCIAS CARCELARIAS EN ESCALAS

2.1. «Cuneiforme»

*Escalas*¹ (1923) representa una nueva incursión creativa de Vallejo, es decir, una innovación en cuanto a su forma de hacer literatura: el tránsito de la poesía al género narrativo. Aunque siempre será reconocido como un excelente poeta, destacar su cualidad de cuentista o denominarlo como tal aún resulta difícil, ya que, para la mayoría de sus lectores, es extraño designarlo «el cuentista Vallejo». *Escalas* fue impresa en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, al igual que el poemario *Trilce* (1922). En estos dos libros, la experiencia carcelaria forma parte de un recuerdo amargo, una marca que aquejó a su autor, quien la convirtió en inspiración artística².

Ahora bien, aunque los textos de «Cuneiforme» poseen estructuras narrativas, se evidencia la existencia de un narrador que se expresa con una voz poética, describe detalladamente la situación rutinaria y decadente de los condenados encerrados dentro de cuatro paredes, inclusive el título del apartado («Cuneiforme») adelanta que se presentará un panorama desolador: las marcas que los prisioneros trazaron en las paredes contabilizando el tiempo de su encierro (Silva-Santisteban, 2004, p. 58).

1 El título es solamente *Escalas*, no *Escalas melografiadas*, el cual es un error visual de la cubierta, que debería decir: *Escalas/Melografiadas*/ por César A. Vallejo; es cuestión de que se revise la portada de sus diferentes ediciones para confirmar el nombre correcto (Silva-Santisteban, 2004, p. 58).

2 Entre los poemas de *Trilce* que plasman el tema de la cárcel, notamos que resaltan el XVIII y el LVIII. En el primero, el enunciador retrata lo terrible que es encontrarse encerrado dentro de cuatro paredes, sin tener noción del tiempo ni el espacio; por ello, adquiere un carácter de desolación y perturbación; mientras que el segundo presenta un clima de soledad, en donde los recuerdos de la infancia y la madre se entremezclan con el estado de lejanía dentro del espacio carcelario representado.

Los hechos son narrados secuencialmente en seis textos cuyos títulos refieren el diseño de una celda: «Muro Noroeste», «Muro Antártico», «Muro Este», «Alféizar», «Muro Dobleancho» y «Muro Occidental».

En «Muro Noroeste» aparece la imagen del compañero de celda, ya que un «yo carcelario» (Carvalho, 2009) comparte su ambiente de deterioro humano con otro recluso (de aspecto brutal y con modales burdos al comer). En medio de la penumbra, después del exterminio de una araña que se columpiaba alrededor de los reclusos, se nos presenta un soliloquio del yo, quien reflexiona sobre el principio de la «justicia». Al fin del texto, su estructura narrativa se asemeja a la de un tratado filosófico, pues la percepción del yo se muestra incomprensible y quimérica, debido a que postula que la justicia no debe ser una función humana, sino que debe ir más allá de los sentidos (no ser ejercida ante los ojos del hombre); más adentro de los tribunales y de las cárceles es donde se vería su efectividad (Vallejo, 1967, p. 13). Lo descrito no se ajusta a la realidad, pero inferimos que el yo carcelario visualiza la justicia limitada o fragmentaria al momento de impartirse, asumiendo que la justicia puede mostrarse a favor o en contra de uno.

En «Muro Antártico», la situación es distinta, pues el yo carcelario se transporta a un espacio onírico en donde describe, mediante imprecisiones, una relación incestuosa; asimismo, aquel sueño es visto como una evasión del pecado, concretado en un supuesto amorío prohibido entre hermanos. En ese caso, las divagaciones eróticas del yo, inscritas en prosa, se entremezclan con las remembranzas infantiles (Mattalía, 1988, p. 339). Los recuerdos de los hermanos infantes aluden a una especie de primer amor, almacenado en lo más recóndito de la memoria del yo, representado como el resultado de su inocencia; no obstante, desde la celda, la figura de la hermana se transfigura como si

fuera su mujer, esposa y madre, un ser ausente e imprescindible. El hecho de desear la presencia de la hermana pero no poder tenerla más que en sus sueños demuestra el estado de carencia existencial del yo³. La interrupción del sueño (el despertar repentino para atender al alcaide) simboliza el fin del entrelazamiento que existía entre la realidad inmediata del preso y lo inaprensible de lo carnal.

Con respecto a «Muro Este», su narración cae en el hermetismo, pues su estructura no puntualiza su historia a contar, sino que registra una prosa poética de índole vanguardista, es decir, una narración que no coincide con un cuento tradicional ni un retrato literario⁴. A pesar de que el escenario de la prisión es estático, la voz del yo dinamiza ese espacio y lo construye con base en una historia indeterminada. Así, se pueden entablar dos ideas: primero se observa al yo dirigiéndose hacia varios receptores innominados: «Esperaos. No atino ahora cómo empezar. Esperaos. Ya» (Vallejo, 1967, p. 17); sin embargo, en el desenlace del texto, se dirige específicamente a un receptor (el escribano de la prisión): «-¿Y bien? / -Con esta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?» (Vallejo, 1967, p. 18).

3 Consideramos que el yo carcelario muestra una condición de dependencia: al no tener al ser que desea, no puede alcanzar su plenitud humana, se siente incompleto, falta de amor; por ello, recurre al sueño amoroso como un escape a la realidad que vive entre rejas.

4 Sonia Mattalía (1988) detalla que «esta primera parte de *Escalas...* está compuesta por una sucesión de cuadros, estáticos, en los que se construye una atmósfera. [...] Un yo tabicado por el espacio cúbico de una celda [...]; pero no un espacio coagulado en una forma unívoca, sino un espacio viviente, antropomórfico, que asume las expansiones y contracciones del yo» (p. 338). En pocas palabras, en «Muro Este» no es necesario que se cuente una historia lineal y entendible, sino que se transmita una idea o una emoción que, tal vez por presentarse como una escena simple, se diseñe con innumerables descripciones: en eso consta su dinamismo textual.

En todo caso, y ante lo citado, se aprecian las alusiones a un proyectil a lo largo de la narración, pero dicha descripción solo se refiere al procedimiento de la firma del demandante. Entonces, al igual que en «Muro Antártico», en «Muro Este», el final del texto (el preciso instante en que el yo pregunta al escribano) es decisivo porque representa el regreso a la realidad inmediata del encierro.

En «Muro Dobleancho», aunque «dobleancho» debería separarse en dos palabras, parece encerrar un significado. Si cada título en el apartado de «Cuneiforme» simboliza el diseño arquitectónico de una celda, en este relato, el título enfatiza la fortificación «doble» de las paredes de la celda; esto debido a la historia narrada sobre uno de los reclusos que acompaña al yo carcelario (aquí nos damos cuenta de que son varios los presos que comparten ese espacio, entrevistado en «Muro Noroeste»). El susodicho compañero (anónimo) le cuenta al yo el motivo de su encierro; este último, al conocer su conducta, no solo lo señala como un mero ladrón, sino que también lo acusa de ser un terrible asesino; en suma, es un huésped que usa una máscara de inocencia mientras yace relajado en la tarima entonando un yaráví, pero que después de confesar su pasado criminal, le produce un terrible espanto al yo por estar cerca de él. Por este motivo, la anexión de las palabras separadas que dan como resultado el término «dobleancho» simboliza la condición amurallada del lugar en que se encuentran enclaustrados los presos; cabe advertir que dicho espacio carcelario no discrimina sus grados de peligrosidad.

De otro lado, «Alféizar», la parte inferior de una ventana, comienza con el amanecer de los presos, quienes se levantan temprano y preparan el desayuno. El yo, al asearse y dirigirse a la mesa con los demás reclusos, recuerda con añoranza el momento en que compartía la mesa junto a su madre y sus

hermanos. Ese transportar repentino del presente al pasado se asemeja un poco al de «Muro Antártico»; sin embargo, en «Alféizar» se concentra en una comparación abismal entre su situación actual entre rejas y la unión familiar de su pasado; así, se forman las dicotomías que caracterizan a la narrativa carcelaria (libertad/encierro, soledad/compañía, dolor/goce y penado/absuelto).

El último texto, titulado «Muro Occidental» es un microcuento, si puede catalogarse de esta manera, y señala lo siguiente: «Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo» (Vallejo, 1967, p. 23). A pesar de que todos los cuentos se conectan en forma secuencial en sus narraciones, con aquella frase, suponemos que el yo está observando nuevamente a su compañero de celda (sí, el que aparece en «Muro Noroeste»). No obstante, según lo narrado, podría tomarse en cuenta que el yo carcelario está dando pasos en círculos dentro de su mismo espacio, deambulando y volviendo a la vida rutinaria de antes. Esto apunta a la idea de la circularidad que pueden contener los relatos dentro de esta primera sección de *Escalas* (Carvalho, 2009, p. 294); además, dado que todos estos cuentos están ligados entre sí, podría considerarse que su vínculo es una manera de externalizar el mundo interior cargado de recuerdos y vacíos emocionales. Asimismo, «Muro Occidental», al detenerse en una sola oración y lo blanco del papel, concretaría el silencio del recluso (Mattalía, 1988, pp. 339-340).

En pocas palabras, las tramas de los cuentos de «Cuneiforme» destacan por representar la vivencia del preso, desde una reflexión utópica sobre el proceder de la justicia y la manera de impartirla; paradójicamente, esta convicción se manifiesta dentro del lugar menos indicado (la prisión); se retrae la línea narrativa hacia el pasado mediante el sueño y la evocación, alterando las

secuencias argumentales, como una especie de fuga del yo de ese presente mísero e infortunado que privatiza su libertad.

2.2. «Coro de vientos»

Los cuentos de «Coro de vientos» no conforman una misma secuencia argumental, como sí sucede en «Cuneiforme». Las historias de esta sección tienen tramas independientes y, en su mayoría, son de corte fantástico, por ejemplo, «Más allá de la vida y de la muerte», «Unigénito» y «Los Caynas». Cabe destacar que «Liberación» (en adelante, LIB) es el único cuento de «Coro de vientos» que aborda la temática carcelaria y su escenario narrativo es una penitenciaría. Inferimos que su tema principal es la trágica experiencia de un hombre que purga condena y teme su muerte dentro de la prisión. Los personajes principales son tres:

- a) El escritor, a quien denominamos así porque, aunque no tiene nombre alguno, describe lo que, desde nuestro parecer, forma parte de su labor como hombre de letras: «Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta» (Vallejo, 1967, p. 33).
- b) Solís, jefe del taller y un preso más. Su rol es nuclear dentro de LIB, ya que es el narrador de la triste historia de Jesús Palomino, un presidiario trujillano que pasa algunos años en la Penitenciaría de Lima, experiencia que Solís le cuenta al escritor.
- c) Jesús Palomino, protagonista del cuento; pese a que no desempeña una participación activa, su historia es el eje estructural del cuento.

Ahora bien, en la estructura formal del texto, identificamos dos narradores: el primero es el escritor (narrador general o

mayor), quien comienza el relato, y el segundo es Solís, narrador de las pericias de Palomino entre rejas. La superioridad en la narración del escritor se da porque cuando Solís realiza algunas pausas, el primer narrador interviene de inmediato para permitir la progresión de la trama y eludir vacíos o silencios. Solís es un segundo narrador ya internalizado; ello obedece a una técnica en la que se narra una historia dentro de otra: alguien narra para un solo interlocutor, mientras que el escritor externaliza su narración para el lector; ambas narraciones se fusionan para la construcción de la trama global, direccionadas en un único lugar, es decir, la cárcel (González Montes, 2002, pp. 199-201).

Respecto al tipo de relato, contiene una variedad de matices temáticos, por lo que resulta dificultoso encasillarlo; puede ser romántico, realista o vanguardista, tal como lo apunta Eduardo Neale-Silva (1987, p. 142)⁵. En cuanto al matiz romántico, creemos que hace referencia al subjetivismo (escape de la realidad o la idea de los sentimientos sobre la razón) y al personaje romántico cuya vida está predestinada a la tragedia (eso si recordamos, por ejemplo, al joven Werther). Con respecto a lo realista, consideramos que se debe a la abundancia de descripciones exactas, incluyendo al escenario que sí existió en nuestra realidad (la Penitenciaría de Lima, llamada Panóptico, con su gran arquitectura pensada en las cárceles de máxima seguridad ideadas por el filósofo Jeremy Bentham). Además, se nos olvida mencionar al personaje que funge de narrador principal (el «escritor», quien

5 Neale-Silva también comenta la importancia del narrador de «Liberación» y cataloga a Solís como el «narrador no veraz» (a diferencia del primer narrador, a quien designa «narrador básico»). A pesar de que Neale-Silva (1987) propone otros términos que distan de las terminologías propias de la narratología (por ejemplo, la denominación del narrador *intradiegético*), para él, Solís es un narrador por el cual Vallejo centró toda su atención desde que empezó a narrar hasta los últimos párrafos de este cuento (p. 138).

sería el *alter ego* de nuestro vate universal). Por último, el elemento vanguardista se adentraría en la estructura del cuento a través del automatismo, es decir, una escritura mecánica e inconsciente que altera el ordenamiento de ideas de la narración; observamos tal indicio en la narración de Solís, pues entremezcla angustia y anécdota.

Finalmente, como este cuento posee temática carcelaria, al igual que los textos de «Cuneiforme», podría catalogarse como un cuento poscarcelario; las razones son que LIB está estructurado desde un discurso analéptico en la narración principal y la interna, y tanto el narrador principal como el protagonista son presentados como absueltos, de modo que se evoca una huella imborrable de lo que significó estar en prisión. Asimismo, otro motivo es que se vincula con un episodio biográfico de César Vallejo, pues su injusta y sufrida experiencia carcelaria, al convertirse en tema de su impulso literario, transmite ese malestar, pero narrado en retrospectiva, a partir del desenvolvimiento de sus personajes.

3. TRES TÓPICOS QUE (RE)MARCAN LA NARRATIVA CARCELARIA

Los tres tópicos que abordaremos, en realidad, son amplios en su definición. Por ello, procuraremos ser concretos cuando expliquemos sus significados, según lo que hemos observado para analizar el texto LIB. Estos tres términos que aplicaremos son recurrentes en la narrativa carcelaria, debido a que son piezas que sirven para la estructuración de la trama misma o la configuración de sus personajes presos, tal como ocurre en *El Sexto* (1961) de José María Arguedas, *Hombres y rejas* (1937) de Juan Seoane y *El dilema de Krause* (1979) de Ciro Alegría. Los tópicos por definir son los siguientes:

3.1. Injusticia

Según la Real Academia Española (2020a), la injusticia es la «acción contraria a la justicia», principio moral que equipara un conjunto de virtudes. Entonces, la injusticia es negativa; sin embargo, se piensa que está fundada en lo relativo, ya que lo que es injusto para unos es lo opuesto para otros. Por tanto, cuando se hace referencia a la injusticia, también se alude a la justicia.

