

## SIMBOLISMO E INTELIGIBILIDAD EN *LOS HERALDOS NEGROS*

VALENTINO GIANUZZI  
The University of Manchester

*Los heraldos negros*, el primer libro de poemas de César Vallejo (1892-1938), se caracteriza por una combinación de diferentes estéticas modernistas que van desde el exotismo rubendariano (“Comunión”) hasta el nativismo (“Los arrieros”), pasando por poemas de tintes simbolistas (“Romería”). Debido a su prolongado tiempo de composición, conviven en el libro textos de estéticas disímiles con las que Vallejo fue experimentando durante su etapa formativa, que había comenzado hacia principios de la década de 1910 y que convergieron alrededor de 1916, año del que data la publicación de “Aldeana”, el primer poema de *Los heraldos negros* aparecido anteriormente en la prensa periódica. El contexto era propicio para esa experimentación. Ya Luis Monguió ha recalcado el carácter ecléctico del primer modernismo peruano que él atribuye, entre otras razones, a la recepción tardía de la obra de Rubén Darío y a la creciente influencia de la obra (más parnasiana que simbolista) de José Santos Chocano, el poeta más representativo e influyente del Perú, cuyo estilo altisonante y declamatorio se convirtió en moneda corriente de la poesía de sus contemporáneos y de poetas más jóvenes (1954: 10-11 y 14-15). No queda duda de que la personalidad de Chocano ejerció una atracción crucial sobre los escritores de las generaciones más jóvenes, tanto así que Antenor Orrego (quien luego prologaría *Trilce*, el segundo libro de Vallejo) le dedicó un elogioso artículo en 1914, en el que resalta justamente su poética ecléctica: “Ha pasado por todas las escuelas; ha sido clásico, romántico y modernista”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El artículo se publicó en la revista *Iris* de Trujillo, la primera publicación de la llamada Bohemia de Trujillo, que se convertiría en el primer círculo literario de Vallejo. El texto puede leerse en Fernández y Gianuzzi, 2022: 143-146.

Los cambios y convergencias del modernismo peruano durante la década de 1910 se pueden rastrear en la obra de otros escritores peruanos años mayores que Vallejo, como Enrique Bustamante y Ballivián, quien libro tras libro exploró diferentes aspectos de las estéticas modernistas: el parnasianismo (*Elogios*, 1910), el simbolismo (*La evocadora*, 1913), el mundonovismo (*Odas vulgares*, 1912-1913, publicado en 1927) y el tono menor (*Arias del silencio*, 1916). Fue esta primera época ecléctica del modernismo peruano la que nutrió parte de la poética del joven Vallejo. Por otro lado, una poética más reciente intentaba encontrar alternativas a las convenciones del primer modernismo, y Vallejo tampoco fue ajeno a esta búsqueda estética, que Ricardo Silva-Santisteban resume de esta manera: “su sensibilidad vacila entre dos polos (...). La poética del momento arrastraba a Vallejo por el camino de lo trillado, pero su propio demonio interior lo conducía a una poesía nueva” (en Vallejo, 1997: I, 57). Esa búsqueda se puede rastrear en algunas de las correcciones que Vallejo hizo de los poemas de su libro y que Roberto Paoli ha descrito como el paso de un “simbolismo de naturaleza estetizante” a otro “de naturaleza emotiva” (1966: 417). Para Carlos Fernández “esas correcciones revelan, en la inmensa mayoría de los casos, un acercamiento a una poética postmodernista” (2023: 31). Asimismo, Camilo Fernández Cozman ha leído el libro para separar el “estilo separativo de raigambre modernista” de uno distintivo o vallejiano, “donde aparece la oralidad que cuestiona el registro formal y rígido de Darío” (2022).<sup>2</sup>

En su comentario a *Los heraldos negros*, Monguió había identificado las formas por las que Vallejo buscaba encontrar una salida al modernismo más exotista. Según él, lo más diferente con respecto al modernismo era “cierto peruanismo, nacionalismo o localismo temático y lexicográfico en algunos poemas” (1954: 52). Cabe anotar, sin embargo, que incluso esta nota localista no es ajena al modernismo en su época tardía, si bien algunos poemas como “Aldeana”, “Idilio muerto” o los de la última sección del libro ya anuncian su estilo personal. Monguió también identifica otra característica temática como el aspecto más original de *Los heraldos negros*: Vallejo “es el pionero en la expresión del sentimiento de la solidaridad con el dolor de todos los hombres” (1954: 57).

---

<sup>2</sup> Un estudio detallado de los poemas de juventud de Vallejo, y que recuperó varias primeras versiones de poemas incluidos después en *Los heraldos negros*, fue el de Spelucín (1962).

