



La dialéctica de los espacios en Poemas Humanos. Análisis comparativo de “Telúrica y magnética” y “Parado en una piedra...”

Mónica Cárdenas Moreno

► To cite this version:

Mónica Cárdenas Moreno. La dialéctica de los espacios en Poemas Humanos. Análisis comparativo de “Telúrica y magnética” y “Parado en una piedra...”. Les Cahiers du Littoral, 2018. <hal-01918506>

HAL Id: hal-01918506

<https://hal.science/hal-01918506v1>

Submitted on 16 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LA DIALÉCTICA DE LOS ESPACIOS EN *POEMAS HUMANOS*. ANÁLISIS COMPARATIVO DE «TELÚRICA Y MAGNÉTICA» Y «PARADO EN UNA PIEDRA...»

MÓNICA CÁRDENAS MORENO,
Université de La Réunion
E.A. DIRE Déplacements, Identités, Regards, Ecritures

Nuestro objetivo es analizar dos poemas de *Poemas humanos*¹ del poeta peruano César Vallejo (1892- 1938) en relación con la nueva noción, incorporada en el programa del Capes para la sesión de 2019, «Espacios e intercambios». El carácter conceptual de los poemas que integran este poemario hace compleja la tarea de explorar los espacios como lugares identificables desde la experiencia factual. Si bien, los *Poemas humanos* forman parte de los poemas parisinos no solamente porque fueron compuestos en esta ciudad, sino porque en ellos el yo poético despliega una mirada de observador de la ciudad como símbolo oculto del sistema que sostiene la civilización occidental que se pone en cuestión, no podemos entender los espacios como simple representación de lugares geográficos, sino, de manera amplia, como extensión y continente de elementos significativos del universo poético creado. Para ello, propongo abrir la noción de espacios a la de espacios imaginarios en tanto espacios creados (no representados) por el lenguaje.

¹ Poemario póstumo publicado, por primera vez, en 1939. La edición que utilizamos aquí es la que se encuentra en el siguiente volumen: César Vallejo, *Obra poética completa*, Introducción Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

La dialéctica de los espacios en Poemas humanos

En este sentido, distinguiremos tres espacios. El primero, el espacio donde habita el lenguaje como materialidad. Estos espacios aparecen sobre todo en aquellos poemas, o versos de un poema, con voluntad autorreferencial. El segundo espacio es el que ocupa el cuerpo en tanto materialidad. En los *Poemas humanos*, el yo poético hace del cuerpo enfermo, incompleto (mutilado), animalizado, de sus vestidos, etc., su propio hogar. El tercer espacio es el identitario que se construye a través de la oposición sierra del Perú/ París y es este en el que nos vamos a detener a partir del análisis de dos poemas representativos: « Telúrica y magnética » y « Parado en una piedra... ».

Por su parte, los intercambios suponen una interacción, un movimiento, ya sea físico, ideológico o imaginario. Ya que uno de los principios estructurales de la poesía vallejiana es la dialéctica, es decir, la relación entre opuestos², en cada una de las formas de espacio propuestas podemos distinguir un movimiento dialógico básico. Así, el espacio del lenguaje se construye sobre la oposición (interacción) escritura/ imposibilidad de escribir o no escritura que tiene su ejemplo más relevante en el soneto « Intensidad y altura ». El espacio corporal se construye sobre la oposición cuerpo/ alma como lo podemos observar notablemente en el poema « El alma que sufrió de ser su cuerpo ». Finalmente, como lo dijimos, en el espacio identitario la oposición sierra del Perú/ París es la que articula una secuencia de opuestos en la que se enfrenta el goce, la creación frente a la angustia y la parálisis.