Ahora bien, la injusticia, no contiene factor moral, pero lo catalogado como «injusto» puede revertirse y llegar a ser «justo» mediante discursos que lo direccionen como una verdad confiable y afianzada por un consenso. Según Reyes Mate (2011), lo injusto no puede ser confundido como desigualdad ni pecado, dado que, entre la desigualdad y la injusticia, la primera es natural, atemporal y moralmente neutra, mientras que la segunda es histórica, temporal e implica «culpas y responsabilidades» (p. 446). Respecto al pecado, «exige intencionalidad para hacer el mal; [en cambio,] la injusticia tiene lugar aunque se practique con la mejor intención» (p. 447); así, se entiende que esta última no define su intención, salvo que alguien lo demande (por ejemplo, defenderse ante una denuncia arbitraria). En definitiva, lo «justo» y lo «injusto» se constituyen como una dualidad contradictoria e inseparable.

3.2. Memoria

Este tópico se abordará desde lo psíquico; no debe confundirse con la categoría relacionada con lo testimonial o autobiográfico, pues aunque esto último se preste para analizar la literatura carcelaria, en esta oportunidad no lo tomaremos en cuenta. La memoria funciona como un almacén de información, especialmente de experiencias. Para Endel Tulving (1984), autor que

teoriza este proceso, es «[...] un sistema que recibe y almacena información sobre episodios o eventos fechados temporalmente y las relaciones espacio-temporales entre ellos» (p. 223; traducción nuestra). Esta es diferente de la memoria semántica, la cual almacena conocimientos necesarios para el uso del lenguaje, como las fórmulas, las fechas históricas, los símbolos, etc. (p. 223; traducción nuestra). Se atisba que la memoria episódica es más profunda, ya que retiene vivencias pasadas del sujeto; en la literatura, este sujeto será denominado «personaje testigo», puesto que narra los hechos observados.

3.3. Miedo

La Real Academia Española (2020b) lo define como la «angustia por un daño que puede ser real o imaginario»; por lo tanto, el miedo se centra en la perturbación nerviosa condicionada por la proximidad del peligro: el miedo real es cercano y consciente, mientras que el imaginario es un acontecer que no existe aún, es mental.

De modo similar, según el *Diccionario de los sentimientos*, de Marina y López (1999), el miedo es «una perturbación del ánimo por un mal que realmente amenaza o que se finge en la imaginación [...], y tiene que ser calificada si queremos expresar su intensidad: “Miedo cervical: grande, excesivo, insuperable”» (p. 246), adicionalmente, se podría plantear la siguiente clasificación: miedo cervical, miedo a secas y miedo vano (Marina y López, 1999, p. 246); colegimos que el miedo cervical es el más desmesurado, mientras que los otros dos son mínimos y fáciles de superar. Entonces el miedo se tomará desde dos puntos: por su proximidad y su intensidad.

4. «LIBERACIÓN»: UN CUENTO TRÁGICO ENMARCADO EN LA PRISIÓN. EXPLORACIÓN HACIA UN PEQUEÑO UNIVERSO NARRATIVO DEL ENCIERRO

Este análisis se dividirá en tres partes, ya que nos proponemos indagar sobre la estructura del texto desde su inicio hasta su desenlace. Además, nos enfocaremos en explorar cada pasaje del cuento en donde intervienen los personajes y cómo estos son influidos por las categorías propuestas; principalmente, se tomará en cuenta la personificación de Jesús Palomino.

4.1. El antecedente

El inicio del cuento está a cargo del escritor (primer narrador), quien resalta su actividad en las primeras líneas y nos sitúa en el tiempo y el espacio en donde se encuentra: «Ayer estuve en los talleres tipográficos a corregir unas pruebas de imprenta» (Vallejo, 1967, p. 33). Como se observa, el escritor no se detiene a describir algún lugar decadente al interior de la prisión, ni siquiera un patio o celda, solo se enfoca en su asunto sin importarle los alrededores. Sin embargo, el panorama cambia cuando se le acerca el jefe del taller, un recluso llamado Solís. En ese instante, el escritor modifica su rumbo descriptivo para centrar su atención en él: «uno bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo. Joven, inteligente, muy cortés» (Vallejo, 1967, p. 33); en pocas palabras, la referencia del escritor sobre el ambiente carcelario no se da por el mero lugar en el que se sitúa, sino por su conexión con la figura de aquel preso.

Adicionalmente, lo captado por el escritor se anexa con la denuncia que este último le confiere: «—De los quinientos presos que hay aquí [...] apenas alcanzarán a una tercera parte quienes merezcan ser penados [...] los demás son quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron [...] ¡La eterna injusticia!» (Vallejo, 1967, p. 33). Lo manifestado por

Solís se acomoda con lo que expresó primero el escritor, y supone que los penados son, en su mayoría, buenos, pero, indirectamente, son víctimas de la injusticia procedente de los tribunales. Entonces, aquí coinciden las perspectivas de un personaje libre y otro privado de su libertad, pues ambos consideran que la injusticia es un mal que condena a todos los hombres justos. Desde ese punto, existe un apoyo desinteresado a partir del desconocimiento de los penados (en referencia a su pasado y la culpa que pagan), por lo que ese discurso puede caer en lo relativo, salvo que se separe a los inocentes de los verdaderos culpables. Así, se podría pensar que en LIB se plantea una crítica hacia el sistema judicial y el modo en que imparte la justicia; en esa línea, el «protagonista carcelario» será visto como un incuestionable apresado inocente⁶.

Luego de ello, se descubre que la percepción del escritor sobre la justicia se basa en su pasado carcelario en Trujillo, información dada por Lozano, otro preso que purgó pena en el Norte, pero que ahora se encuentra recluido en Lima, por razones que no detalla. Lozano le comenta al escritor que supo sobre la absolución, por lo que sintió satisfacción (Vallejo, 1967, p. 33). Enterado Solís del pasado del escritor, este último resalta que fue procesado por un incendio frustrado, robo y asonada (Vallejo, 1967, p. 34), dejando entrever que él fue víctima de un mal proceso penal (esto deriva de la relación que puede existir entre la injusticia y la cárcel).

6 Con respecto al protagonista carcelario, es un cliché narrativo el que su reclusión sea producto de la arbitrariedad, en otras palabras, que sea enjuiciado y apresado sin contar con pruebas que demuestren su culpabilidad o inocencia en un proceso judicial honesto. Advertimos esto en la narrativa carcelaria, por ejemplo, en *Hombres y rejas* de Juan Seoane o *El dilema de Krause* de Ciro Alegría, cuyos protagonistas son perseguidos y apresados por pertenecer a un partido político que se mostraba díscolo con un gobierno dictatorial a principios del siglo XX; como es de esperarse, los personajes fueron encerrados injustamente y, desde el primer momento de las narraciones, fueron etiquetados como inocentes.

Tras conocerse el pasado del escritor, surge una pregunta de parte de Solís, lo cual es la señal para internar otra diégesis con narración analéptica y calificada como triste:

—Si usted ha estado en Trujillo, debe de haber conocido a Jesús Palomino, oriundo de aquel departamento, que purgó aquí doce años de prisión.

Hago memoria.

—Ahí tiene usted —añade—. Aquel hombre era una víctima inocente de la mala organización de la justicia (Vallejo, 1967, p. 34).

Ante esto, se vuelve a entrelazar el mismo discurso de reprobación hacia el sistema judicial, lo cual nos permite inferir que, en LIB, la inexistencia de procesos justos derivaba de la percepción de Vallejo sobre lo que es «justo», un paradigma que si se cumpliera, alcanzaríamos la plenitud humana (Velazco Lévano, 2018, p. 224)⁷. Esta obstinación de Vallejo por remarcar la temática de la justicia ha sido trabajada en «Noroeste», donde se expone una reflexión utópica al respecto, la cual queda como una propuesta sin ejecución; en contraste, en LIB, responde a la penosa dificultad de impartir la justicia entre todos los hombres considerados «justos».

Cuando Solís asume el rol del segundo narrador e inicia su relato sobre Palomino, de repente, el ambiente adquiere un cuadro funesto, dándose a entrever que el escenario de los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría se mimetiza con la historia a narrar: «La tarde está gris y llueve. Las maquinarias y

7 En cuanto a este asunto, se piensa que la justicia se concentra en la práctica de buenos valores que posibilitan la humanización, es decir, convertir al hombre en «humano», un ser íntegro y ético, cuadro categórico basado en el pensamiento de Vallejo, quien lo incorpora en su obra como una forma de ponerlo en práctica a través de la literatura (Velazco Lévano, 2018, pp. 224-225).

linotipos cuelgan penosos traquidos metálicos en el aire oscuro y arrecido» (Vallejo, 1967, p. 34). Hasta el momento, este es el único signo fantástico, pues se enfrasca un significado: en medio de la tragedia humana, armonizan ambas historias, es decir, la narración interna (la diégesis de Palomino) y la externa (la diégesis de los dialogantes).

En efecto, se descubre la figura de Palomino, un hombre que, por azares del destino y su falta de control, fue llevado tras las rejas. En LIB, se defiende su inocencia y es retratado como una víctima más de la injusticia:

—Palomino era un hombre bueno. Sucedió que se vio estafado en forma cínica e insultante por un avezado a tales latrocinios, a quien, por ser de la alta sociedad, nunca le castigaron los tribunales. Viéndose, de este modo, a la miseria, y a raíz de un violento altercado entre ambos, sobrevino lo inesperado: un disparo, el muerto, el Panóptico (Vallejo, 1967, p. 34).

Este personaje buscó la justicia con sus manos, pero obtuvo lo contrario: una condena indiscutible. Se colige que Palomino, por ser bueno, es justo; sin embargo, esa premisa cae en el error después de su delito; cabe subrayar que sería ilógico y descabellado dejarlo en libertad por el simple hecho de «ser bueno», pues eso no se ajustaría a los parámetros legales del mundo real (recordemos que es un cuento de índole realista).

4.2. El presidiario y su pena

La atmósfera trágica se mantiene latente y se esclarece cuando Solís, aparentemente poseso, continúa narrando las pericias de Palomino, cuyo interlocutor (el escritor), presto a escucharlo, no duda de él y le permite contar la historia sin interrupción. Destacamos que Solís almacena los recuerdos de otro preso como si fueran suyos o pudieran camuflarse en su mundo

interior. Este preso, que funge de segundo narrador, tiene una memoria episódica y cuenta con lujo de detalles lo que aconteció con su amigo Palomino: invadido por el horror de una muerte anunciada, le avisaron que la familia de quien lo estafó planeaba envenenarlo en prisión (Vallejo, 1967, p. 35).

Además, la memoria episódica le permite a Solís ordenar el crudo recuerdo y trasladarlo, fielmente, hacia el presente de su interlocutor; a pesar de que este último enfatice que su conversación con ese preso sucedió «ayer». El miedo incrustado en la mente de Palomino lo atormenta. La venganza de la familia del estafador lo aflige más que su encierro. Por ello, el infierno que vive durante su reclusión está enraizado en el delirio o la paranoia procedente de esa noticia.

Solís agrega: «Noticiado este de ello, sufrió, [...], terrible sorpresa; lo supo, y nada pudo desde entonces ya desvanecérselo. Un hombre de bien [...] temía una muerte así, no por él, claro, sino por ella y por ellos, la inocente prole atravesada de estigma y orfandad» (Vallejo, 1967, p. 35). En esta cita se afianza el influjo de la colectividad y la solidaridad, categorías vallejianas de naturaleza «justa» que se verán con fuerza en *España, aparta de mí este cáliz*; es decir, Palomino es configurado como alguien que no merecía tener ese destino trágico a pesar de las circunstancias. A fin de cuentas, en LIB, se sugiere que la muerte de uno equivale a la de toda la humanidad, en cuanto esta última sea justa. Parece una exageración, pero inferimos que es la antesala de una visión universalista que identifica a los «otros» con la prole a la que el mismo Vallejo se sentirá inclinado, según la concepción política que luego plasmará en su quehacer literario (realismo socialista)⁸.

8 Esto puede asumirse como una respuesta hacia la división de las clases sociales, viéndose, desde esta lógica, que los pertenecientes a una clase alta suelen ser

Palomino se presenta como un muerto en vida instalado en los pasillos del penal; no obstante, Solís, testigo de lo sucedido, se mantiene vigilante, aunque distante:

Mirándole, yo no sentía impulsos de deschapar sus hierros, ni de encorecer sus llagas que crecían verdinegras [...] Mirando tamaño suplicio, tan sobrehumana actitud de pavor, siempre quise dejarle así, marchar paso a paso [...], hacia la encrucijada fatal. [...] No movía Palomino por entonces a socorro (Vallejo, 1967, pp. 35-36).

Encerrado en su mundo interior, asustadizo, con su barba roja y sus verdes ojos de alga polar, Palomino lo atisbaba todo, mientras limpiaba unas fajas de jebe negro como parte de su trabajo en la imprenta de la Penitenciaría (Vallejo, 1967, p. 36). No obstante, si existe un indicio que atenta contra su vida, su miedo evoluciona, lo altera y enajena, como aquella ocasión en que, según Solís, uno de los presos que trabajaba en la imprenta lo miró y realizó un acto sospechoso: «vertió de un frasco de vidrio, algunas [misteriosas] gotas» (Vallejo, 1967, p. 36). Luego de ello, no se supo a dónde fueron a parar esas gotas, inclusive el «odiador gratuito» sale de escena a ensamblar un lingote de plomo en la mesa de labor (p. 37), por lo que, cuando la amenaza cesa, el miedo ya no se altera, sino que se mantiene en reposo. Entonces, el miedo de Palomino se caracterizaría por ser cerval, ya que es exagerado y persiste en su mente; observamos que, al minimizarse, no puede considerarse un miedo en vano, porque

«injustos»; esta hipótesis se valida en LIB si hacemos referencia a la familia del hombre que estafó a Palomino, quienes son sus antagonistas no presenciales. A ello se suma la idea que Vallejo plasmó sobre las clases sociales en uno de sus viajes a Rusia en la década de 1930; en dicha ocasión, expresó que en un país donde impera la justicia, no deben existir ricos ni pobres, sino una especie de igualdad económica, proceso que, para el poeta, es complejo de ejecutar (Vallejo, 1987, p. 405).

aún no es superado; así, es semejante a una fobia, un miedo irracional e imaginario, originado por un rumor que no se sabe si en verdad sucederá.