Quizá debido a una visión demasiado progresista de los procesos de cambio de poética, este intento de salida del modernismo de Vallejo se ha ligado, de forma cuestionable, con las vanguardias, idea que se ha divulgado extensamente. Una voz reconocida como la de Mario Vargas Llosa, por ejemplo, comenta sobre el libro: “Even the poems of his youth —those of *The Black Heralds*, strongly marked by modernism and the avant-garde schools that came after it— have, within their seeming transparency, a nucleus irreducible to pure reason, a secret heart that eludes every effort the rational mind makes to hear it beat” (en Vallejo, 2007: IX). Sin embargo, Carlos Fernández López ha revisado la vida intelectual del joven Vallejo hasta mediados de 1919, para encontrar que el vínculo con las vanguardias históricas en el caso de su primer libro de poemas es inexistente: “no existen huellas textuales suficientemente claras de una influencia vanguardista en ningún escrito conocido de Vallejo anterior a su marcha de Lima en abril de 1920” (2023: 23). Así, más allá de las vanguardias, el camino postmodernista de Vallejo se ha explicado casi siempre como la predilección por una poética más austera, tendiente a la adquisición de una voz personal, vallejana. Menos atención se ha prestado, sin embargo, a otros poemas también concebidos como transicionales, pero que no quieren salir del simbolismo, sino que lo llevan a un extremo hermético y que los primeros comentaristas de su poesía percibían como “nuevos” o “arriesgados”. Quiero explorar esta arista estética simbolista de Vallejo investigando parte de la recepción inmediata del libro, poemas de autores coetáneos y otra información contextual. Me centro finalmente en una lectura del que es, para algunos, el poema más “simbolista” de la colección: “Babel”.

#### LA INSPIRACIÓN SIMBOLISTA Y LA INTELIGIBILIDAD

Cuando *Los heraldos negros* se publicó en julio de 1919, las reseñas le dieron la bienvenida con comentarios generalmente positivos. Si bien es cierto que casi todas esas reseñas fueron escritas por amigos y conocidos suyos, las recensiones parecen ser honestas, tanto así que algunos de los reseñistas (Antenor Orrego, Luis Varela y Orbegoso) anotaron deficiencias en el conjunto de poemas. Esa recepción positiva inicial contrasta con la que sufrieron esos

mismos poemas, publicados en la prensa en años anteriores, sobre todo en la polémica sobre su poesía de 1917. Ese conjunto de artículos que atacaban y defendían la poesía de Vallejo se publicó en la ciudad de Trujillo entre marzo y noviembre de ese año, y constituyen la primera recepción sostenida previa a la publicación del libro.<sup>3</sup> Una mirada cercana a esta recepción inicial da una idea del horizonte crítico que Vallejo enfrentaba al componer su primer libro de poemas, y puede ayudar a comprender los diferentes tipos de estéticas modernistas que impactaron su escritura.

El término “simbolista” (algunas veces en convivencia con “modernista”) tiene protagonismo en esa polémica. Esto se debe a que uno de los móviles de tal polémica fue la carta que José María Eguren, poeta de culto entre la juventud peruana, le envió al joven Vallejo felicitándolo por su poesía y animándolo cordialmente. Escribía Eguren: “Sus versos me han parecido admirables, por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted, en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poemas se prestan para un estudio maestro” (en Vallejo, 2023: I, 52-53). Eguren, cuyo primer libro, *Simbólicas*, se había publicado en 1911, era considerado el poeta peruano simbolista por antonomasia. Su segundo libro, *La canción de las figuras* (1916), fue leído con interés por la Bohemia de Trujillo, según testimonio de uno de sus miembros, Juan Espejo Asturrizaga (1965: 50). Baste el poema “Los reyes rojos” de Eguren para ilustrar su asimilación de la estética simbolista:

Desde la aurora  
combaten los reyes rojos,  
con lanza de oro.

Por verde bosque  
y en los purpurinos cerros  
vibra su ceño.

---

<sup>3</sup> Las reseñas contemporáneas conocidas de *Los heraldos negros* están recogidas en Vallejo, 1997: 273-293. La versión más completa de la polémica de 1917 se puede consultar en Fernández y Gianuzzi, 2009: 72-104.

Falcones reyes  
batallan en lejanías  
de oro azulinas.

Por la luz cadmio,  
airadas se ven pequeñas  
sus formas negras.

Viene la noche  
y firmes combaten foscos  
los reyes rojos  
(Eguren, 2015: 152).

Como ha comentado Silva-Santisteban, en este poema, el símbolo “se encuentra entretreído por diversos haces de significación, es decir el uso de micro símbolos que se subsumen en el macro símbolo inmerso en los poemas y que se completa por medio de la alegorización” (en Eguren, 2015: 50). El texto, por lo tanto, está estructurado alrededor de un elemento central (los reyes rojos) y el poema se sustenta en la alegoría que se narra a través de los varios elementos simbólicos, que son sugestivos y nunca unívocos. Más claramente, se dramatiza en este poema el paso del tiempo y el cambio cromático, que los lectores pueden interpretar de forma diversa. La novedosa obra de Eguren, que en su economía verbal contrastaba con la ornamentación modernista, tuvo un impacto sustancial en los escritores de la generación de Vallejo. Quizá esta sea más evidente en la poesía de Ernesto More, amigo de Vallejo y autor del libro *Esperos* (1918), casi contemporáneo de *Los heraldos negros*. Gracias al ejemplo de Eguren, More podía escribir poemas como “Ornithanathos”, que comienza:

En los caminos del Hespero,  
es una sibila  
la pupila  
del pájaro agorero.

Con humanos despojos  
se alimenta la esfinje

que finje  
luz en sus ojos.

Arde su lumbre  
con la grasa  
crasa  
de la podredumbre  
(More, 1918: 13).