En un primer momento, vamos a referirnos al funcionamiento de los dos primeros espacios para luego desarrollar el tercero a partir del análisis de los poemas señalados. Seguiremos este orden, ya que nuestro análisis pone énfasis en los espacios identitarios, pero sin dejar de considerar la importancia del espacio que ocupa el lenguaje y el cuerpo, también presentes en los poemas tratados. Hay que tomar en cuenta, además, que es en esta dimensión identitaria donde se manifiesta uno de los principales anhelos del yo poético: el de la utopía. En este sentido, podemos pensar la utopía como un no espa-

² Una relación que se pone de manifiesto a través de diferentes figuras de estilo como la antítesis, el oxímoron y la paradoja.

cio (el no lugar) en el presente, pero con una existencia en el pasado, al que el yo poético se aproxima a través de la nostalgia (de la sierra del Perú), y como una posibilidad que se reclama para el futuro. De esta manera, cobra sentido el llamado a la acción de algunos de sus poemas, así como el tono de arenga o de discurso político, y el grito en el que se convierte su voz en muchos de ellos.

EL ESPACIO DEL LENGUAJE Y DEL CUERPO

El arte vanguardista es autorreferencial, ya que da cuenta de la crisis de la capacidad representativa del lenguaje que lleva al artista a cuestionar la materia prima de su creación. El poemario *Trilce* (Lima, 1922) es muestra de esta indagación y desde sus primeros versos instala el conflicto inherente en la acción-creación del yo poético: « Quién hace tanta bulla, y ni deja/ testar las islas que van quedando »³. Vallejo continúa esta reflexión acerca de la capacidad, de los límites, y de su conflictiva convivencia material con el lenguaje en los poemas de *Poemas humanos*. El artista no sacrifica la experimentación formal al servicio de las ideas, sino que es consciente del artificio del lenguaje al momento de dar vida a un universo regido por ideas comprometidas⁴. Así, en « Ejecutoria del arte socialista » el poeta defiende la relación entre estética y sensibilidad: una estética socialista necesita de una sensibilidad « honda y tácticamente socialista », es decir, de una práctica vital que implica las formas de reflexionar, de soñar y de expresión⁵.

En *Poemas humanos*, nos encontramos frente a poemas claramente autorreferenciales como « Intensidad y altura » donde se desarrolla

³ César Vallejo, *Obra poética completa, op. cit.*, *Trilce*, « I », p. 119.

⁴ Señalado por una gran cantidad de críticos de la obra de Vallejo. Cito aquí a Américo Ferrari: « Toda la vida de Vallejo es un esfuerzo por conquistar, en la escritura misma de cada poema, este “alfabeto competente” o lenguaje adecuado: un lenguaje adecuado a la oscuridad de la intuición, a la visión de las tinieblas no puede ser sino oscuro ». Américo Ferrari, *ibid.*, p. 38.

⁵ « El poeta socialista no ha de ser tal solamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y visibles, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca o se traiciona ». César Vallejo, « Ejecutoria del arte socialista » in *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, p. 29.

un arte poética⁶, pero sobre todo leemos poemas en que la reflexión sobre la escritura acompaña otro tipo de ideas. Dentro de estos versos, nos llama la atención aquellos en que la escritura adopta materialidad como en el poema «Y no me digan nada...»: «ya que, sudando tinta,/ uno hace cuanto puede, no me digan...»⁷ o en «Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo...»⁸ en el que metonímicamente la escritura amenaza y agrede al escritor, pero también convive en su espacio íntimo hasta convertirse en una prolongación de su propio cuerpo o en parte de él, por ejemplo, en los versos: «Se estremeció la incógnita en mi amígdala/ y crují de una anual melancolía»⁹ donde el cuerpo adopta la naturaleza del papel. Podemos observar la misma operación hacia el final del mismo poema: «tomo a la izquierda, hiendo/ a la yerba con un par de endecasílabos»¹⁰ o en versos como «la palabra colgando de otro palo»¹¹ del poema «Gleba», también en el poema «El acento me pende del zapato...» donde se observa un proceso de humanización o personificación del signo «El acento me pende del zapato;/ le oigo perfectamente/ sucumbir, lucir, doblarse en forma de ámbar/ y colgar, colorante, mala sombra»¹² hasta el final en que la sombra se hace acción: «...Suenan/ luego, después, fatídicos teléfonos. Es el acento; es él»¹³.