De otro lado, a pesar de cumplir dos roles distintos en LIB, Solís y Palomino están unidos por una complicada amistad en el entorno carcelario. El primero no era un mero observador de la personalidad de Palomino, sino quien lo apoyaba constantemente para erradicar su miedo: «él era mi mejor amigo, el más leal, el más bueno» (Vallejo, 1967, p. 37). Solís estaba atento ante cualquier peligro, aunque esta benévola acción era contradictoria, puesto que avivaba el temor de su amigo sobre su supuesto envenenamiento.

La narración se interrumpe, se regresa a la realidad inmediata del escritor, el taller se dibuja entre el frío y la lluvia, y a lo lejos se escucha a la banda de músicos de la Penitenciaría entonando el himno nacional del Perú; aquella melodía acrecienta el espíritu e impulsa al escritor a continuar escuchando la tragedia de Palomino:

¡Loco! ¿Puede acaso estar loco quien en circunstancias normales, cuida de su existencia en peligro? ¿Y puede estarlo quien, sufriendo los zarpazos del odio, aun con la complicidad misma de la justicia, precave aquel peligro y trata de pararlo con todas sus fuerzas [...], por propia experiencia de dolor? (Vallejo, 1967, p. 38).

Solís protege a su compañero de los otros presos; su defensa resulta compasiva y solidaria, ya que se identifica con los conflictos mentales que enfrentó Palomino en el encierro, los cuales lo convirtieron en un personaje trágico que sufre ante la incertidumbre de un destino fatal y, por ende, es su sujeto incomprendido:

«Como usted no conoce a esos malvados», ... refunfuñaba impertérrito Palomino. Yo, luego de argumentarle cuanto podía, me callaba. «[...] puede venir pronto mi indulto, y pagarían cualquier precio para evitar mi salida. Sí. Hoy más que nunca, el peligro está de mi lado, amigo mío...» (Vallejo, 1967, p. 38).

Lo citado alude a los familiares del estafador, quienes no se conforman con la reclusión del victimario. Cabe resaltar que son adinerados, así que pueden manejar la situación en contra del pobre hombre, para quien este asunto constituye parte de su tormento mental. Por tanto, los trámites de la liberación de Palomino no representan una solución para minimizar el delirio que lo desequilibra.

4.3. La absolución

Solís se contagia del delirio de su amigo: «Desperté bien. Hice conciencia. Cesó mi alegría: había soñado que Palomino era envenenado» (Vallejo, 1967, p. 40). Lo afirmado acrecienta el gesto trágico del microcosmos carcelario; el miedo es compartido a pesar de que Solís no ha recibido alguna amenaza de muerte: «Sentíame en realidad totalmente embargado por él. Ásperos vientos de enervante fiebre, corríanme el pulso, las sienes, el pecho. Debía yo demostrar aire de enfermo, [...] velaban mi ánima grandes pesares» (Vallejo, 1967, p. 41). La identificación del dolor humano ajeno se profundiza y se empoza en el alma de Solís, de manera que este temor se asemeja al de su amigo: mientras el miedo de Palomino es cerval, el de Solís es imaginario, reforzado con lo onírico (la pesadilla). Avanzada la trama, el miedo es materializado cuando Palomino experimenta un extraño malestar en el estómago. Se aceleraba el agobio, la pronta asistencia de Solís para alcanzarle algo de beber no era suficiente:

«¡Solís... Solís... Ya... ya me mataron!... Solís...» [...] «Sus quejas, apenas articuladas, como no queriendo fuesen percibidas más que por mí solo [...] ¡De tan seguro modo [...] habíamos ambos por igual, esperado aquel desenlace! [...], invadióme instantánea, súbita, misteriosa satisfacción ¡Misteriosa satisfacción!» (Vallejo, 1967, p. 42).

La satisfacción a la que hace referencia Solís fue la eliminación del miedo que padecía. La escena contada a su interlocutor adquirió tanta intensidad que el escritor, después de lo narrado, describe: «Solís hizo una mueca de enigmática ofuscación, mezclada de tan sorda ebriedad en la mirada» (Vallejo, 1967, p. 42). Al día siguiente de aquel suceso, no se supo nada de Palomino; ni Solís ni los demás presos encontraron algún rastro de él, tampoco se supo si fue envenenado o no (Vallejo, 1967, p. 42).

Se tuvo noción de que a Palomino le concedieron el indulto. Cuando Solís concluye su narración, vuelve a resaltar las virtudes de su amigo, quien le ayudó a indagar en su futuro amenazado, pero ya no volvió más por la penitenciaría (Vallejo, 1967, p. 43). Finalizado el trágico relato, la angustia cesa, lo recordado se difumina y solo quedan las notas del himno al tararear «Soo-mos-liiii-bres» (Vallejo, 1967, p. 43) en un lugar donde la libertad es lejana para las víctimas justas de la arbitrariedad con que funciona el sistema penal de su mundo narrativo. La extraña aparición de Palomino libre, justo terminando su historia, llena de intriga, pero no cambia el panorama desesperanzador de los otros presos que han sido injustamente condenados como él.

5. ÚLTIMAS PESQUISAS

Dentro de *Escalas*, LIB muestra un extracto de la vida de un preso cuya historia sirve como un experimento para comprobar

cómo la injusticia actúa en un microcosmo similar al mundo real. Los tópicos aplicados no solo resultaron pertinentes, sino que son parte de una estrategia narrativa presente en la literatura carcelaria: la injusticia, la memoria y el miedo entrelazados forman ese armazón que crea desesperanza e infortunio en la figura del preso, sobre todo si es un inocente.

En conclusión, LIB es ese texto en donde el ideal vallejiano de la justicia es irrealizable e inalcanzable para el hombre justo. Un cuento que funciona como un ejemplo contradictorio, pues la justicia anhelada se plasma como una crítica que denuncia el sistema judicial y como un experimento literario cuyo tema carcelario le sirvió a Vallejo para construir un cuento trágico, inspirado —tal como él lo expresó— en el momento más grave de su vida: estar recluido en una cárcel de Perú.

REFERENCIAS

- Carvalho, A. R. (2009). *Escalas Melografiadas* o el «yo carcelario». *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, 1(2), 290-295. <https://confluente.unibo.it/article/view/1663/1036>
- González Montes, A. (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Literatura/escal_moder/contenido.htm
- Marina, J. A. y López, M. (1999). *Diccionario de los sentimientos*. Editorial Anagrama.
- Mattalía, S. (1988, abril-mayo). *Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-55), 329-343. <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/escalas-melografiadas-vallejo-y-el-vanguardismo-narrativo/>

- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat.
- Real Academia Española (2020a). Injusticia. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/injusticia>
- _____ (2020b). Miedo. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/miedo?m=form>
- Reyes Mate, M. (2011, julio-diciembre). Tratado de la injusticia. XX Conferencias Aranguren. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (45), 445-487. https://digital.csic.es/bitstream/10261/136294/1/Tratado_de_la_injusticia.pdf
- Silva-Santisteban, R. (2004). César Vallejo y su creación literaria. En Vallejo, C., *Obras esenciales* (pp. 11-115). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tulving, E. (1984). Précis of *Elements of episodic memory*. *The Behavioral and Brain Sciences*, (7), 223-268. https://alicekim.ca/BehavBrainSci84_7.pdf
- Vallejo, C. (1967). Escalas. En *Novelas y cuentos completos* (pp. 9-81). Francisco Moncloa Editores. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000022.pdf
- _____ (1987). *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Ediciones Fuente de Cultura Peruana. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000001.pdf
- Velazco Lévano, N. (2018). *Ya va a venir el día, ponte el alma. El humanismo jurídico-político y el paradigma de justicia en la obra de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Fondo Editorial Universitario de la Universidad Nacional de Trujillo. <https://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/download/199/182/865-1?inline=1>



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020, 81-96
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6.5211

La desnaturalización de la instrucción en el proceso Vallejo

The denaturalization of the pre-trial investigation in the Vallejo process

JESÚS MARCELO NAVA FLORES

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

a20151238@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0002-5057-2555>



RESUMEN

El proceso judicial seguido contra César Vallejo es uno de los casos más icónicos de nuestro ordenamiento jurídico, pues no solo derivó en el encierro de nuestro poeta universal, sino que se llevó a cabo cuando se estaban reformando los cimientos de nuestro sistema penal. En otras palabras, el proceso era una oportunidad para demostrar que nuestro sistema penal evolucionó del sistema inquisitivo al acusatorio. Lamentablemente, se comprobó lo contrario: a pesar del cambio de código, los presupuestos inquisitivos se aplicaron injustamente contra nuestro poeta universal con el propósito de asegurar su encierro durante

la etapa instructiva del proceso, es decir, antes del juicio oral pertinente para determinar su inocencia. En ese sentido, el presente artículo busca demostrar cómo se atentó contra el propósito de dicha primera etapa.

Palabras clave: instructiva; sistema inquisitivo; sistema acusatorio.

ABSTRACT

The judicial process followed against César Vallejo is one of the most iconic cases of our legal system, as it not only resulted in the imprisonment of our universal poet but also took place when the foundations of our penal system were being reformed. In other words, the trial was an opportunity to demonstrate that our penal system evolved from an inquisitorial to an accusatorial system. Unfortunately, the opposite proved to be true: despite the change of code, the inquisitorial assumptions were unfairly applied against our universal poet with the purpose of ensuring his imprisonment during the instructive stage of the process, that is, before the relevant oral trial to determine his innocence. In this sense, this article seeks to demonstrate how the purpose of this first stage was undermined.

Key words: pre-trial; inquisitorial system; accusatory system.

Recibido: 25/10/2020 Aceptado: 5/11/2020

1. INTRODUCCIÓN

Pocos meses después de su promulgación, el Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920 tuvo la oportunidad de demostrar su eficacia en un caso emblemático en la historia de nuestro ordenamiento: el proceso seguido contra César

Vallejo por lo acontecido el 1 de agosto en Santiago de Chuco. Sin embargo, dicho proceso evidenció el fracaso de este código al no poder poner en práctica un nuevo sistema penal. En otras palabras, este caso ejemplificó cómo el sistema inquisitivo del Código de Enjuiciamiento en Materia Penal de 1863 se mantuvo vigente por sobre el sistema acusatorio que se buscaba implementar. Esto debido a que, producto de tal proceso, César Vallejo fue aprisionado por 112 días, los cuales inspiraron sus creaciones literarias. La motivación para tal detención presenta una insuficiente y contradictoria argumentación jurídica respecto al código vigente en dicha fecha. Como se puede evidenciar en el auto de detención, esta se justificaría de la siguiente manera: «Resultando de las contracciones sustanciales de las instructivas —César Vallejo no presentó instructiva—, así como de la declaración instructiva de PEDRO LOZADA, [...]: ORDÉNASE LA DETENCIÓN DEFINITIVA DE [...] CÉSAR VALLEJO, [...]» (citado por Patrón Candela, 1992, pp. 187-188).

Por tal motivo, el presente trabajo tiene como propósito evidenciar el uso desnaturalizado de la declaración instructiva en el proceso seguido contra César Vallejo. He considerado pertinente dividir el artículo de la siguiente manera: en primer lugar, se exponen brevemente los hechos del caso hasta el auto de detención durante la fase instructiva del proceso; en segundo lugar, se realiza un análisis comparativo entre el Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920 y el Código de Enjuiciamiento en Materia Penal de 1863 sobre cómo interpretar la declaración instructiva; en tercer lugar, se justifica por qué el auto de detención contra Vallejo deriva en la desnaturalización de la fase de instrucción; por último, se comentan los beneficios contemporáneos de la implementación del sistema acusatorio en nuestro proceso penal.

2. HECHOS

2.1. Fiesta en honor al santo patrón de Santiago de Chuco

El referido proceso se inició debido a un homicidio cometido el 1 de agosto de 1920, durante una festividad local de Santiago de Chuco (La Libertad), celebración para la cual César Vallejo volvió a su pueblo natal.

En este evento, los soldados Julio Ortiz, César Pereira, Lucas Guerra y Fernando Calderón se embriagaron. Aparentemente, solo celebraban como el resto de la población; pero, sea por su insatisfacción económica o su conflictiva relación con don Ladislao Meza, el nuevo subprefecto, el comportamiento de los soldados se tornó agresivo y la población reaccionó aglomerándose para apoyar a Meza en su intento de calmar a los cuatro oficiales.

Entonces, cegados por su resentimiento político contra el nuevo subprefecto, su impulso por desquitarse de las recriminaciones de la población, entre otros motivos, los soldados dispararon contra estas personas y asesinaron a un civil llamado Manuel Antonio Ciudad.

Este asesinato en circunstancias de tanta desventaja provocó la indignación de la población, la cual decidió vengar a la víctima y tomar el cuartel donde se refugiaban los oficiales; como consecuencia de ello, Julio Ortiz y Lucas Guerra perdieron la vida. Posteriormente, los civiles persiguieron al teniente Carlos Dubois, superior inmediato de los oficiales, quien los habría incitado a realizar dicho acto tan cobarde. Percatado de ello, el teniente se escondió en la casa del exsubprefecto Santa María. La población no lo encontró, por lo que saqueó y, luego, incendió la propiedad de Santa María.

2.2. Inicio del proceso

Vistos estos hechos, el subprefecto Ladislao Meza denunció un complot del teniente Carlos Dubois para asesinarlo. Iniciado el proceso, el juez instructor llevó a cabo las primeras declaraciones instructivas. En estas, se investigaron los asesinatos del civil Antonio Ciudad y los oficiales Lucas Guerra y Julio Ortiz. En este punto, respecto a Vallejo, las declaraciones solo afirman que estuvo en la multitud indignada por el asesinato de Antonio Ciudad: «Francisco Haro Zavaleta declara que al sublevarse la tropa contra el Sub-prefecto, y que efectivamente vio pasar a este junto con el “Doctor César Vallejo” y otras personas que se dirigían al cuartel» (Patrón Candela, 1992, p. 169).

Después, Santa María denunció, entre otros, a los hermanos Vallejo como responsables del saqueo y el incendio de su propiedad. Por tal motivo, la instrucción se amplió, pues se necesitaban pruebas de los daños contra Santa María. Una de estas declaraciones fue realizada por el subprefecto Ladislao Meza, quien señaló que Vallejo fue uno de los cuatro sujetos que portaba un arma de fuego en esa noche, pero no lo situó en la casa de Santa María cuando se cometieron los actos delictivos (Patrón Candela, 1992, p. 175).

Sin embargo, el Tribunal interpretó que la declaración instructiva de Pedro Lozada, principal sospechoso del asesinato de los dos oficiales, cometido el 1 de agosto de 1920, probaba responsabilidad penal en el comportamiento de Vallejo, razón por la cual se ordenó su encierro. Entonces, ante tales circunstancias, ¿se justifica tal auto de detención en el sistema procesal penal vigente?