More sigue de cerca la estética alegórica de Eguren al configurar el texto alrededor de un elemento simbólico central (el pájaro agorero). El impacto del simbolismo alegórico de Eguren también es visible en poemas de *Los heraldos negros* como “La araña”, donde el animal del título ilustra la dicotomía entre la cabeza y el cuerpo, lo que “permite visualizar los componentes en pugna de la naturaleza humana”, a decir de González Vigil (en Vallejo, 2019: I, 210). Si bien el yo poético es protagonista en el poema de Vallejo, mientras que en los otros dos poetas se adopta una postura más impersonal y descriptiva, el poema tiene en la araña un elemento simbólico central:

Es una araña enorme que ya no anda;  
una araña incolora, cuyo cuerpo,  
una cabeza y un abdomen, sangra.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo  
hacia todos los flancos  
sus pies innumerables alargaba.  
Y he pensado en sus ojos invisibles,  
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija  
en un filo de piedra;  
el abdomen a un lado,  
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede  
resolverse. Y, al verla

atónita en tal trance,  
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide  
el abdomen seguir a la cabeza.  
Y he pensado en sus ojos  
y en sus pies numerosos...  
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!  
(Vallejo, 2019: I, 209).

Quizá la mayor diferencia entre estas alegorías es que, mientras Eguren se mueve en un mundo mítico de los reyes, More y Vallejo lo hacen en el mundo concreto a través de elementos naturales. Aun así, en More el pájaro todavía tiene algo de fabuloso, al ser agorero, mientras que la araña vallejana está despojada de más complejas resonancias culturales. El poema de Vallejo también se acerca más a lo coloquial, mientras que Eguren y More muestran un mayor minimalismo verbal para acentuar su música. Estas diferencias son ejemplo del paso de un primer modernismo, más atento al artificio, a la poética del modernismo tardío de Vallejo, anclado en lo humilde y prosaico.

A pesar de su admiración por Eguren —“el más grande de los líricos castellanos”, según la dedicatoria que le hizo en un ejemplar de *Los heraldos negros*— no es esa estética la única que prima en el libro de Vallejo. Este practicó también otra arista del simbolismo, una que es menos coherente, menos dependiente de una concatenación de microsímbolos alegóricos, y en general se sustenta en una significación mucho más opaca. Es una estética que se convierte en punto de ataque de los críticos de la polémica de 1917 y que, en los casos más extremos, parece atentar en contra de la legibilidad. Así, en el artículo satírico “El simbolismo de Vallejo”, un escritor local, que escribía bajo el seudónimo de Lloque Va, apuntaba su dardo a lo que consideraba el mayor defecto de la poesía vallejana: la falta de comprensión de sus imágenes. “Yo os voy a explicar el hondo sentido de las metáforas del genio de Santiago de Chuco, por medio de la traducción a vuestro pedestre lenguaje de las delicadas figuras del poeta ultra-modernista que se presenta impenetrable a vuestro escaso entendimiento”, decía el autor, presentándose irónicamente como el comentador y exégeta de la escritura de Vallejo. El artículo intentaba traducir algunos versos de “El pan nuestro”, publicado en la prensa trujillana

unos días antes: “Decir, por ejemplo, que una carreta arrastra una ‘emoción de ayuno encadenada’ significa que la mula que arrastra la carreta está condenada a ayuno forzoso, condición bastante triste por cierto, y muy digna de inspirar a un bardo sentimental que deplora los sufrimientos del prójimo”<sup>4</sup>. Otro crítico, bajo el seudónimo de El Amigo de Chocano, insistía en la inteligibilidad de la poesía vallejana aunque, en ese caso, el crítico la atribuye a la tendencia modernista de Vallejo: “Parece que usted, señor Vallejo, es muy aficionado al modernismo poético. Bien. ¿Pero quién le ha dicho a usted que el modernismo consiste en escribir lo que nadie, absolutamente nadie, ha de entender? Chocano escribe versos modernistas y, sin embargo, son muy bellos y lo mismo diremos del joven poeta [Luis Benjamín] Cisneros, poeta limeño”. El crítico comentaba luego el poema “Amor!” de Vallejo, en términos similares a la crítica de Lloque Va:

“Amor! Cruz divina! Riega mis desiertos  
con tu *sangre de astros* que sueña y que llora”  
Cuáles son sus desiertos don César?

Ignorábamos que usted poseyera desiertos. Sin duda serán la Pampa del Sacramento y el desierto de Sechura. Usted pide al amor que riegue sus desiertos con “*sangre de astros*”. Pero, diga usted, don César, ¿los astros tienen sangre? Nosotros creemos que no. Si usted pidiera a las nubes que regaran sus desiertos, santo y bueno, porque al fin las nubes contienen agua ¿pero los astros? Además, quisiéramos saber don César, ¿qué sangre es esa que *sueña* y que *llora*? Sería para nosotros algo deslumbrante..... (en Fernández y Gianuzzi, 2009: 90).

