



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 dominantes<sup>1</sup>. 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 simbolismo<sup>2</sup> y en torno al cual Vallejo elabora su tesis sobre el romanticismo<sup>3</sup>.

## 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 1843<sup>4</sup>. 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 tesis<sup>5</sup>. 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 argumental<sup>6</sup>.

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 Blanco<sup>7</sup>;

---

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)<sup>8</sup>. 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-Agüero<sup>9</sup> 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-Agüero<sup>10</sup>.

### 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 decisión<sup>11</sup>. 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 1916<sup>12</sup>.

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 1914<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>. 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 1917<sup>15</sup>. 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 traducir<sup>16</sup>.

---

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 poetas<sup>17</sup>.

---

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 trujillanos<sup>18</sup>. 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 oficiales<sup>19</sup>, 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 Aristocrática<sup>20</sup>.

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, simplificadora<sup>21</sup>.

---

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 imaginería 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 ceux...» (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](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](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](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](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). *Δαμῶν. 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](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](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](https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000016.pdf)
- \_\_\_\_\_ (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. ALLCA XX y FCE.