3. ANÁLISIS COMPARADO

Con el propósito de comprender cómo el uso de la declaración instructiva fue desnaturalizado, procederé a comparar las maneras

en que esta fue estipulada según el Código de Enjuiciamiento en Materia Penal de 1863 y el Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920. De esta forma, procuraré demostrar que el auto de detención contra Vallejo no tiene sustento en el sistema penal que el código vigente en ese momento planteaba, debido a que valerse de una declaración instructiva como prueba para emitir una detención es más característico del sistema penal seguido por el Código de 1863.

El sistema inquisitivo vigente desde la década de 1870, a pesar de carecer de una fase instructiva en el proceso, sí reconoce las declaraciones instructivas, lo cual se evidencia en el artículo 46 del Código de 1863: «La declaración instructiva se tomará sin juramento, preguntando al declarante [...]; y los demás puntos que el juez creyere necesarios para el mejor esclarecimiento de los hechos, cuidando de que las preguntas sean directas acerca del delito e indirectas respecto del delincuente». En otras palabras, la declaración instructiva tenía el propósito de reunir la información que el juez considere pertinente para poder fallar con base en dichas declaraciones.

Tales declaraciones se llevaban a cabo en la primera fase del juicio criminal: el sumario, el cual, siguiendo el artículo 29 del referido Código, consistía en «descubrir la existencia del delito y la persona del delincuente». La segunda fase de este proceso era el plenario, donde el juez determinaba si existía responsabilidad penal para su consecuente condena; caso contrario, la inocencia derivaba en su absolución.

Ahora bien, una primera diferencia entre ambos códigos se centra en la nueva estructura de las fases en el proceso penal: el sumario fue reemplazado por la instrucción y el plenario, por el juicio oral.

3.1. Primera fase del proceso: sumario e instrucción

El objeto de la instrucción se explicita de la siguiente manera en el artículo 48 del Código de 1920: «reunir los datos necesarios sobre el delito cometido, y sobre sus autores, cómplices o encubridores, para que pueda realizarse el juzgamiento por el Tribunal Correccional o por el jurado». En ese sentido, se puede evidenciar que cumple una función análoga a la del sumario: en ambas fases se llevan a cabo las declaraciones instructivas. No obstante, el propósito de la declaración instructiva está condicionado a la naturaleza de la instrucción.

En ese sentido, la instrucción reemplazaría al sumario con base en las siguientes problemáticas: a) la parcialidad del juez y b) la carga probatoria de la declaración instructiva. Entonces, por estos y otros motivos, en 1920, se reemplazó el Código de Enjuiciamiento en Materia Penal por el Código de Procedimientos en Materia Criminal, el cual tenía el objetivo de adaptar el proceso penal a las exigencias internacionales vigentes. En otras palabras, este Código buscó implementar, por primera vez en el Perú, un sistema acusatorio.

A continuación, se analizará cómo el cambio de sistema afectó los problemas planteados.

a) Parcialidad del juez

Como se puede evidenciar, en el sistema inquisitivo, ambas partes del proceso son dirigidas por el mismo juez. Esto debido a que tanto el sumario como el plenario obedecen a la siguiente concepción inquisitiva: «un proceso penal [es uno] en el que la centralización del poder y todos los atributos que concede la soberanía se reúnen en una única mano, en la mano del Juez, del Monarca o del Señor» (Aráuz, 2002, p. 36).

En este sistema, las declaraciones instructivas presumían culpabilidad por parte del juez, dado que, al recopilar la información del caso en el sumario, se presentaría un sesgo inevitable en la motivación de dicho juez.

En esa línea, se generaría un riesgo considerable en cuanto a la imparcialidad. Para evitarlo, la instrucción sería llevada a cabo por un juez instructor separado del juicio oral. Así, el Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920

Quiso rodear de absoluta imparcialidad al juzgamiento, entregándolo a quienes no habían intervenido en la instrucción. Esta entidad era el Tribunal Correccional que, libre de ideas preconcebidas y colocado en la posibilidad de objetivar la prueba recogida por el inferior, realizaría el juzgamiento, con garantía de imparcialidad; además, por ser tribunal colegiado, ofrecía mayores posibilidades de acierto en sus fallos (García, 1964, p. 114).

En otras palabras, el juez que reúne estos datos necesarios no será quien realice el juzgamiento, lo cual se demarca de la acumulación de funciones del juez en un sistema inquisitivo. De esta forma, los encargados de juzgar no estarán influenciados por haber realizado ellos mismos la instrucción, lo cual garantiza mayor imparcialidad.

Tal descentralización se concretizó bajo el principio acusatorio de que el proceso penal no puede tener a un mismo órgano jurisdiccional con el rol de acusador y juez (Aráuz, 2002, p. 36). Esto debido a que, en el sistema inquisitivo, el riesgo que implica esta afectación a la imparcialidad se subsana por la mayor efectividad del proceso en el extremo de que garantiza la persecución del delito. El sistema acusatorio, en comparación, distribuye los riesgos de manera contraria: está dispuesto a arriesgar la persecución del delito cometido para garantizar la imparcialidad del proceso (Armenta, 2012, p. 22).

b) Carga probatoria de la declaración instructiva

A partir de esta descentralización, la declaración instructiva se reinterpreta respecto a si el juez puede valerse de estas para determinar responsabilidad penal.

En el sistema inquisitivo de 1863, la prioridad era que se persiga el delito cometido. Por lo tanto, las declaraciones instructivas tenían carga probatoria para garantizar que el acusado pueda ser efectivamente detenido.

Sin embargo, si el sistema acusatorio de 1920 prioriza la imparcialidad, las declaraciones instructivas deben tener mayores límites. En ese sentido, el artículo 163 del Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920 estipula lo siguiente:

aunque la instrucción debe dar conciencia clara del hecho y sus circunstancias, el juez instructor no la extenderá más allá de lo necesario para reunir los elementos por medio de los cuales sea posible el debate oral, al que corresponde dejar constancia plena en el Tribunal de los hechos que se juzguen.

En otras palabras, la información obtenida mediante la fase de instrucción puede usarse únicamente para el objetivo explicitado en dicho artículo. Si tal propósito busca reunir la data pertinente para iniciar la segunda fase del proceso, no es coherente que se pueda extender una declaración para ordenar la detención de uno o más acusados, mucho menos antes de darse el juicio oral.

Esta interpretación coincide con la disposición final del artículo 163 del Código: «la instrucción se dará por concluida cuando el juez haya acumulado los datos a su juicio suficientes para que sea posible el debate oral». Es decir, las declaraciones instructivas no pueden extenderse a usos ajenos a su propósito;

además, se agotan apenas se reúnan para el análisis del Tribunal Correccional. En consecuencia, es evidente la intención del legislador con este nuevo código:

Los reformadores de entonces adoptaron, por ello, una versión del procedimiento en la que la instrucción, al modo europeo continental, aparecía como fase preparatoria para la acusación y el desarrollo de las audiencias ante el Tribunal, sin que ella pudiera vincularse, salvo excepciones muy precisas, a la actividad probatoria (Azabache, 2002, p. 276).

Se debe tener en cuenta que el reemplazo del sumario por la instrucción tiene un propósito velado: reformar el sistema inquisitivo del proceso penal mediante el sistema acusatorio. Por ende, la declaración instructiva no debería utilizarse de tal forma que apele a la presunción de culpabilidad del acusado. En ese sentido, tal reemplazo puede entenderse como la reinterpretación de la declaración instructiva, debido a que ya no se presume la culpa del acusado, sino su inocencia, hasta que se demuestre lo contrario.

En efecto, el sistema acusatorio presupone la inocencia del acusado en lugar de investigarlo por presumir culpabilidad; así, «aquellos procesos penales que están estructurados para obtener admisiones de culpabilidad en forma sistemática o coaccionada han sido caracterizados como *inquisitivos*, en tanto que aquellos otros que no están estructurados para obtener estas admisiones de culpabilidad serían *acusatorios*» (Langer, 2014, p. 13; las cursivas provienen del original). Es por tal razón que, de acuerdo con el Código vigente durante el proceso contra César Vallejo, la detención no debía aplicarse de manera general —como sucedía con el sistema inquisitivo—, sino en casos excepcionales. Caso contrario, se interpretaría un alcance de la declaración instructiva mayor al de los artículos delimitados.

Se concluye que, siguiendo los cambios que se dieron en los Códigos de 1863 y 1920, en el caso seguido contra Vallejo, la imparcialidad del juez debió sobreponerse a la persecución del delito contra Santa María. Por lo tanto, las declaraciones instructivas al respecto no debían tener carga probatoria para motivar la detención de César Vallejo, pues se debía presumir su inocencia. No obstante, después de que las declaraciones instructivas fueron ampliadas para delimitar a los responsables de los daños contra Santa María, se detuvo definitivamente a Vallejo sin llevar a cabo siquiera el juicio oral. En el auto de detención se observa que las declaraciones instructivas son el fundamento para la orden de dicha detención definitiva. Por ello, a partir de estas dos principales diferencias, analizaré cómo las declaraciones instructivas en esta fase del proceso fueron desnaturalizadas para que se detuviera a Vallejo.

4. ANÁLISIS CRÍTICO DEL AUTO DE DETENCIÓN EN EL CASO VALLEJO

Este auto de detención fue motivado de la siguiente manera: «Resultando de las contracciones sustanciales de las instructivas —César Vallejo no presentó instructiva—, así como de la declaración instructiva de PEDRO LOZADA, [...]: ORDÉNASE LA DETENCIÓN DEFINITIVA DE [...] CÉSAR VALLEJO, [...]» (citado por Patrón Candela, 1992, pp. 187-188).

Considerando las dos problemáticas del Código de Procedimientos en Materia Criminal, a continuación determinaré si el caso evidencia imparcialidad del juez y respeto al alcance de la declaración instructiva.

4.1. Carga probatoria de la declaración instructiva en el caso Vallejo

Resulta evidente que tal auto se vale de las declaraciones instructivas como si tuvieran peso probatorio; es decir, como si

el proceso siguiera el sistema inquisitivo: Vallejo, como objeto de investigación, es asumido culpable y se prioriza su detención por el presunto delito.

En ese orden de ideas, dos artículos del Código de Procedimientos en Materia Criminal fueron vulnerados. En primer lugar, se extendió la declaración inductiva para que pudiese justificar la orden de detención contra César Vallejo, cuando el artículo 163 indica que solo debe cumplir su propósito de reunir información para la segunda parte del proceso. Asimismo, se extendió el propósito estipulado en el artículo 164, pues durante la fase de instrucción se autorizó una detención en lugar de concluir el proceso con las declaraciones inductivas recopiladas.

Teniendo en cuenta que la declaración inductiva fue reinterpretada por el Código de Procedimientos en Materia Criminal para que, entre otros cambios, esta no tuviese carga probatoria, dicho auto de detención no se sustenta en el ordenamiento jurídico aplicable al caso. Tal uso es, entonces, una desnaturalización de la declaración inductiva según un sistema acusatorio y, por ende, una desnaturalización de la fase inductiva, ya que si no se puede determinar responsabilidad penal basándose en declaraciones inductivas, el auto de detención referido contradiría el propósito de estas declaraciones. Es decir, en vez de servir para esclarecer los datos necesarios para el juzgamiento del caso y proceder con el juicio oral, se presume la culpabilidad basándose exclusivamente en estas declaraciones y se ordena la detención definitiva de César Vallejo.

En consecuencia, la motivación del auto de detención en su contra desnaturaliza la fase inductiva por valerse de las declaraciones inductivas para objetivos acordes con los presupuestos de un sistema inquisitivo.

4.2. Imparcialidad del juez en el caso Vallejo

En el proceso seguido contra César Vallejo, no solo se utilizó la declaración instructiva como si estuviese condicionada a un sistema inquisitorio —desnaturalizando, así, la fase instructiva del presente caso—, sino que, para tal cometido, se falsificó una.

Esto resulta así porque la declaración determinante para justificar esta detención fue la de Pedro Lozada, persona controvertida en este proceso y principal sospechoso del asesinato de los dos oficiales. La controversia mencionada reside en que esta declaración fue realizada el 31 de agosto de 1920; no obstante, tres días después, este señor solicitó declarar una instructiva: «La declaración instructiva de Pedro Lozada aparece en el expediente actuado con fecha 31 de agosto de 1920; pero con fecha 3 de septiembre el indicado Pedro Lozada presentó un recurso al promotor fiscal, llamándole la atención porque hasta esa fecha no había declarado» (Patrón Candela, 1992, p. 178).

Considerando esto último, tal solicitud no tenía ningún sentido si se había declarado hace pocos días; mucho menos que Pedro Lozada reclamara que aún no le tomaran la declaración instructiva pese que existía una registrada. A propósito de ello, el reconocido investigador Stephen Hart (2014) advierte lo siguiente: «El asunto se complica más con el hecho de que las rúbricas en los documentos no son las mismas, haciendo de este modo difícil sostener cuál documento es el auténtico, ya que —lógicamente— ninguno de los dos deben ser considerados de *bona fide*» (p. 115). En definitiva, se puede asegurar que una de las declaraciones fue falsificada.

Independientemente de cuál era la genuina declaración instructiva, lo cierto es que tales declaraciones no informaron nada concluyente sobre la acusación contra Vallejo: «es importante señalar que dicho documento [la declaración del 31 de agosto] no menciona a César Vallejo como uno de los participantes

en la destrucción con fuego de la propiedad de Carlos Santa María» (Hart, 2014, p. 114). Por otro lado, la declaración del 3 de septiembre se enfocó en probar la inocencia de Pedro Lozada en lugar de informar sobre Vallejo.

En otras palabras, ninguna de las dos declaraciones instructivas afirma que César Vallejo participó en el saqueo y el incendio de la propiedad de Santa María. Esto significa que incluso si la declaración instructiva hubiese tenido carga probatoria, no habría bastado para determinar responsabilidad penal a Vallejo por los daños contra Santa María, pues no evidenciaron que cometió o incitó tales actos. Ni siquiera una interpretación sistemática, junto a las demás declaraciones instructivas, permitiría deducir que Vallejo participó en los daños denunciados por Santa María, puesto que, cuando lo ubican en los hechos, señalan que estuvo presente antes de tales actos.

En consecuencia, ordenar la detención de Vallejo a partir de tal declaración instructiva no solo desnaturaliza la fase de instrucción en cuanto a sus límites, sino que evidencia una parcialidad injusta y corrupta en contra del poeta santiaguino. En otros términos, se desnaturaliza la fase de instrucción sobre su integridad, ya que para detenerlo se considera como suficiente motivación el haber sido visto con la muchedumbre del 1 de agosto y portar un arma de fuego.