Aunque estas etiquetas se esgrimieron como una manera de crítica hecha de mala fe, más que como un intento serio de establecer antecedentes estéticos, es interesante leer esta recepción de los poemas que luego formarían parte del libro, pues visibilizan las limitaciones de la crítica de poesía del Trujillo de los años diez, que estaba familiarizada solamente con un tipo de modernismo. Estos críticos admiraban la estética tradicional de Chocano y de su coetáneo Luis Benjamín Cisneros, pero ven en Vallejo un defecto en sus imágenes para ellos confusas. La respuesta de Vallejo a sus críticos vino en

---

<sup>4</sup> Lloque Va, “El simbolismo de Vallejo”, *La Industria*, 8 de agosto de 1917, p. 2, en Fernández y Gianuzzi 2009: 88.

forma de un poema titulado justamente “Simbolista”, que se incorporaría a *Los heraldos negros* bajo el título de “Retablo”. La primera versión reza:

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.....!  
 Y 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.....!!  
 (Vallejo, 1997: 125)<sup>5</sup>.

La mención de los tres poetas de habla francesa —eliminada en la versión del libro— es testimonio de la admiración que Vallejo les tenía, comparable con la que sentía por Rubén Darío. Francis Jammes, Albert Samain y Maurice Maeterlinck aparecen en este poema como modelos de la estética simbolista que Vallejo quería emular, y que no era entendida por sus críticos. La asimilación de este simbolismo no parece ser en Vallejo ni rígida ni programática. En una carta escrita meses después, en la que comentaba el poema “Los anillos fatigados”, Vallejo describe algunas de las características que él asociaba con el simbolismo. Ese poema tenía, según él, una “caprichosa va-

---

<sup>5</sup> Para una lectura de las dos versiones de este poema, en relación con la antología de Díez-Canedo y Fortún, véase Pagni, 2020. Véase también Fernández, 2023: 32.

guedad sugerente. No es cierto? Oh, santa elasticidad ideal del simbolismo! Oh... la Francia lírica moderna!” (2023: I, 62). Posteriormente, ya publicado el libro, todas las reseñas aparecidas en Lima hacían referencia al simbolismo de Vallejo por sobre otra filiación estética. Para Luis Góngora: “Respecto a su forma, a la armazón intelectual, al molde lírico en el que se han fundido sus composiciones, Vallejo pertenece a una variante o a una rama de la gran escuela simbolista” (en Vallejo, 1997: I, 279). Luis Varela y Orbegoso, por su parte, prefería el Vallejo que iba más allá del simbolismo: “Hay simbolismo, pero hay algo más que simbolismo en ‘Verano’, en ‘Idilio muerto’, en ‘La de a mil’, en ‘Los pasos lejanos’ (la mejor, a mi parecer, de las composiciones de Vallejo), en ‘Eneida’ y otros muchos de los versos que encierran *Los heraldos negros*” (en Vallejo, 1997: I, 282). Gastón Roger hace referencia a esta crítica antisimbolista cuando escribe: “Al hondo poeta César Vallejo, cuyo primer libro *Los heraldos negros* acabamos de leer, se le ha censurado que, pudiendo definir sus emociones con armonías transparentes, de interpretación fácil para todas las inteligencias, con vibraciones claras y precisas, se pierde —¡oh, la hora, el color, el sonido, la sombra!— por las inquietas curvas del símbolo” (en Vallejo, 1997: I, 295).

Que el poema simbolista debía sugerir y no describir, que tenía la capacidad de ser arbitrario en sus imágenes y flexible en su significado fue la lección que Vallejo tomó de la lírica francesa<sup>6</sup>. Debió existir por ello para Vallejo una asociación entre las poéticas del simbolismo y el problema de la inteligibilidad, que era lo que los rivales de la polémica le criticaban. Si bien se ha trazado un alejamiento de la poética simbolista en algunos de los poemas de *Los heraldos negros*<sup>7</sup>, las críticas sobre la inteligibilidad no habían sido olvidadas por el poeta, y sin duda las tuvo en mente cuando decidió colocar un epígrafe, tomado de la Biblia, al frente de su primer poemario: “Qui potest capere capiat” (“quien quiera entender, que entienda”). De ahí que este tema surgiera como un punto de discusión de sus primeros reseñistas. La

---

<sup>6</sup> Como es sabido, una de las puertas de los poetas de la generación del Vallejo hacia la lírica francesa fue la antología de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna*, de 1913 (Espejo, 1965: 37). Vallejo también estaba familiarizado con la traducción de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, realizada por Eduardo Marquina y publicada en 1905 (véase Kristal, 2022).

<sup>7</sup> Pueden verse sobre todo las lecturas de Carlos Fernández (2023: 31-34 y 2024: 124-125).

*comprensión* del poema como cuestión central en la experiencia de lectura de *Los heraldos negros* quedaba así establecida.

“BABEL”

Las metáforas arriesgadas de Vallejo muchas veces son aisladas y representan problemas muy concretos de elucidación. En unos contados poemas, sin embargo, la opacidad es más generalizada. Uno de los poemas más herméticos del libro sirve para explorar el simbolismo y la inteligibilidad en la poética vallejana. Según Ricardo González Vigil, la segunda sección de *Los heraldos negros*, “Buzos” (que también incluye “La araña”, “Romería” y “El palco estrecho”)<sup>8</sup> es la que se ve más impregnada de la estética simbolista y, dentro de ella, “Babel” es el poema “más radicalmente simbolista (...) en tanto instala una sugerencia ambigua e indeterminada, no reducible a una interpretación precisa y cerrada” (en Vallejo, 2019: I, 211). En este poema, a diferencia de poemas como los de Eguren, altamente alegóricos, Vallejo alcanza el extremo más hermético de su primera etapa poética. “Babel” es el poema más corto del libro, con tan solo seis versos:

Dulce hogar sin estilo, fabricado  
de un solo golpe y de una sola pieza  
de cera tornasol. Y en el hogar  
ella daña y arregla; a veces dice:  
“El hospicio es bonito; aquí nomás!”  
¡y otras veces se pone a llorar! (1997: I, 162).