Esta misma relación-fusión entre cuerpo y escritura aparece en «En suma, no poseo para expresar mi vida...». En este poema, una de las formas en que revela, por un lado, el carácter reflexivo es el

⁶ Como lo señala Alberto Vidal, el arte poética del siglo XX es distinta a las preceptivas clásicas a las que debe su nombre (en especial al *Ars poética* o *Carta a los Pisones* de Horacio) que tienden a lo colectivo. El arte poética a partir de la vanguardia tiende más bien a lo individual y personal de cada poeta, pone de manifiesto «la visión que él tiene de la poesía y que practica allí mismo, en esos versos». Alberto Vidal, «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet», in *Literatura Mexicana*, n° XXII, vol. 1, 2011, p. 163.

⁷ César Vallejo, *Obra poética completa*, op. cit., *Poemas humanos*, «Y no me digan nada», p. 248.

⁸ *Ibid.*, «Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo...», p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, «Gleba», p. 213.

¹² *Ibid.*, «El acento me pende del zapato», p. 251.

¹³ *Ibid.*, p. 252.

soliloquio como modo de enunciación¹⁴ y, por el otro, la autorreferencialidad del poema a través del desdoblamiento: « César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que/ escribes, el vientecillo con que oyes, solo saben de ti/ por tu garganta »¹⁵ que, además, nos lleva a pensar en una escritura exaltada, en una batalla con el lenguaje que sobrepasa el lenguaje escrito y se resuelve en el grito.

En otros poemas son las formas expresivas del castellano las que guían el pensamiento del yo poético, la forma en que valora al otro, como en el poema « Alfonso: estás mirándome, lo veo... » en el momento en que entre paréntesis, como en un aparte o a media voz, se dice acerca de Alfonso: « (Me han dicho que en tus siglos de dolor,/ **amado ser/ amado estar**,/ hacías ceros de madera. ¿Es cierto?) »¹⁶. Por otro lado, la espacio-temporalidad que define a la materia, en estos poemas, necesita de una variable más: el soporte lingüístico, los objetos son materia, pero también al mismo tiempo signos, escritura en una determinada lengua. Así, en « La rueda del hambriento... » se dice: « pero dadme/ por favor, un pedazo de pan en qué sentarme,/ pero dadme/ **en español**/ algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse »¹⁷.

Vamos a referirnos, en segundo lugar, al espacio que ocupa el cuerpo en *Poemas humanos*. La noción de espacio íntimo está ligada a la de orfandad, el yo poético y el hombre al que o del que se habla en estos poemas observa y se pasea con muy poco: su cuerpo, no siempre completo, muchas veces enfermo, desnudo o, a medio vestir, para revelarnos más que su soledad, su abandono. La pérdida del hogar como espacio de amor y de unidad aparece muy pronto en la poesía de Vallejo desde *Los heraldos negros*, sobre todo en aquellos poemas que integran la última sección « Canciones del hogar ». Por lo tanto, el espacio que este sujeto habita está lleno de esta precariedad. La voluntad de conceptualizar y el carácter abstracto del poemario llevan al yo poético a reflexionar de la siguiente manera en el

¹⁴ Ina Salazar, *La substancia humana de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de César Vallejo*, París, PUF-Cned, 2015, pp. 158-160.

¹⁵ César Vallejo, *Obra poética completa*, op. cit., « En suma, no poseo para expresar mi vida... », p. 249.

¹⁶ *Ibid.*, « Alfonso, estás mirándome, lo veo... », p. 260. Aquí y en todos los casos siguientes, el subrayado es nuestro.

¹⁷ *Ibid.*, « La rueda del hambriento... », p. 242.

último poema: « Ello es el lugar donde me pongo / el pantalón, es una casa donde/ me quito la camisa en alta voz »¹⁸. No se dice más de este lugar, porque el lugar será solamente el cuerpo como cuando en « Gleba » el sujeto construye los objetos, su herramienta, de su propia carne, con su cuerpo: « De sus hombros arranca, carne a carne, la herramienta florecida »¹⁹. Respecto a la concepción del cuerpo en *Poemas humanos* se establecen dos dialécticas. La primera es la que distingue al cuerpo del alma; y la segunda la que relaciona el continente con el contenido. El cuerpo, como el signo lingüístico, no es solo continente o forma, es también contenido, sentimiento y pensamiento.