En suma, el auto de detención contra César Vallejo demuestra que las problemáticas que se buscaban solucionar implementando el sistema acusativo en el proceso penal —parcialidad del juez y la carga probatoria de la declaración instructiva— no lograron satisfacerse. En esa línea, la fase de instrucción fue desnaturalizada tanto en sus límites como en su integridad, dado que se mantuvo el sistema inquisitivo y los funcionarios públicos cometieron actos de corrupción.

5. BENEFICIOS DEL SISTEMA ACUSATORIO EN EL DERECHO PENAL CONTEMPORÁNEO

El caso Vallejo refleja la necesidad de reformar nuestro derecho penal. En ese sentido, el sistema acusativo, implementado en el Perú en 1920, ha permitido que el proceso penal deje de interpretar al acusado como un mero objeto de investigación. Este beneficio se evidencia en la primera parte del proceso estipulado por el Código Procesal Penal vigente: la investigación preparatoria.

En dicha fase, la instrucción es reemplazada por la investigación preparatoria, la cual tiene dos subfases: a) las diligencias preliminares y b) la investigación preparatoria formalizada. Las primeras determinan el carácter delictuoso, así como la individualización de los agraviados y los presuntos responsables; en contraste, la segunda reúne los elementos de convicción, los cuales permitirán motivar la decisión fiscal (Salas, 2011, p. 269).

La influencia de la instrucción se evidencia en el propósito y su alcance: reunir información solo para que la fase siguiente resuelva de manera motivada y con toda la data pertinente. Asimismo, se respeta la crítica de la parcialidad del juez, pues ninguna etapa del proceso repite a su personal competente, de modo que el fiscal solo está encargado de esta fase.

En conclusión, el caso Vallejo expuso la urgencia de que el sistema acusatorio reformara nuestro sistema inquisitivo, lo cual también se evidenció en los beneficios que dicho sistema ha perpetuado en nuestro derecho penal, por ejemplo, la fase de investigación preparatoria del Código Procesal Penal vigente en nuestro ordenamiento. Cabe resaltar, además, que refleja la necesidad de que los funcionarios públicos sean justos para que los intentos de reforma puedan concretarse en la práctica jurídica.

REFERENCIAS

- Aráuz, I. (2002). El nuevo Código Procesal Penal: del proceso inquisitivo al proceso acusatorio. *Revista de Derecho*, (1), 35-52. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5973518.pdf>
- Armenta, T. (2012). *Sistemas procesales penales. La justicia penal en Europa y América. ¿Un camino de ida y vuelta?* Marcial Pons.
- Azabache, C. (2002). Notas sobre la reforma de la Justicia Penal en el Perú. *Ius et Veritas*, (24), 276-287.
- Congreso de la República del Perú (1863). *Código de Enjuiciamiento en Materia Penal*.
- _____ (1920). *Código de Procedimientos en Materia Criminal*.
- García, D. (1964). Comentarios al Código de Procedimientos Penales. *Derecho PUCP*, (23), 112-157. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechopucp/article/view/6518/6594>
- Hart, S. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Cátedra Vallejo.
- Langer, M. (2014, enero-junio). La larga sombra de las categorías acusatorio-inquisitivo. *Revista de Derecho Público*, (32), 1-34.
- Patrón Candela, G. (1992). *El proceso Vallejo*. Universidad Nacional de Trujillo.
- Salas, C. (2011). La eficacia del proceso penal acusatorio en el Perú. *Revista Prolegómenos*, 14(28), 263-275. <https://revistas.unimilitar.edu.co/index.php/dere/article/view/2392/2088>



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 3, n.º 6, julio-diciembre, 2020, 97-127

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n6.5212

Presencia de *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún en *Los heraldos negros* y *Trilce*

Presence of Enrique Díez-Canedo's and Fernando Fortún's *La poesía francesa moderna* in *Los heraldos negros* and *Trilce*

ANDREA PAGNI

Friedrich-Alexander-University of Erlangen-Nürnberg

(Erlangen, Alemania)

andrea.pagni@fau.de

<https://orcid.org/0000-0002-1231-9364>



RESUMEN

Este artículo se centra en el impacto de la presencia de *La poesía francesa moderna* en la poesía y la poética de César Vallejo. Primero examino cómo Vallejo procesa y cita sus lecturas en su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana* y describo someramente la antología de Díez-Canedo y Fortún. Luego, sitúo a Vallejo y su lectura de la poesía simbolista francesa traducida en

el contexto socio-literario peruano entre 1914 y 1922, año de publicación de *Trilce*. Finalmente, analizo la presencia de la antología en los poemas «Simbolista», primera versión de «Retablo», de *Los heraldos negros*, y en *Trilce* «LV».

Palabras clave: poesía traducida; antologías; *La poesía francesa moderna*; «Simbolista»; *Trilce* «LV»; César Vallejo.

ABSTRACT

This article focuses on the impact of *La poesía francesa moderna* on the poetry and poetics of César Vallejo. I first examine how Vallejo processes and cites his readings in his thesis *El Romanticismo en la poesía castellana* and briefly describe the anthology of Díez-Canedo and Fortún. I then situate Vallejo and his reading of French symbolist poetry in translation in the Peruvian socio-literary context between 1914 and 1922, the year *Trilce* was published. Finally, I analyse the presence of the anthology in the poems «Simbolista», the first version of «Retablo», from *Los heraldos negros*, and in *Trilce* «LV».

Key words: translated poetry; anthologies; *La poesía francesa moderna*; «Symbolist»; *Trilce* «LV»; César Vallejo.

Recibido: 25/10/2020 Aceptado: 5/11/2020

1. INTRODUCCIÓN

Las antologías de poesía traducida han desempeñado un papel fundamental, aunque no siempre evidente ni justamente calibrado, en momentos clave de transformación del sistema literario y, por tanto, en la historia de la poesía latinoamericana del siglo XX, impulsando el cambio en situaciones de crisis y agotamiento

de las poéticas dominantes¹. Es el caso de *La poesía francesa moderna*, antología ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. Publicada por la editorial Renacimiento en Madrid en 1913, constituyó uno de los medios más importantes a través de los cuales se difundió la poesía francesa posterior al romanticismo.

La hipótesis de lectura de la que parto sostiene que la poética de *Los heraldos negros*, escrito casi en su totalidad en Trujillo desde 1914 hasta 1917 y publicado en Lima en 1919, lleva la impronta de la antología de Díez-Canedo y Fortún, que contribuye a la superación de los modelos retóricos tardorrománticos dominantes en la República Aristocrática del Perú de comienzos del siglo XX. Derivados del romanticismo español, esos modelos tenían escasa relación con el núcleo poetológico crítico del romanticismo europeo, específicamente alemán, que desemboca en el simbolismo² y en torno al cual Vallejo elabora su tesis sobre el romanticismo³.

2. UN PUNTO DE PARTIDA: EL ROMANTICISMO

En 1915, Vallejo defiende su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana* ante el tribunal de la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad, en Trujillo, y se gradúa de bachiller.

-
- 1 Parfraseo aquí posiciones conocidas de Itamar Even-Zohar (1990) respecto del lugar y la función de la traducción en el contexto de la formación de literaturas nacionales.
 - 2 Según Octavio Paz (1986): «El romanticismo hispanoamericano fue aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo» (p. 124). Paz considera que «[e]l modernismo fue nuestro romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo» (p. 128; las cursivas provienen del original).
 - 3 Sobre la tesis de Vallejo, véanse Morales (2014), Corazón (2015, pp. 27-46), Flores (2017; 2019a; 2019b) y, especialmente, la propuesta de edición crítica de Flores (2018).

Su reflexión parte del vínculo entre poesía y crítica propuesta por los románticos alemanes: «Hace más de una centuria que la mentalidad germánica echó las bases de la ciencia crítica en el Arte» (Vallejo, 1954, p. 9), escribe al inicio de su tesis y remite directamente a los hermanos Schlegel. Posiblemente, Vallejo haya tenido acceso a la *Historia de la literatura antigua y moderna* de Federico Schlegel, traducción al castellano publicada en Barcelona y Madrid en 1843⁴. Lo que resulta notable es que haya optado por comenzar su tesis con una referencia a la dimensión crítica del romanticismo alemán, que tan poco tenía que ver con el romanticismo de la poesía castellana al que dedica su tesis⁵. Precisamente esa referencia es sintomática del modo en que Vallejo piensa la poesía ya en 1915, aun cuando no sea evidente todavía en los «poemas juveniles» escritos a partir de 1911 (Vallejo, 1996, pp. 122-150).

Después de esa breve introducción, en la primera parte de la tesis, «Origen del romanticismo», basándose en los postulados de Taine sobre la influencia del medio, la raza y el momento, Vallejo presenta una serie de rasgos que considera específicos del romanticismo español: el predominio de la fantasía, el fondo melancólico, una refinada sensibilidad. La línea argumentativa que parte de la relación entre literatura y crítica y desemboca

4 Gladys Flores (2018, p. 246) incluye este título en la lista de libros que Vallejo pudo haber consultado para redactar su tesis.

5 Cuando André Coyné (1988) sostiene que la tesis corresponde «a una fase de su evolución de la cual acababa de salir y se alejaba apresurado» (p. 21), supone que en esos momentos Vallejo adhiere a la poética del romanticismo castellano, y no toma en cuenta la reflexión sobre el romanticismo alemán. En su tesis doctoral, José Corazón (2015) rescata justamente esa inscripción poetológica: «Es significativa la apelación de Vallejo a una poesía que no dude en confirmar su valor como pensamiento y como ejercicio literario, frente a aquellas poéticas que cifran el poema como algo propio de una sensibilidad arrobada. La experiencia de la escritura vallejana confirma que el caso de su poética es el inicio de un nuevo modo literario» (p. 96).

en los postulados de Taine puede parecer paradójica porque el acento puesto inicialmente en tal relación da paso muy pronto a un análisis de corte positivista (Corazón, 2015, pp. 30-32). Sin embargo, podría pensarse que el vínculo entre literatura y crítica constituye la base teórica vigente, y el modelo de Taine, tan actual en momentos en que Vallejo escribe su tesis, aporta la metodología y el armazón argumental⁶.

Tras referirse a la raza y el medio, Vallejo dedica todo un apartado al impacto de los «elementos extranjeros», que autoriza con una cita algo reelaborada de Menéndez y Pelayo, refiriéndola a la literatura española en general y al romanticismo en particular, que «no es sólo producto de España, sino también del gran caudal de ideas que le ha venido de las mentalidades de otros países europeos» (Vallejo, 1954, pp. 25-26). La cita de Menéndez y Pelayo en la versión de Vallejo dice:

Debemos cultivar relaciones cada día más frecuentes con los doctos de otros países, pospuesta toda mezquina rivalidad, domada toda sugestión de amor propio y hasta perdonando cuando necesiten indulgencias, las asperezas injustas de la crítica, los desahogos de mal humor, los alardes de superioridad petulante, siempre que estos defectos de crianza y cortesía más que de literatura, vayan compensados con méritos y obsequios reales al ídolo de nuestros amores, a la inmortal y desventurada España, en cuyas aras debe consumir el fuego todo sentimiento impuro y menguado de iracundia o de vanagloria (citado por Vallejo, 1954, pp. 25-26).

6 Javier Morales (2014) subraya la importancia del método taineano en la época en que Vallejo redacta su tesis. El planteamiento de Taine «es un llamado directo a combatir prácticas críticas que por entonces tenían como fundamento el impresionismo o el subjetivismo» (p. 53); la «impronta positivista» es índice de la «competencia de una crítica literaria rigurosa, erudita, basada en datos históricos», frente a «unas opiniones personales injustificadas y muchas veces impresionistas» (p. 59).

En su prólogo a la traducción española de la *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta el año 1900*, de Jaime Fitzmaurice-Kelly, de donde está tomada la cita (Flores, 2018, p. 208, n. 72), Menéndez y Pelayo se refiere aquí explícitamente a los estudiosos extranjeros dedicados a la historia de la literatura hispana, «llamados a vengar a la España antigua del vil menosprecio en que la tienen sus descastados herederos» (p. xviii):

Aliados nuestros son en esta campaña, y tanto más dignos de agradecimiento cuanto son más desinteresados sus esfuerzos, los doctos de otros países *que escriben con amor e inteligencia sobre cosas españolas*; y con ellos debemos cultivar relaciones cada día más frecuentes y amistosas, pospuesta toda mezquina rivalidad (Menéndez y Pelayo, 1901, p. xix; énfasis mío).

Al recontextualizar la cita y transformarla levemente, «los doctos de otros países» ya no son solamente los estudiosos extranjeros de la literatura española, sino los escritores y los poetas, «las influencias extranjeras» que confluyeron en el romanticismo español. Vallejo se vale de la cita para subrayar la importación de modelos extranjeros en el romanticismo español, que «no es sólo producto de España, sino también del gran caudal de ideas que le ha venido de las mentalidades de otros países europeos» (Vallejo, 1954, p. 26).

A lo largo de la tesis, remite una y otra vez a la traducción como operación importadora de literatura en el ámbito de la lengua castellana (Vallejo, 1954, pp. 26, 28 y 35) y cita en traducción tanto poesía como prosa: el *Fausto* (1882) de Goethe en la versión de Teodoro Llorente; *El mundo como voluntad y representación* (1896-1900) de Schopenhauer, posiblemente en la traducción de Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco⁷;

7 Una búsqueda digital identifica que el pasaje citado en la p. 20 proviene de la traducción de Eduardo Ovejero y Maury, pero dicha traducción fue publicada

la «Introducción» de Alfred Fouillée en *El arte desde el punto de vista sociológico* (1903) de Jean-Marie Guyau, en la traducción de Ricardo Rubio, y a Taine en una versión que no pude identificar (Vallejo, 1954, p. 13)⁸. La tesis termina con un alegato contra la imitación servil de modelos extranjeros en favor de un uso creativo de los mismos que atienda, en primer término, a la voz propia como voz de la comunidad:

si bien es cierto que, como dice Justo Sierra, es necesario beber en las fuentes puras de los autores extranjeros para suscitar el buen gusto y los ideales, no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aún ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres. Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros, solo por leer, sin asimilar sus ideales, solo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución; no. Lectura metódica, tino para conocer nuestras vocaciones y más cultura: he aquí todo lo que José de la Riva Agüero ansía como medio de proclamar nuestra autonomía en literatura (Vallejo, 1954, pp. 64-65).