Con tan solo cuarenta y una palabras, “Babel” propone un cuadro inescrutable al punto que, incluso hoy, emprender un análisis del poema es un buen ejercicio para explorar los límites de la inteligibilidad de la poesía del primer Vallejo. ¿A qué se refiere este poema? ¿Quién es la figura femenina mencionada? ¿Qué papel juegan en el poema los elementos: el hogar, la cera tornasol, el hospicio? ¿Es válido leerlo, como en el caso de Eguren, como una concatenación de micro símbolos alegóricos? ¿No estamos forzando una

---

<sup>8</sup> Para una aproximación a la inteligibilidad de “El palco estrecho”, véase Moran, 2013.

lectura “coherente” que el poema esquivo? Jean Franco ha leído el poema como una personificación de un elemento femenino que actúa como la naturaleza, opuesta a la creación artificiosa y romántica de Dios. El poema, por lo tanto, presenta esa creación del hogar sin estilo como parte de un arte poética. Franco explica los símbolos del poema así: “The abrupt creation of this ‘sweet home’ (like the poem itself) out of a single though varied substance is no miracle. The God who had declared his creation to be good is replaced by a female who can only manipulate what is already given and occasionally admire, occasionally sorrow at, her own handiwork” (1976: 55-56). Roberto Paoli, por su parte, considera el poema como otra “canción de hogar”, un “tierno cuadrado intimista” en el que se da una de las primeras apariciones de la figura ordenadora femenina vallejana: “esta figura solícita, pero cándida e inexperta, que, entre movimientos de ilusión y desaliento, trata de ordenar y transformar en *hogar* la babélica pieza de la soledad vallejana” (1981: 40). Keith McDuffie insiste en una lectura como arte poética, según la cual el poema defiende una creación antirretórica (sin estilo) pero coherente y unitaria (de una sola pieza) (1971: 55). Estas lecturas, sin embargo, a menudo dejan sin explicar qué función tienen palabras específicas. La figura del “hospicio”, en la penúltima línea, por ejemplo, parece cuestionar que se trata verdaderamente de una “canción de hogar”. Y ¿qué papel desempeña ese hospicio si el poema es un arte poética? Más atenta a la textura lingüística del poema, y haciendo hincapié justamente en su ininteligibilidad, Michelle Clayton lo describe como ejemplo de la transición hacia la estética de *Trilce*: “Under the sign of Babel, this poem performs the collapse of language in its reaching toward a referent, whether sacred or secular, at the same time that it insists on its quest for an audience. In its perplexingly simple language, its elliptical sketching of a context, its indeterminate tone and bewildering shifts between affects, “Babel” almost offers a transition to *Trilce*” (2007: 64). Además, en un intento de encontrar algún asimiento más concreto de lectura, Clayton va más allá de los elementos del texto y nos recuerda el contexto de publicación original de este poema, la revista *Cultura Infantil*, insistiendo sobre su carácter transicional: “To present to children a poem on Babelic languages and their implied collapse squares uneasily with pedagogical thoughts on teaching or learning a language; rather, it underlines the poet’s own need to un-learn a language, to return to the state of infancy —of being prior

to language— which is precisely what marks the passage from *Los heraldos negros* to *Trilce*” (2017: 64).

Podemos continuar con este ejercicio de lectura agregando algo más sobre el contexto bibliográfico original de esa primera publicación del poema, y que puede ofrecer indicios adicionales para, por lo menos, ponderar sobre cuál pudo haber sido la inspiración inicial que produjo el poema, así como la posible legibilidad del texto en esa publicación.

*Cultura Infantil* fue una revista pedagógica fundada por el normalista Julio E. Mannucci en 1913. Su propósito, según el editorial de su primer número, fue “publicar una serie de artículos escogidos sobre asuntos de carácter instructivo, moral y ameno”, aunque la revista también aceptaba colaboraciones “de los maestros y de todas aquellas personas que se interesen por el bien y adelanto de nuestra juventud” (citado en Fernández y Gianuzzi, 2022: 9)<sup>9</sup>. Entre 1913 y 1917 Vallejo publicó diez poemas en *Cultura Infantil* (solamente “Babel” encontró espacio en su primer libro de poemas). Tres de estos, los más tempranos (“Fosforescencia”, “Transpiración vegetal” y “Fusión”), eran claramente poemas didácticos, pequeñas narraciones para ilustrar conceptos de ciencias básicas. Otros dos eran poemas de ocasión: “A mi hermano muerto”, muy probablemente escrito con el fin de enseñar a los niños sobre el luto y la mortalidad (el hermano de Vallejo había muerto ya en agosto de 1915, aunque el poema se publicó en agosto de 1917), mientras que “Armada juvenil” cantaba a una procesión de carros alegóricos para celebrar el Día de la Primavera. “El barco perdido”, por su parte, es uno de los poemas más literarios, aunque su lamento nostálgico por la infancia perdida no estaba fuera de los alcances de una revista infantil<sup>10</sup>. Finalmente, los otros tres poemas son composiciones, en clave simbólica, para inculcar los valores de la caridad y la compasión: “Estival” retrata la visión de un indigente, “Oscura” es el retrato de un herrero empobrecido, y en “La mula” la voz poética se duele por el trájín de una yunta. Es dentro de este último grupo que

---

<sup>9</sup> La colección más completa de esta revista, hasta hace unos años inencontrable, se puede consultar en línea en [archive.org/details/culturainfantil00truj/](http://archive.org/details/culturainfantil00truj/).