Como parte del debate de la época, en el que Vallejo estuvo involucrado, acerca del arte revolucionario, la relación entre forma y fondo, surge también frecuentemente el tema de la indistinción entre trabajo intelectual y trabajo manual en una sociedad socialista. Este contexto ideológico nos ayuda a entender la reivindicación que hace Vallejo del cuerpo como organismo y unidad, es decir, como un todo, sin relegarlo ni enfrentarlo a la razón. En la poesía de Vallejo el cuerpo piensa, siente, el sujeto es principalmente su cuerpo y así, por un lado, se encuentra anclado a su animalidad; pero, por otro, es con el cuerpo pensante y doliente que escribe/crea ese otro cuerpo orgánico que es la poesía. Los ejemplos de lo que señalo son múltiples, en el poema « Quisiera hoy ser feliz de buena gana... » en que el yo poético se dirige al hombre, al hermano, a quien llama también « inmenso documento de Darwin »²⁰, se nombra al órgano productor de sentimientos y al cuerpo como receptáculo y motor de la actividad principal del sujeto, la escritura: « Así las sensaciones de este mundo,/ los cantos subjuntivos,/ el lápiz que perdí en mi cavidad/ y mis amados órganos de llanto »²¹.

« TELÚRICA Y MAGNÉTICA »: EL DIÁLOGO SIN FIN

¹⁸ *Ibid.*, « Ello es el lugar donde me pongo... », p. 275.

¹⁹ *Ibid.*, « Gleba », p. 213.

²⁰ *Ibid.*, « Quisiera hoy ser feliz de buena gana », p. 222.

²¹ *Ibid.*, p. 221.

« Telúrica y Magnética »²² tiene 62 versos y es a todas luces el poema himno a la tierra peruana. Desde su estructura en la que se acumula una larga lista de exclamaciones a través de las cuales se admiran elementos representativos, principalmente, de la sierra del Perú, hasta la acumulación de adjetivos de acento esdrújulo que gritan a la vez que exaltan los elementos que se van nombrando. Algunos ejemplos: « mecánica », « peruanísima », « teórico », « práctico », « oceánico », « patrióticos », « espléndida », « basáltica », « modestísimo » y « arqueológicas ». En algunos casos a la acumulación y al acento se le une, en el plano semántico, la exageración que supone el uso de superlativos.

El poema puede dividirse en dos partes. La primera, la más extensa, es la que abarca la larga descripción acumulativa (versos 1 al 59); la segunda, funciona como conclusión, es aquella en que aparece claramente el yo para identificarse con el universo antes nombrado-creado y para reafirmar la naturaleza de su propia voz, « Y me doy a entender en una quena »²³, como participe/hablante del lenguaje de dicha cultura.

Detengámonos en la primera parte. Como dijimos, los adjetivos marcan el poema desde el título: « telúrica », relativo a la Tierra, o lo que procede de lo subterráneo; y « magnética », que atrae como el imán. La grandilocuencia con que es representado el espacio natal y la atracción que ejerce en el yo poético, cambia el tono nostálgico por la afirmación y la seguridad (como si estuviera en un espacio familiar) de que hace gala el yo, por ejemplo, al utilizar ciertas expresiones coloquiales: « el bravo recoto de los templos » o « ¿Cándores? ¡Me friegan los cóndores! »²⁴. Dicha enumeración llega a convertirse en una aglomeración que remiten a unas prácticas y conocimientos ancestrales: « las aguas con su sorda antigüedad »²⁵ y « cuaternarios maíces »²⁶ y que de acuerdo a su naturaleza se pueden dividir en tres: vegetales, animales y minerales. Los tres tipos de recursos que se encuentran representados en el escudo nacional²⁷.

²² *Ibid.*, « Telúrica y magnética », pp. 210-212.

²³ *Ibid.*, p. 212.

²⁴ *Ibid.*, p. 211.

²⁵ *Ibid.*, p. 210.

²⁶ *Ibid.*, p. 211.