Aquí Vallejo remite a la famosa tesis de grado *El carácter de la literatura en el Perú independiente*, presentada por el letrado peruano José de la Riva-Agüero⁹ ante la Universidad Mayor de

años más tarde, en 1927; la traducción que circulaba cuando Vallejo escribía su tesis era la de Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco, publicada en tres volúmenes por La España Moderna, en Madrid entre 1896 y 1900 (Moreno, 1994, p. 209), a la que hasta el momento no he podido acceder.

- 8 Flores (2018, p. 195) tampoco identifica la cita de Taine, que resume el postulado central de su concepción de la literatura y la influencia de la raza, el medio y el momento.
- 9 En 1905, José de la Riva-Agüero, quien provenía de una familia conservadora de letrados peruanos, se graduó como bachiller en Letras en la Universidad Mayor

San Marcos en 1905. Hacia el final de esa tesis, su autor formula un claro alegato contra la «ralea literaria» modernista:

Lo que irrita y subleva a veces, y más a menudo mueve a compasión y a risa, es aquella turba de jovencitos que, por haber pasado algunos meses en París o por chapurrar algunas palabras en francés, se echan a componer una endiablada prosa que a veces clama por mercurio contra el *gallico morbo* que la corroe, o versos en los que pululan a granel *los cisnes, los lirios, las hostias, las harpas lejanas, los sonidos vagos, los buveurs d'éther, las sinfonías blancas y el absintio*. De esta ralea literaria se halla infesta toda la América Latina. [...] Nuestro país ha sido quizás entre los hispano-americanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo. Lo ha salvado por de pronto su retraso literario (De la Riva-Agüero, 1962, pp. 273-274).

Vallejo no cita, solo menciona de un modo muy general, pero también selectivo, la tesis de De la Riva-Agüero. ¿Cómo leer la referencia expresa de Vallejo a la autoridad de quien de este modo ridiculiza a los poetas modernistas del momento y desprecia su escritura? Podría pensarse que Vallejo acude a la autoridad de De la Riva-Agüero, como hizo con Menéndez y Pelayo, para hacerle decir lo que él, Vallejo, quiere decir: que hay que acercarse a otras culturas de manera creativa y a partir del propio lugar, de la propia voz colectiva, del conocimiento de «nuestras vocaciones».

de San Marcos. Consigna David Sobrevilla (1980): «La tesis de 1905 comienza analizando el carácter literario de los peruanos y luego reseña, por primera vez en el Perú, la evolución de la literatura nacional desde la Colonia hasta la generación de Amézaga, Chocano y Clemente Palma. En conclusión, la literatura peruana le parece a Riva-Agüero literatura provincial castellana por la forma (el idioma que emplea), española por el espíritu que la anima, incipiente e imitativa; rasgo este último que sostiene el autor que deberá conservar la literatura peruana hasta que no se cree un nuevo carácter nacional después de lograrse una homogeneidad étnica» (p. 171).

No creo que se trate de ironía ni de irreverencia creativa en el sentido borgeano *avant la lettre*, pero tampoco de ingenuidad, sino de una disposición receptiva, que hace que Vallejo encuentre en sus lecturas lo que está buscando, que proyecte en lo que lee lo que quiere encontrar. Podría pensarse que su modo sesgado de leer las posiciones que De la Riva-Agüero y Menéndez y Pelayo asumen ante las culturas extranjeras constituye una táctica mediante la cual Vallejo apela a las autoridades de la crítica literaria de su tiempo para avalar sus propias propuestas, que eran menos convencionales. La imitación adocenada que Vallejo critica apoyándose en De la Riva-Agüero posiblemente se refiera más bien a la poesía tardorromántica y patriótica que se escribe en el Perú del momento, bajo la égida de José Santos Chocano, el poeta oficial, y no al modernismo ni a la poesía simbolista de José María Eguren y Abraham Valdelomar, los nuevos escritores a quienes Vallejo conocerá más tarde en Lima y que constituyen el blanco de la crítica de De la Riva-Agüero¹⁰.

3. LA POESÍA FRANCESA MODERNA DE ENRIQUE DíEZ-CANEDO Y FERNANDO FORTÚN

Excepto, tal vez, la breve referencia al «parnasianismo» de «los sucesores de Hugo» (Vallejo, 1954, p. 48), no encontré en la tesis sobre el romanticismo, concluida en septiembre de 1915, huellas de una lectura de *La poesía francesa moderna* publicada solo dos años antes, pero esa referencia tan general no necesariamente tiene que provenir de la antología. La onomástica hispanizada que utiliza Vallejo (1954, pp. 31, 32 y 42) cuando escribe los nombres de los poetas franceses Andrés Chénier, Alfredo de Musset,

10 Kishimoto (2018, pp. 120-125) describe los pormenores de la campaña dirigida contra Vallejo y su poesía por los sectores letrados de Trujillo a partir de 1917 y sus resonancias en la Lima de Clemente Palma, quien era también la de José de la Riva-Agüero.

Alfredo de Vigny, etc. —como lo hace Menéndez y Pelayo—, y no André Chénier o Alfred de Musset —como aparecen los nombres de los poetas franceses en la antología de Díez-Canedo y Fortún (1913, pp. 359 y 8)—, puede ser un síntoma de que no la conocía, pero también puede ser el resultado de una decisión¹¹. La antología de poesía francesa moderna no parece ser un subtexto de la tesis, cuyo punto de partida es la reflexión poetológica sobre la relación entre poesía y crítica en el romanticismo alemán. En caso de que Vallejo hubiera tenido acceso a la antología mientras redactaba su tesis, no han quedado huellas concretas de ella en la redacción del texto, a diferencia de lo que sucede con la poesía que comienza a publicar a partir de 1916¹².

El recorrido perceptible de *Los heraldos negros* a *Trilce* va de la recepción de la moderna poesía francesa y el modernismo hispanoamericano, con su fe en las capacidades expresivas

11 Flores (2018, p. 244) incluye esta antología en la bibliografía de los libros que posiblemente Vallejo haya consultado en el momento de escribir su tesis, pero no se refiere a ella en su estudio. También Corazón (2015, p. 36) da por sentado que Vallejo conocía la antología cuando redactaba la tesis, y se sorprende de que no haya mencionado a Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, ni a los parnasianos o los simbolistas.

12 Basándose en la lectura que hace Octavio Paz de la poesía moderna desde el romanticismo hasta la vanguardia en *Los hijos del limo*, Corazón (2015) sitúa la reflexión sobre el vínculo entre poesía y crítica formulada al comienzo de la tesis vallejana en una línea que parte del romanticismo alemán, pasa por Baudelaire y los simbolistas, y desemboca en la vanguardia. Corazón (2015) sostiene que «en Vallejo se redefinen de algún modo algunas claves románticas» desde una perspectiva moderna, lo cual permite «comprender cómo va a devenir toda la insurrección literaria de las vanguardias del siglo XX desde su separada escritura. [...] [E]l Romanticismo aparece en momentos de modernización y modernidad, a través de un requerimiento de la actualidad, en detrimento de una concepción basada únicamente en la busca de una leyenda originaria que estuviese en el origen de todo. Este afán por contribuir al fomento de la educación y el conocimiento es lo que condujo a Vallejo a presentar, ante un tribunal universitario, un texto de características propias orientado a la reivindicación de lo *romántico*, de una manera *moderna*» (pp. 39-40; énfasis en el original).

del lenguaje, a una crisis que resulta en el quiebre de la unidad de sentido del mundo y del signo. No es que uno y otro libro de poemas represente respectivamente estas dos etapas; la ruptura ya está inscrita en el proceso de escritura de *Los heraldos negros*, que se inicia hacia 1914¹³. Si en la tesis no hay huellas evidentes de una lectura de la antología de Díez-Canedo y Fortún, sí las hay en *Los heraldos negros*, donde se observa ya una toma de distancia respecto de la estética simbolista, y por supuesto en *Trilce*, donde la ruptura es evidente.

Ordenada y anotada por Díez-Canedo y Fortún, y publicada en Madrid por la editorial Renacimiento en 1913, *La poesía francesa moderna* reúne poemas de 59 poetas franceses traducidos al castellano por 28 traductores españoles e hispanoamericanos, varios de ellos también poetas, como Leopoldo Díaz, Guillermo Valencia, Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas. Aproximadamente una cuarta parte de las traducciones fueron realizadas por los dos «colectores» (Díez-Canedo y Fortún, 1913, p. 5)¹⁴. Vallejo debe haber tenido en sus manos, a más tardar en 1917, un ejemplar de esa magnífica antología, como lo sugiere la

13 Íntimamente vinculadas con su tesis y el acceso a la antología de poesía francesa moderna están las primeras versiones de poemas que datan de 1914, es decir, los que son anteriores o coetáneos a la redacción de la tesis: «Sauce», «Hojas de ébano», «Terceto autóctono», además de «Aldeana» y «Los arrieros», que datan de 1916. En 1917, Vallejo recita en una fiesta una primera versión del poema «Los heraldos negros», y en 1918, el año en que viaja de Trujillo a Lima, da fin al manuscrito del poemario homónimo, impreso a mediados de 1919 con la fecha del año anterior (Oviedo, 1996, pp. 560-563). En 1918 conoce personalmente a los poetas peruanos Eguren y Valdelomar, y toma contacto con Mariátegui, director de la revista *Nueva Época* en cuyo segundo número (6 de julio de 1918) publica los poemas «La de a mil», «Aldeana» y «Heces» (Chang-Rodríguez, 1988, p. 15).

14 Anthony Pym (1995, pp. 257-258) propone considerar esta antología como el equivalente traslacional del manifiesto estético de un grupo poético formado por los traductores involucrados, representantes del optimismo reformista del grupo intelectual que surgía por esa época en torno a la figura de Ortega y Gasset.

primera versión de «Retablo», de *Los heraldos negros*, que llevaba por título «Simbolista», publicada en *La Reforma* de Trujillo el 18 de agosto de 1917¹⁵. Y por supuesto también el famoso poema «LV» de *Trilce*, que cita un verso de Samain en la traducción de Juan Ramón Jiménez, tomado sin duda de *La poesía francesa moderna*.

Se trata de una antología monolingüe, ya que solamente ofrece las versiones traducidas, siempre acompañadas de la mención del traductor, como subrayan los editores responsables en las palabras preliminares, fechadas el 20 de octubre de 1912 en Madrid (Díez-Canedo y Fortún, 1913, p. 6). En el caso de los poemas sin título, los compiladores optaron por utilizar el comienzo del original francés como título de la versión castellana. En concordancia con esta política que no elimina totalmente la lengua francesa de la antología, se mantuvieron los nombres franceses de los poetas, contra la tendencia hispanizante de la época; por ejemplo, se optó por Albert Samain, y no Alberto Samain. La mayor parte de las traducciones respeta la métrica, sacrificando en todo caso algún aspecto semántico para mantener la coherencia formal.

Los poemas están agrupados en cinco secciones ordenadas cronológicamente y centradas en el simbolismo: «Los precursores», «Los parnasianos», «Otras tendencias», «Los maestros del simbolismo», «El simbolismo I» y «II», y «Los poetas nuevos». La antología se completa con una bibliografía que registra antologías de poesía francesa en su lengua original, pero también una antología de poesía francesa traducida al alemán. Sigue una bibliografía de «Estudios generales», en su gran mayoría

15 La referencia a «algún verso maravilloso de la lírica Francesa» aparece en una carta escrita desde Lima a Óscar Imaña y fechada el 29 de marzo de 1918 (Vallejo, 1982, p. 25); en otra carta al «grupo de Trujillo» se refiere a «la Francia lírica moderna» (Vallejo, 1982, p. 27).

franceses, pero se incluye también a *Los raros* de Rubén Darío, *El modernismo* de Enrique Gómez Carrillo y *La literatura francesa moderna II. La transición*, de Emilia Pardo Bazán. Luego, un conjunto de «Estudios especiales» ordenados según los autores a los que se refieren, desde Banville hasta Verlaine. Con alguna frecuencia, los títulos están acompañados, entre paréntesis, de comentarios de los compiladores, que subrayan, por ejemplo, la importancia de un determinado estudio o la copiosa bibliografía que se encuentra en otro, etc. El libro finaliza con la bibliografía y el «Índice de traductores», que revela la importancia que Díez-Canedo y Fortún conceden a la figura del traductor.

Esta sucinta descripción permite comprender que la antología va dirigida no solo a un público general, sino apunta en primer término a un conjunto especial de lectores interesados en informarse mejor y ahondar en el estudio de la moderna poesía francesa. Las breves pero muy informativas introducciones a cada una de las cinco partes, así como las noticias biobibliográficas sobre los autores, tienen en vista sobre todo a este sector del público. En esas notas, también se mantienen en francés los títulos de las obras de las cuales se tomaron los poemas a traducir¹⁶.

16 Basándose en esta decisión de los colectores de dejar huellas francesas en la antología, Anthony Pym (1995, p. 259) sostiene que el lector implícito de la compilación es alguien que sabe francés y que, por lo tanto, podría acceder directamente a los poemas, sin necesidad de la antología. Esta reflexión podría valer, en parte, para los lectores especializados en España; sin embargo, teniendo en cuenta el lugar desde donde lee Vallejo, y con él otros intelectuales latinoamericanos, independientemente de su nivel de conocimientos del francés, no es difícil concluir que la antología lo puso en contacto con poemas a los que de ningún modo habría podido tener acceso en sus versiones originales. Tal vez habría podido acceder a una antología de poesía francesa contemporánea en francés, pero no todos los libros viajaban hacia los mismos puertos, y una antología en español, publicada en España, llegaba a Trujillo con mayor facilidad, imagino, que una antología francesa. Pym compara la de Díez-Canedo y Fortún con las antologías traducidas y ordenadas por Fernando Maristany en la

La concepción de Díez-Canedo sobre la traducción poética aparece formulada, entre otros textos, en un artículo publicado el 16 de junio de 1929 en el diario *La Nación* de Buenos Aires con el título de «La traducción como arte y como práctica». Allí el autor escribe:

Traducir es siempre sacrificar, pero no ha de sacrificarse nada esencial. [...] La traducción en prosa sacrifica siempre algo, y algo que es sustantivo en el original. Pero ¿no sacrifica más todavía la traducción en verso? Necesariamente, no. He aquí el caso típico de lo que se expresa con la palabra re-creación. Por el hecho de que existan muy malas traducciones en verso, no se ha de pensar que las traducciones en verso son siempre malas. La amplitud que modernamente ha alcanzado en todos los idiomas el arte poético hace menos imponente el empeño (Díez-Canedo, 1964, p. 237).