<sup>10</sup> Miguel Ángel Carhuaricra Anco afirma que “El barco perdido”, “Nos sugiere la necesaria recuperación de la imaginación infantil para sobrellevar la asfixiante racionalidad” (2018: 89). En su lectura de otros dos poemas de *Cultura Infantil*, “Estival” fomenta la solidaridad; y “La mula”, la compasión (2018: 79 y 90).

también es posible ubicar “Babel”. A pesar de su hermetismo, el breve poema contiene algunos indicios para aventurar la lectura de que el poema, inicialmente, llamaba a una actitud compasiva o caritativa: una mujer en llanto y la mención de un “hospicio”, lo que la caracteriza como una huérfana, una mujer mayor, enferma o indigente que, o se encuentra ya en un hospicio, o va a ser llevado a uno. Más allá de su coherencia narrativa, el llanto final del personaje femenino provoca en el lector una respuesta emotiva.

Siguiendo con el contexto bibliográfico, apoya esta lectura la publicación de un texto, escrito por el poeta Óscar Imaña, sobre el mismo tema del hospicio, en la misma revista, unos meses antes. No sería la primera vez que Imaña, amigo universitario de Vallejo y uno de los poetas destacados de su círculo, había escrito poemas de temas convergentes. “Primaveral”, de Vallejo y “Canto de primavera” de Imaña, publicados a los pocos días en 1915, recibían ambos la llegada de la primavera; y en el poema “La misma tarde”, ambos poetizaban, bajo el mismo título, sus impresiones sobre la visión de una mujer en un automóvil en una tarde trujillana. No es muy arriesgado suponer por ello que ambos hayan también decidido escribir sobre un hospicio y que ambos hayan colocado sus composiciones en la misma revista. El poema de Imaña, titulado “Y le dije: ¡Perdona!...”, y con la dedicatoria “Para las almas caritativas”, es mucho más referencial, y comienza así:

Hospicio de la pobreza,  
dime si en ti se cobija  
una madre mustia, y su hija,  
pálida de hambre y tristeza.....  
Mi alma se retuerce obsesa  
de esta herida que se encona,  
¿Sabes?..... le dije: ¡perdona!.....  
Hospicios de la pobreza.

Negra casona agorera,  
dime si dentro reposa  
la flébil madre haraposa:  
Hay en su rostro de cera  
una angustia que lacera,  
y, al ver a su hija, es tan triste

su mirada..... ¿No la viste  
negra casona agorera?.....  
(1917: 4).

El poema de Imaña es una meditación sobre la pobreza y, más literalmente, un lamento sobre una mujer y su hija que viven en un hospicio para indigentes, y se estructura alrededor del sentir lastimero y obsesivo de la voz poética por no poder o querer ayudarlas. El poema coincide con ese tenor compasivo de los otros poemas de Vallejo publicados en la revista y guarda algunas similitudes con “Babel”. Ambos poemas describen un hospicio como un lugar concreto y habitado por una mujer. Existen, sin embargo, importantes diferencias. Para Imaña el hospicio es un espacio sustancialmente negativo (negro, agorero), un lugar de pobreza; mientras que para Vallejo se trata de un “hogar” austero que, en palabras de su habitante femenino, “es bonito”, a pesar de su llanto final. Aunque podemos especular que, para ambos escritores, la inspiración de estos poemas fue una visita al hospicio local en Trujillo, o una reflexión sobre la labor de la beneficencia pública de esa ciudad, el poema de Vallejo vuelve inescrutable toda clara referencia a esa inspiración inicial y se ubica en una esfera mucho más hermética. Si el poema de Imaña insiste en comunicar su mensaje caritativo y empático, Vallejo solo lo sugiere en los versos finales y, por el contrario, hace de la ininteligibilidad el punto central de su poema.

Aparte del posible mensaje dirigido a los jóvenes lectores de *Cultura Infantil*, otro elemento que tendría resonancias para ellos, quizá más inmediatas, es el título. La historia bíblica de la torre de Babel (Génesis 11, 1-9) era sin duda parte de la educación religiosa y su función pedagógica era doble: era una explicación mítica del origen de los idiomas y la diversidad lingüística después del episodio del diluvio y, como relato moral, era una crítica de la ambición humana. Es difícil establecer cómo concuerda, en términos intertextuales, esta narración bíblica con la que se presenta en el poema de Vallejo. La construcción del “hogar sin estilo” podría considerarse una contraparte irónica de la construcción de la torre de Babel: mientras que la torre es símbolo del poder humano, el hospicio se presenta como un espacio que llama a la solidaridad. Pero es la cuestión sobre la diversificación del idioma la que cobra más relevancia. En la historia bíblica Jehová amonesta la comunicabilidad entre los hombres, fuente de su soberbia y que hace capaz que puedan

erguir su torre, y la contrarresta instaurando la ininteligibilidad entre ellos, lo que los obliga no a extenderse verticalmente, sino a lo largo de la faz de toda la tierra. El poema, por tanto, en su propio hermetismo podía sugerirle a un joven lector lo descaminado y altanero del imperio de la comprensión total y la lección divina de la incompreensión.

Volviendo a la lectura de Clayton, el título de la composición recalca ese “colapso del lenguaje”, esa intraducibilidad del poema: “Babel” parece escrito en un idioma extranjero, justamente uno que necesita de un traductor (que era como se presentaban los malignos críticos de la poesía de Vallejo). Además, el poema mismo dramatiza esta intraducibilidad a través de la protagonista que no se da a entender, que no es capaz de verbalizar lo que siente por ese hospicio, que por un lado “es bonito”, y en el que quiere permanecer (“aquí nomás”) y que, por otro, a veces le causa llanto. La naturaleza contradictoria de la protagonista se resalta en los versos anteriores: ella “daña y arregla” en ese hogar, lo que parece sugerir que se trata de una mujer anciana (¿enferma? ¿demente?) que no puede sostener las cosas por sí misma, o muy niña (¿huérfana?), que es torpe por su edad e indecisa en sus deseos. Si Imaña resaltaba la pobreza para incitar la caridad, Vallejo presenta, aunque en términos enigmáticos, la visión de una persona en un estado precario, de naturaleza dubitativa y contradictoria, que no es capaz de comunicar lo que quiere y que necesita estar en un acogedor hospicio, muy probablemente al cuidado de otros. El “hospicio” sigue siendo, sin embargo, un *hogar* para esa habitante. La naturaleza precaria del cuadro y el carácter “sin estilo” del hogar “de una sola pieza” se acentúan en la estructura misma de “Babel”: una sola estrofa, cierta monotonía endecasilábica de sus seis versos y una rima feble, que podría tomarse como impericia versificadora.

Este ejercicio de lectura de “Babel”, a pesar de todo, tiene sus propias limitaciones: ¿qué significa la “cera tornasol” del verso 3?, ¿quiere sugerir, como la “cera” del poema de Imaña, la vejez de la mujer?, ¿quiere resaltar que, a pesar de que el hogar esté hecho de una sola pieza, posee un carácter múltiple (tornasol)? La lectura también da por sentado que “el hogar” y “el hospicio” son los mismos espacios, lo que el poema mismo no determina de manera fehaciente. La edad de “ella” también es un enigma. ¿Su timidez es fruto de su vejez o de su infancia? La lectura, finalmente, se apoya demasiado en lo contextual e intertextual, es decir, en aquello que está fuera de la arquitectura

lingüística del poema. Nos encontramos, a fin de cuentas, frente al problema de racionalizar el poema, que muchas veces lleva a lecturas selectivas y acomodaticias. Ya Clayton Eshleman, en su traducción de *Trilce*, llamaba la atención sobre el peligro de aproximarse al poema de manera programática para acomodar las imágenes más oscuras y buscar una coherencia interna, lo que también parece aplicable a poemas como “Babel” (en Vallejo, 2007: 631).

En todo caso, lo que nuestro ejercicio de lectura sí puede advertir es la manera en que podía ser legible “Babel” dentro del contexto de *Cultura Infantil*, su primera publicación. En ese marco, el poema invoca la empatía y compasión hacia el personaje femenino al sugerir su estancia en un hospicio y su naturaleza precaria y contradictoria. Por otro lado, y sin duda por eso Vallejo incluyó “Babel” en su libro, el texto va más allá de la posible explicación coyuntural y anecdótica, y textualiza el problema de lo incomunicable o intraducible, tomando la historia bíblica de la torre de Babel para celebrar la no-comprensión. Lo importante, entonces, no parece ser “descifrar” el poema por vía de una lectura coherente ya a través de una decodificación de símbolos, o de una “aclaración” por vía contextual o intertextual, sino, conscientes de las sugerencias de estas lecturas, prestar atención al porqué de su hermetismo. En este caso, el hermetismo parece ilustrar la preocupación de Vallejo sobre la ininteligibilidad de su poesía dentro del marco de discusión de su obra realizada en esos años, visible en la polémica de 1917 y vinculada a la ininteligibilidad de un tipo de simbolismo.