Para Enrique Díez-Canedo, traducir bien poesía —es decir, sacrificar lo menos posible del fondo y de la forma— implica recrear el texto en la otra lengua. Es el criterio que rige también la selección de las traducciones incluidas. Todas ellas responden a la concepción de la traducción poética según la cual hay una relación esencial entre la forma y el sentido, que la traducción debe reponer. En concordancia con esta idea, Díez-Canedo procuró reunir, siempre que fuera posible, traducciones realizadas por poetas¹⁷.

misma época, que tuvieron muchísimo éxito y diversas ediciones. El cotejo y la construcción de una clara oposición entre ambos modelos de antologías explicaría, tal vez, las conclusiones algo excesivas de Pym.

17 Acerca de la concepción de Díez-Canedo sobre la traducción de poesía, véanse Aurora Díez-Canedo (2005), Jiménez León (2001, vol. 1, pp. 348-366) y Lama (1999-2000).

4. DE TRUJILLO A LIMA (1915-1922)

Si Vallejo conocía *La poesía francesa moderna* cuando escribió su tesis, como supone la crítica literaria (Corazón, 2015; Flores, 2018), no hay huellas que delaten la presencia de la antología como subtexto de la tesis. Podría aducirse que Vallejo se ocupa allí de la poesía anterior a la etapa en que se enfoca la antología de Díez-Canedo y Fortún; no obstante, también es posible que haya entrado en contacto con la poesía moderna francesa posterior al romanticismo y con los jóvenes poetas peruanos que la leían creativamente en Trujillo una vez terminada la redacción de la tesis. Lo cierto es que, en 1916, Vallejo es integrante del grupo bohemio de Trujillo, publica asiduamente en *La Reforma* y es blanco de la crítica agresiva de los letrados trujillanos¹⁸. Recuerda Antenor Orrego (1922), en el magnífico prólogo a la primera edición de *Trilce*, las reuniones de la bohemia de Trujillo en la playa de Huamán, donde se recitaba a «Darío, Neruo, Whitman, Verlaine, Paul Fort, Samain, Maeterlinck y tantos otros» para escándalo de «los catedráticos aldeanos cuya cultura literaria, bastante humilde, apenas podía digerir algunas estrofas sueltas de Núñez de Arce y de Espronceda» (pp. xii-xiii). Imagino que los jóvenes poetas de Trujillo llevarían a las reuniones en la playa entre otros libros también la antología de Díez-Canedo y Fortún, y leerían las traducciones de Juan Ramón Jiménez, Guillermo Valencia, Díez-Canedo, Enrique González Martínez, Eduardo Marquina, Pedro Salinas... Todos los poetas franceses mencionados por Orrego figuran en ella.

A mediados de julio de 1917, Vallejo recibe desde Lima una carta de José María Eguren elogiando «la riqueza musical e imaginativa» y «la profundidad dolorosa» de los poemas que Vallejo

18 Sobre la reacción adversa y agresiva del sector dominante del campo literario peruano de Trujillo y Lima ante los poemas que publica Vallejo en la prensa trujillana, véase Kishimoto (2018).

le había enviado; probablemente eran primeras versiones de algunos de los que luego incluirá en *Los heraldos negros*. Además, ya que no quiere desprenderse de sus ejemplares, Eguren le pide que envíe copias de esos poemas a la redacción de la revista *Renacimiento*, de Guayaquil, a cuyos directores Eguren ya ha escrito prometiéndoles poesías de Vallejo «con palabras elogiosas por cierto bien merecidas». Vallejo responde el 29 de julio, conmovido, agradeciendo el elogio y le promete enviar «algunos de mis versos» a Guayaquil (Vallejo, 1982, pp. 22-23). Por su edad, José María Eguren pertenece a la generación de Chocano y De la Riva-Agüero, los letrados oficiales¹⁹, pero por inclinación pertenece al grupo de los jóvenes iconoclastas. Su poemario *Simbólicas* (1911) había pasado prácticamente inadvertido en Lima, donde el escritor y crítico oficial Clemente Palma había dictaminado que, tras haberlo leído, le «[q]ueda la impresión de haber visitado, durante un ensueño de haschisch, la mansión de las extravagancias más disparatadas. Y que en el paseo nos ha conducido un poeta, pero absolutamente perdido de sentidos» (citado por Bernabé, 2006, p. 166).

Ya desde Lima, a donde llega a comienzos de 1918, en la carta del 27 de febrero dirigida al «grupo de Trujillo», Vallejo cita y comenta el primer verso de su propio poema «Los anillos fatigados», que incluirá en *Los heraldos negros*:

«Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse...» Y he aquí que este verso mío, escrito todavía en Trujillo, se acomoda al momento: de algo ha de servir su caprichosa vaguedad sugerente.

19 «Paradójicamente, Eguren es coetáneo del grupo formado por José de la Riva-Agüero, Clemente Palma [...], los hermanos García Calderón (Ventura y Francisco), Víctor Andrés Belaúnde, Julio C. Tello, José Santos Chocano, marcados, cada uno a su modo, por el rechazo del costado rubendariano del modernismo hispanoamericano» (Bernabé, 2006, p. 167).

¿No es cierto? ¡Oh santa elasticidad ideal del simbolismo! ¡Oh, la Francia lírica moderna! (Vallejo, 1982, p. 27; 1996, p. 699).

En esta misma carta les cuenta a los amigos de sus encuentros con Clemente Palma por un lado, miembro conspicuo del sector dominante del campo literario peruano, y con Abraham Valdelomar por el otro, director de la revista *Colónida* y miembro del grupo emergente de los poetas que escriben contra los modelos consagrados de la República Aristocrática²⁰.

También desde la capital, el 29 de marzo de 1918 le escribe a su amigo Óscar Imaña, del grupo bohemio de Trujillo, recordando las tertulias compartidas en las que leían «en silencio algún verso maravilloso de la lírica Francesa» (Vallejo, 1982, p. 25; 1996, p. 698) y, entre las «cosas de Lima», menciona en primer término a «Valdelomar, González Prada, Eguren, Mariátegui», con algunos de los que asiste a tertulias, mientras que «[l]os Belaúndes, Gálvez, Miró Quesadas, Riva Agüeros, Lavalles, Barretos... están desde hace tiempo en el canasto» (Vallejo, 1982, p. 26; 1996, p. 698). Muy pronto, Vallejo ha comprendido la situación del campo literario de Lima y se ha vinculado con el grupo de los marginales y subversivos, que le son afines.

5. ECOS DE LA ANTOLOGÍA EN LOS HERALDOS NEGROS

En un artículo dedicado a la lectura de *Los heraldos negros* a partir de las ideas estéticas que Vallejo propone en su tesis sobre el romanticismo, Gladys Flores (2019b) pone en evidencia los vínculos entre ambos: la tesis sería el «eslabón inicial de la

20 En los números 2 y 3 de *Colónida*, Federico More publicó una polémica reseña sobre *La literatura peruana* de Ventura García Calderón; en ella, critica la evaluación que realiza el letrado peruano de las figuras de Manuel González Prada, o de Abraham Valdelomar, entre muchos otros autores, y el hecho de que haya omitido mencionar a Eguren, «nebulosa preñada de luces que solo ciertos telescopios saben descubrir» (More, 1916, p. 24).

cadena de indagaciones vallejianas sobre el lenguaje poético» y «pieza fundamental para comprender el proceso de maduración estética de Vallejo» (p. 50). Propongo leer la antología de Díez-Canedo y Fortún como un segundo eslabón en esa «búsqueda de la originalidad del lenguaje poético que Vallejo demandó en su tesis de bachiller» (Flores, 2019b, p. 50), convencido del agotamiento de los modelos de la poesía romántica en lengua castellana.

La presencia de la antología en la lírica de Vallejo escrita en el período comprendido entre la presentación de su tesis, a fines de septiembre de 1915, y la publicación de *Trilce*, en octubre de 1922, es evidente en los dos poemas en los que existe una referencia explícita a la poética simbolista, que constituye el foco de la antología: por un lado, la ya mencionada primera versión de «Retablo», publicada con el título «Simbolista» en *La Reforma* el 18 de agosto de 1917, poco después de que Vallejo escribiera la carta a Eguren, el autor de *Simbólicas*, y, por otro lado, el famoso poema «LV» de *Trilce*, que empieza con la cita de Samain en la traducción de Juan Ramón Jiménez, incluida en la antología de Díez-Canedo y Fortún: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza» (Vallejo, 1996, p. 237). Los procedimientos que pueden relevarse a partir del cotejo entre texto y subtexto dan cuenta de la poética rupturista que Vallejo empieza a esbozar en *Los heraldos negros* y que culmina en *Trilce*.

Comparo brevemente los poemas «Simbolista» y «Retablo» (Vallejo, 1996, pp. 92-93) para leer, primero, la inscripción simbolista en uno y otro poema, y buscar luego la relación implícita con poemas de la antología:

SIMBOLISTA [18/8/1917]

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido!
Nadie me ve que voy a la nave sagrada!
Altas sombras acuden: James, Samain y Maeterlinck
y Darío que llora con su lira enlutada!

Con paso innumerable sale la dulce Musa;
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano!
La acosan tules de éter y azabaches dormidos;
mientras sueña la Vida, como un mirlo, en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque hiciste esta nave
donde hacen estos brujos azules sus oficios!
Dios mío, eres tristeza, porque ellos se parecen
a ti...! I de tus trenzas fabrican sus cilicios!

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
Aquellos simbolistas cantores del Dolor,
se internan y aparecen... y hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios...!!

RETABLO [1918]

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen... y hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios!

El cotejo de ambas versiones revela que Vallejo decidió suprimir en «Retablo» toda alusión explícita al simbolismo, cambiando el título y omitiendo los nombres de James [sic], Samain y Maeterlinck en el v. 3 y la referencia directa a los «simbolistas» en el v. 14, con lo que la figura de Darío pasa a primer plano. El refuerzo de la figura de Darío se continúa en el v. 11, donde, en vez de apelar directamente otra vez a «Dios mío», el hablante apostrofa a «Darío de las Américas celestes», que en la versión anterior era una de «las altas sombras», uno de «los brujos azules» que offician en ese templo de la poesía simbolista donde el hablante se refugia del «ruido». «Darío» pasa a ser ahora término de comparación de esos «brujos azules» que se le parecen, pero de manera devaluada, y a los que Foffani (2018, p. 192) identifica como «epígonos» de Darío. La eliminación de los nombres de los tres poetas franceses y la duplicación de la presencia de Darío en el pasaje de «Retablo» a «Simbolista» admite una lectura «americanista» que podría resultar, sin embargo, simplificadora²¹.

21 En una lectura alegórica de la figura de Darío en «Retablo», que va más allá de la dimensión americanista, Foffani (2018) sostiene que «Darío es Dios respecto de la poesía [...] y los epígonos son solo brujos azules, officiantes que, debido a la estética (des)gastada que escriben, producen *el suicidio monótono de Dios* que es como decir: las voces epígonas se vuelven previsibles, monótonas y equivalen simbólicamente en su repetición al suicidio como poetas. [...] Los epígonos se transformaron en almas en pena que no encuentran sepultura y viven como espectros. Pero el verso [13] plantea también otra significación, ya que los *entierros de oro* es una alusión a la imagen modernista por antonomasia: la hora del crepúsculo, la caída del sol, el último destello dorado de luz —desde Rubén Darío a Lugones y Herrera y Reissig—. Esta imagería en su devenir clisé, en su cristalización de imagen remanida, desemboca en *entierros de oro absurdo*. La repetición troca la novedad y el ímpetu de la imagen en un absurdo: un dorado que es necesario enterrar por contradictorio en la medida en que desobedece el principio de la no imitación. El *oro absurdo* puede funcionar como una condensación emblemática de *Los heraldos negros* porque señala precisamente la posición contradictoria de Vallejo en aras de la conquista de una voz poética propia. En ese sentido, el *oro absurdo* es la contraimagen crítica de una estética como la moderno-simbolista en la que Vallejo comienza a sentirse incómodo, pero a

En comparación con «Simbolista», disminuyen en «Retablo» las marcas expresivas al desaparecer los signos de exclamación al final de los versos y disminuir la isotopía del dolor: en el v. 4, Darío ya no «llora», sino «pasa»; los «simbolistas cantores del Dolor» del v. 14 devienen «arciprestes vagos del corazón» y, finalmente, la comparación en el v. 8 de la primera versión se adensa en una metáfora, infinitamente más sugerente, frente a lo explícito de la comparación y a lo enfático de la mayúscula: «la Vida, como un mirlo» deviene «el mirlo de la vida».

La omisión de la referencia directa, la disminución del tono expresivo y la condensación metafórica son, en realidad, procedimientos retóricos simbolistas: el poema gana en sugerencia lo que pierde en referencialidad. Por eso, propongo pensar que lo que Vallejo hace en la segunda versión es trasladar la referencia simbolista del nivel semántico al nivel retórico: lo «vago» (v. 14) sería la marca de esa operación que transfiere el sentido al procedimiento.

Si bien «Retablo» omite la referencia directa a los tres poetas simbolistas Jammes, Samain y Maeterlinck, que aparecen bajo esa rúbrica en la antología de Díez-Canedo y Fortún, podemos preguntarnos qué sustenta, en la versión inicial, la selección de esos tres nombres entre los 22 antologados como representantes de «El simbolismo» (pp. 166-285). Propongo leer ciertos poemas de *La poesía francesa moderna* como posibles subtextos de «Simbolista».

Un poema de Francis Jammes que lleva en la antología por título el primer verso en francés, «Les prières s'en vont au ciel» (Díez-Canedo y Fortún, 1913, p. 250), dice en la traducción de Díez-Canedo:

través de la cual se transparenta al mismo tiempo su tremenda lucidez poética, aun cuando no le sea posible todavía transgredir los límites de ese modelo estético» (pp. 192-194).

Las plegarias al cielo suben como las flores;
cómo, nadie lo sabe; son algunas lujosas,
cargadas de perfume como las tuberosas,
otras, míseras, pobres, de mezquinos olores,
como los pensamientos de un jardín indigente,
y el poeta las ve subir al Indulgente
Padre, que sabe el peso del oro y de la plata.
Él es quien de las flores el valor aquilata
cuando las ve subir. [...]

[...]

Sobre la inmensidad extiende Dios las manos
a cuantos le consagran sus dolores humanos
lo mismo en un diamante que en una primavera.

La lectura crítica en sentido romántico, es decir lectura poe-
tológica, que «Simbolista» permite hacer del poema de Jammes,
donde el poeta ve subir las plegarias de los fieles y ve a Dios
«que sabe el peso del oro y de la plata» recibirlas indulgente, lo
despoja de la ilusión sobre la que el poema de Jammes se funda:
el «oro» de los «simbolistas cantores del Dolor», entre los que se
encuentra el poeta francés, es «absurdo». Refugiado del «ruido»
en «la nave sagrada» de la poesía simbolista, el yo deviene lector
plural de aquellos «brujos azules» que, en la repetición ritual de
sus «plegarias», de sus imágenes desgastadas, no hacen sino
llorarnos «el suicidio monótono de Dios».