Basta finalmente aclarar que, si bien Michelle Clayton tiene razón en vincular “Babel” con la poesía tríllica en su dramatización del colapso del lenguaje, en términos generales ambas poéticas poseen linajes diferentes o, por lo menos, que la poesía del segundo poemario de Vallejo posee ascendentes adicionales en sus diferentes acercamientos a la ininteligibilidad. La ininteligibilidad de “Babel” se debe más a una poética hermética simbolista que, como la concebía Vallejo entre 1917 y 1919, debía ser sugerente y no le tenía miedo a lo caprichoso y arbitrario del sentido. Elementos que seguramente tenían significados personales, como la “cera tornasol”, funcionaban precisamente por su arbitrariedad. De ahí que no existan, hasta donde alcanzamos, reescrituras de “Babel”, que pasó al libro de manera idéntica a su publicación en *Cultura Infantil*: Vallejo escribió el poema dueño ya de ese modo de escritura hermética y lo publicó en un medio en el que el poema podía aún,

aunque con dificultad, ser legible, como un poema que podía sugerir e incitar a una actitud de empatía. Las reescrituras de varios poemas de *Trilce*, por otro lado, indican un proceso de asimilación de una ininteligibilidad nueva, que agregan a lo arbitrario del sentido ensayado en poemas de *Los heraldos negros*, una mayor atención al significante y a la polivalencia semántica, una mayor apertura a lo absurdo y, en el caso de los poemas más experimentales (piénsese en *Trilce I* o XXV), una tentación a *desaparecer* el referente para dar como resultado un poema fragmentario, a veces multiplicando sus registros y voces<sup>11</sup>.

Lo que sí parece sensato sugerir es que ya en 1917 Vallejo no le tenía miedo a lo ininteligible en la poesía, y que la adopción de esta característica en algunos de los poemas más herméticos de *Los heraldos negros*, dentro de un marco simbolista, pudo facilitar la transición a lo ininteligible inspirado por una poética del absurdo y de lo incoherente de filiación vanguardista en *Trilce*. Vallejo no solamente se aleja del modernismo tradicional por vía del postmodernismo de tono menor de las “Canciones de hogar”; su experimentación con el hermetismo simbolista —del que es una muestra “Babel”, pero también poemas como “El palco estrecho”, “Romería”, “¿.....” — pudo facilitar su transición hacia la vanguardia.

Un análisis comparativo entre la poesía vallejana y la de sus contemporáneos (Óscar Imaña y Ernesto More, pero también la obra de poetas de su generación como Felipe Rotalde y Federico Bolaños, entre otros) podría confirmar si ese extremismo hermético del Vallejo simbolista fue personal. De ser así, eso podría explicar que él haya sido el primero entre sus contemporáneos peruanos en experimentar sin temor en la estética no referencial de las poéticas de las vanguardias históricas.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARHUARICRA ANCO, Miguel Ángel (2018). “Presencia y emoción: la educación estética en los poemas infantiles de César Vallejo”. *Archivo Vallejo*, n.º 1 (2), julio-diciembre: 67-99.
- CLAYTON, Michelle (2011). *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: University of California Press.

<sup>11</sup> Sobre los estímulos de la vanguardia en *Trilce*, véase Fernández 2023.

- EGUREN, José María (2015). *Poesías completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar/Academia Peruana de la Lengua.
- FERNÁNDEZ, Carlos (2023). *César Vallejo, Trilce y Dadá París: huellas de un estímulo silenciado*. Woodbridge: Tamesis Books.
- (2024). *El joven Vallejo (1905-1919): apuntes para una biografía intelectual*. Lima: Ediciones MyL/Reino de Almagro.
- FERNÁNDEZ, Carlos y GIANUZZI, Valentino (2009). *César Vallejo: textos rescatados*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- (2022a). *César Vallejo y la revista Cultura Infantil*. Madrid: Del Centro.
- (eds.) (2022b). *La bohemia de Trujillo: textos rescatados*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2022). *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*. Lima: Universidad de Lima.
- IMAÑA, Óscar (1917). “I le dije: ¡Perdona!...”. *Cultura Infantil* (Trujillo), n.º 31, junio: 4.
- KRISTAL, Efraín (2022). “*Los heraldos negros* de César Vallejo: entre Rubén Darío y *Las flores del mal* de Eduardo Marquina”. *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, n.º 95-96, mayo: 41-59.
- MCDUFFIE, Keith A. (1971). “Babel y lo babilónico”, *Aproximaciones a César Vallejo*, vol. 2, Ángel Flores, ed. New York: Las Américas, 51-64.
- MONGUIÓ, Luis (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley: University of California Press.
- MORAN, Dominic (2013). “The Author’s Favourite, but Is It any Good? Some Thoughts on ‘El palco estrecho’”, *Politics, Poetics, Affect: Re-visioning César Vallejo*, Stephen M. Hart ed. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 67-88.
- MORE, Ernesto (1918). *Esperos y El día de los búhos*. Con música de Gonzalo More. Lima: El Universo.
- PAGNI, Andrea (2020). “Presencia de *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún en *Los heraldos negros* y *Trilce*”. *Archivo Vallejo*, n.º 3 (6): 97-127.
- PAOLI, Roberto (1966). “Alle origini di Trilce: Vallejo fra Modernismo e Avanguardia”. *Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona*, n.º II: 409-426.
- (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: Casa Editrice D’Anna.
- SPELUCÍN, Alcides (1962). “Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética”, *Aula Vallejo* (Córdoba, Argentina), n.º 2-3-4: 29-104.

- VALLEJO, César (1997). *Poesía completa*, 4 vols. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2007). *The Complete Poetry*. Edición y traducción de Clayton Eshleman. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Introducción de Efraín Kristal. Berkeley: University of California Press.
- (2019). *Todos los poemas*, 2 vols. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- (2023). *Correspondencia*, 2 vols. Edición de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi. Lima/Woodbridge: UCV/Tamesis Books.