El soneto de Albert Samain «Laisse la rue à ceu...» (Díez-
Canedo y Fortún, 1913, p. 171), traducido en la antología por
Andrés González Blanco, evoca en su comienzo un escenario
urbano e incita al poeta a abandonarlo como lo abandona el yo
lírico de Vallejo y a refugiarse en un «templo» donde escuchar al
«Arte mago», que prefigura la «nave sagrada» desde donde alza
su plegaria al Dios ausente el yo de «Simbolista»:

Deja la calle á aquellos á quienes importuna
su alma. Tú respira —tesoro clandestino—
en tu balcón el lirio de soledad divino
y juega con los rizos rubios de la Fortuna.

[...]

Que tus versos, secretos igual que tu destino
asciendan como un surtidor hacia la luna.

En el fondo del templo escucha al Arte mago;
alza tu corazón en un anhelo vago
como un copón de oro hacia la azul esfera. [...]

En la medida en que devalúa la estética del «oro» y el «azul», que ya no connotan una comunión, un encuentro en la escucha, «Simbolista» puede leerse como una respuesta metapoética al soneto de Samain.

Finalmente, «Ofrenda obscura» de Maurice Maeterlinck, traducido por Eduardo Marquina (Díez-Canedo y Fortún, 1913, pp. 204-205), formula nuevamente, a nivel pragmático, una plegaria en la que el hablante invoca a Dios ofreciéndole su «mala labor», desplegada en una serie de imágenes a lo largo de cuatro estrofas:

Yo os traigo mi mala labor
Análoga á sueños de muertos;
La luna ilumina, Señor,
Mis espirituales desiertos.

[...]

Señor, ten piedad de mi ofrenda
piedad de mi noche feroz!
Que pase tu luna tremenda
segándola como una hoz!

De comienzo a fin, «Ofrenda obscura» se sostiene en la postulación de un Dios («Señor») que escucha, mientras que «Simbolista» apela a Dios solamente en la tercera estrofa y evoca, en la cuarta y última, su «suicidio monótono» en la poesía de «Aquellos simbolistas cantores del Dolor» que nos hablan «de lejos» y repiten, en sus plegarias, un gesto que se ha vaciado de sentido.

Encontramos en estos tres poemas elementos que Vallejo utiliza en «Simbolista» para convocar una escena y un ritual que conjuga la plegaria del hablante y el oficio de los poetas en el espacio sacral del templo. En su estrofa final, el poema inscribe reflexivamente la muerte de Dios en el corpus simbolista y evacúa de ese modo el gesto de la plegaria, que siempre implica un destinatario.

Además, la segunda estrofa de «Simbolista» puede leerse como el esbozo alegórico de una poética alternativa: «cual polluelos al grano» van los ojos del poeta hacia «la dulce Musa», acosada por «tules de éter y azabaches dormidos» en los que hace eco la «lira enlutada» de Darío, que inaugura en el poema la isotopía de la muerte. Esa imagen comparativa de vital cotidianeidad se prolonga en el último verso de la estrofa con otra comparación: «mientras sueña la Vida, como un mirlo, en su mano». Frente a la muerte, la vida; frente a los brujos azules y las altas sombras, la vitalidad de lo ínfimo cotidiano, de lo que queda fuera del templo simbolista.

6. LA CITA COMO PROCEDIMIENTO EN EL POEMA «LV» DE *TRILCE*

Como se sabe, Trilce «LV» cita el segundo verso de la segunda estrofa del poema de Samain titulado «Otoño» en la traducción de Juan Ramón Jiménez, incluido en la antología de Díez-Canedo y Fortún (1913, p. 171):

Lentamente, y seguidos del perro de la casa
volvemos por la senda familiar; un pálido
otoño sangra en el fondo de la avenida,
y mujeres de luto cruzan sobre el ocaso.

Lo mismo que en un patio de hospicio ó de prisión,
el aire es quieto y de una contenida tristeza;
y las hojas doradas, cuando llega su hora,
caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba.

[...]

El aire que cita Trilce «LV» no es un término de comparación en la voz de un hablante que vuelve una tarde de otoño «por la senda familiar» (v. 2), como en el poema de Samain. El hablante vallejiano escamotea justamente ese verso previo porque no es «[l]o mismo que en un patio de hospicio ó de prisión», sino es justamente *ese* patio, la experiencia brutal de la prisión y del hospicio como espacios de la marginación, lo que funda la diferencia entre ambos poemas y poetas, lo que provoca el quiebre en el lenguaje de quien cita a Samain en la versión de Jiménez:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida
tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-
sépticos sin dueño.

[...]

Mónica Bernabé (1997, pp. 90-95) lee «Retablo» como subtexto de Trilce «LV» cuando sostiene que, al citar a Samain,

Vallejo se cita a sí mismo, y remite a la primera estrofa de «Retablo», que «despliega los códigos del sistema rubendariano», del «apartamento aristocrático» de un sujeto que «penetra sigilosamente en la “nave sagrada” del poema». Pero la nave, observa Bernabé, «comienza a derrumbarse» en el paso de «Simbolista» a «Retablo», allí donde «el tercer verso de la primera estrofa da a ver un espacio vacante», que resulta de la tachadura de los nombres de los poetas simbolistas franceses. De acuerdo con Bernabé (1997), la permanencia de Darío en «la nave sagrada» donde el yo lírico se refugia del «ruido» es síntoma de un apego a la poética modernista sustentada en «la dialéctica entre el ruido y el canto como polos antitéticos» con la que Trilce «LV» rompe definitivamente. Sorprende, sin embargo, que la segunda estrofa quede fuera del foco de esta lectura de «Simbolista» y «Retablo», porque allí se esboza, si bien solo a través de comparaciones, una poética de lo vital cotidiano que anticipa, en el minimalismo de sus imágenes, lo que, siguiendo a Bernabé, realiza Trilce «LV» cuando «cita a la Muerte con mayúscula, y funda un terreno propicio para el alzamiento de su doble, la Vida» (Bernabé, 1997, p. 95), esa «Vida» que en «Simbolista» sueña «como un mirlo» en la mano de la Musa a la que van los ojos del hablante «como polluelos al grano» y que los «simbolistas cantores del Dolor» no ven.

El hecho de que en algunos poemas Vallejo remita explícitamente a poetas simbolistas y se sitúe en relación con ellos implica, por un lado, una inserción explícita, voluntaria de la propia poesía en el contexto de la lírica europea moderna y de la moderna lírica europea en su propia poesía. Pero, por otro lado, también es índice de una operación diferenciadora respecto de esa poesía que cita, ya sea cuando percibe e inscribe «el suicidio monótono de Dios» en la melodía simbolista o cuando, como en Trilce «LV», muestra los concretos límites de esa poética ante

una experiencia que arrasa con el sentido del mundo y el lenguaje como transmisor de una coherencia que se ha perdido.

Constatar los alcances de la impronta de la antología de Díez-Canedo y Fortún en la poesía de Vallejo, más allá de los poemas aquí revisados, exigiría una investigación que tomase en cuenta la totalidad de los poemas traducidos en *La poesía francesa moderna*. Si el punto de partida de la escritura poética de Vallejo lo constituye su tesis sobre el romanticismo en la poesía castellana, como sostienen desde distintos ángulos Gladys Flores (2017, 2018 y 2019a) y José Luis Corazón (2015), la antología de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún puede considerarse una segunda escala con conexión europea en el itinerario poético de Vallejo. Partiendo de la relación entre poesía y crítica, que seguirá vigente y se intensificará en su propia poética, más allá de la tesis sobre el romanticismo en la poesía castellana, Vallejo recorre la moderna lírica francesa de la mano de los poetas traductores, españoles en su mayor parte, pero también hispanoamericanos modernistas como Guillermo Valencia, Leopoldo Díaz y Enrique Gómez Martínez, mientras avanza en la modulación de su propia voz poética. Ciertos poemas, imágenes y ritmos de *Los heraldos negros* procesan y superan los tonos del simbolismo francés en sus versiones castellanizadas, sostenidas en una confianza en el lenguaje que hará crisis, definitivamente, en *Trilce*, pero que es evidente ya en muchos de los poemas de *Los heraldos negros*.

REFERENCIAS

- Bernabé, M. (1997). Desde la otra orilla: César Vallejo. En Zanetti, S. (ed.), *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo* (pp. 85-101). Beatriz Viterbo Editora.
- _____. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Beatriz Viterbo Editora.

- Chang-Rodríguez, E. (1988, abril-mayo). Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (454), 13-26. <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/vallejo-y-mariategui-convergencias-y-divergencias/>
- Corazón, J. L. (2015). *César Vallejo: la celda del poema (1915-1923)* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671619/corazon_ardura_jose_luis.pdf?sequence=1
- Coyné, A. (1988). Cuando Vallejo se volvió Vallejo. En Ly, N. (coord.), *César Vallejo: la escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo* (pp. 11-28). Ediciones de la Torre.
- Díez-Canedo, A. (2005). Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez. *Literatura Mexicana*, 16(2), 187-205. <https://www.redalyc.org/pdf/3582/358241846010.pdf>
- Díez-Canedo, E. (1964 [1929]). La traducción como arte y como práctica. *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1939* (pp. 235-241). Joaquín Mortiz.
- Díez-Canedo, E. y Fortún, F. (1913) (eds.). *La poesía francesa moderna*. Antología ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. Renacimiento. <https://sirio.ua.es/libros/BFilosofia/canedo/index.htm>
- Even-Zohar, I. (1990 [1978]). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 45-51. https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/Even-Zohar_1990--The%20Position%20of%20Translated%20Literature.pdf
- Fitzmaurice-Kelly, J. (1901). *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta el año 1900*. Traducida del inglés y anotada por Antonio Bonilla y San Martín. Con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez y Pelayo. La España Moderna. <https://repositorioinstitucional.ceu.es/visor/libros/573066/573066.pdf>

- Flores, G. (2017). La tesis de César Vallejo: *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). Algunas reflexiones. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (62), 221-252. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/674/585>
- _____ (2018). *La tesis de César Vallejo. El Romanticismo en la poesía castellana. Propuesta de edición crítica* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10100/Flores_hg.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- _____ (2019a). El proceso formativo del pensamiento poético de César Vallejo: *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). *Letras*, 90(131), 128-152. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/677/563>
- _____ (2019b). Fundamentos estéticos para una lectura de *Los heraldos negros* (1919) desde *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). *Espergesia*, 6(1), 42-51. <http://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/article/download/988/944>
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Cátedra Vallejo.
- Fouillée, A. (1903). Introducción. En Guyau, J.-M., *El arte desde el punto de vista sociológico* (pp. 1-32). Traducción española por Ricardo Rubio. Librería de Fernando Fe.
- Goethe, J. W. (1882). *Fausto*. Tragedia. Traducida por don Teodoro Llorente. Casa Editorial Maucci. https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1011403
- Jiménez León, M. (2001). *Enrique Díez-Canedo, crítico literario* (2 vols.) [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35044>
- Kishimoto, J. (2018, enero-junio). La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923). *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 1(1), 115-134. <https://www.revistaarchivovallejo.com/index.php/av/article/download/9/9>

- Lama, M. Á. (1999-2000). Díez-Canedo y la poesía extranjera. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, (22-23), 191-228. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/30580/Enrique%20D%C3%ADez-Canedo%20y%20la%20poes%C3%ADa%20extranjera.pdf?sequence=1>
- Menéndez y Pelayo, M. (1901). Prólogo. En Fitzmaurice-Kelly, J., *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta el año 1900* (pp. v-xlii). Traducida del inglés y anotada por Antonio Bonilla y San Martín. La España Moderna. <https://repositorioinstitucional.ceu.es/visor/libros/573066/573066.pdf>
- Morales, J. (2014). La autorreflexividad de la crítica en *El Romanticismo en la poesía castellana*, de César Vallejo. En Flores, G. (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 49-65). Cátedra Vallejo.
- More, F. (1916). La hora undécima del señor don Ventura García Calderón. *Colónida*, (2), 33-39; (3), 22-25.
- Moreno, L. F. (1994). Schopenhauer en España (comentario bibliográfico). *Διαμὼν. Revista de Filosofía*, (8), 203-232. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/8724/1/Informe%20bibliografico.pdf>
- Orrego, A. (1922). Palabras prologales. En Vallejo, C., *Trilce* (pp. iii-xvi). Talleres Tipográficos de la Penitenciaría. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000044.pdf
- Oviedo, J. M. (1996). Cronología establecida. En Vallejo, C., *Obra poética* (pp. 555-571). ALLCA XX y FCE.
- Paz, O. (1986). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Pym, A. (1995). Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo. In Kittel, H. (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation* (pp. 251-268). Erich Schmidt.

- Riva-Agüero, J. de la (1962). *Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173361>
- Schlegel, F. von (1843). *Historia de la literatura antigua y moderna*. Traducida al castellano por P. C. Librería de J. Oliveres y Gavarró, y Librería de Cuesta.
- Schopenhauer, A. (1896-1900). *El mundo como voluntad y representación* (3 vols.). Traducción de Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco. La España Moderna.
- Sobrevilla, D. (1980). Las ideas en el Perú contemporáneo. En Silva-Santisteban, F. (ed.), *Historia del Perú* (t. XI: Procesos e Instituciones) (pp. 115-415). Juan Mejía Baca Editores.
- Taine, H. (1894-1900). *Historia de la literatura inglesa* (5 vols.). Traducción de José Caso. La España Moderna.
- Vallejo, C. (1954). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000030.pdf
- _____ (1982). *Epistolario general*. Pre-Textos. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000016.pdf
- _____ (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. ALLCA XX y FCE.

Presentación
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

**DOSSIER MONOGRÁFICO SOBRE EL CENTENARIO DEL
PROCESO JUDICIAL SEGUIDO CONTRA EL POETA CÉSAR
VALLEJO**

«Me inspira rabia y me azarea / y no hay cómo salir de él»: la
experiencia carcelaria y la fundación de un nuevo tiempo en
Trilce de César Vallejo
GROBER OMAR QUICHUA AYVAR

Poema «LXI», móvil carcelario, trascendencia humana y moral o
ética del bien
WELLINGTON CASTILLO SÁNCHEZ

Narrar el encierro: «Liberación», un cuento trágico y carcelario
de *Escalas* de César Vallejo
MIGUEL ÁNGEL BARRETO QUICHE

La desnaturalización de la instrucción en el proceso Vallejo
JESÚS MARCELO NAVA FLORES

Presencia de *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-
Canedo y Fernando Fortún en *Los heraldos negros* y *Trilce*
ANDREA PAGNI