²⁷ El centro del escudo del Perú se divide en tres secciones. En la parte superior se representan los recursos animales y vegetales a través de la vicuña y el árbol de la quina, respectivamente;

Lo que nos llama la atención en dicha enumeración es que la naturaleza se encuentra humanizada de dos maneras: primero, porque el yo poético se incluye como sujeto que percibe, siente, conoce e interactúa con ellos: « los huelo retornar cuando la tierra/ tropieza con la técnica del cielo »²⁸; en el segundo verso citado pone de manifiesto la dialéctica implícita en el funcionamiento de los cultivos a medio camino entre trabajo de la naturaleza y del hombre. En este sentido nos encontramos frente a un organismo, una maquinaria que no cesa de funcionar-vivir armónicamente, por ejemplo, cuando se alude a un doble y complementario tipo de conocimiento « suelo teórico y práctico »²⁹, o cuando se alude al ciclo del cultivo: « ¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios, »³⁰. Estos pares que suponen una dialéctica en la que se encuentran en armonía el hombre y la naturaleza, también aparece en forma de metonimia del tipo continente contenido, así, « ¡Molécula ex abrupto! ¡Átomo terso! »³¹ que completa la imagen de movimiento para hablar de una naturaleza viva en tanto maquinaria concreta y no como imagen idealizada de acuerdo a la tradición poética de origen romántico³².

Hasta el verso 17 predomina el funcionamiento del reino vegetal material e inteligente por la intervención del hombre: « Oh campos humanos »³³, « Oh campo intelectual de cordillera »³⁴. A partir del verso 19 incorpora más bien animales: al « patito », « paquidermo », « roedores », « mono », « aves », « vicuña », « cuy », « cóndor », « auquénidos »; algunos minerales: « oro », « líquenes », « basáltica » (en este último caso como adjetivo). Todos estos elementos no solo contribuyen a incrementar el torrente de vida, sino que lo siguen haciendo dialécticamente, ya que los versos en que aparecen se estructuran sobre las siguientes oposiciones: prosa/ verso; luz/ sobra; vida/polvo; punto/ línea; colgaron/ descolgaron.

y en la parte inferior, una cornucopia llena de monedas de oro que representa las riquezas minerales.

²⁸ César Vallejo, *Obra poética completa, op. cit.*, « Telúrica y magnética », p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 210.

³⁰ *Ibid.*, p. 211.

³¹ *Ibid.*

³² La representación de una naturaleza codificada que aparece como espejo de la subjetividad del yo poético fue uno de los rasgos heredados de la poesía romántica por el Modernismo. Este proceso se trastoca en la vanguardia y Vallejo es uno de sus principales renovadores.

³³ César Vallejo, *Obra poética completa, op. cit.*, « Telúrica y magnética », p. 211.

³⁴ *Ibid.*

En el poema, el yo poético se revela, en primer lugar, como un sujeto de la escritura. Así, en el verso 41 dice: « desde este modestísimo papel »³⁵. Es cierto que la palabra papel es polisémica, puede aludir al folio de papel en que se escribe, y también al rol de observador o de habitante del universo que describe. En todo caso, el poema cederá espacio a una interacción directa entre el universo identitario con las herramientas del escritor, de modo que en los versos 20 y 21 se dice: « ¡Paquidermos en prosa cuando pasan/ y en verso cuando párense! »³⁶. Así, la prosa no solo es un concepto literario sino que supone al mismo tiempo un movimiento horizontal, mientras que el verso, otro vertical lo que imaginamos alude a la intensidad de la expresión poética en relación al carácter más bien explícito de la prosa. En este mismo sentido, en los versos 25 y 26 dice: « ¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,/ que es vida con el punto y, con la línea, polvo »³⁷, por un lado, se alude a la dinámica entre el día y la noche y, respectivamente, a las imágenes del sol y del ocaso, del sol cuando desaparece en el horizonte, y por el otro, estas imágenes utilizan signos lingüísticos como metáforas. En tanto elementos primarios de creación, podemos pensarlos como fuente de vida como el otro par que se nombra: átomo y molécula.

Otra de las dicotomías presente en esta primera parte del poema es la de reflexión y emoción. El yo poético manifiesta cierta objetividad y afinidad con el conocimiento científico del funcionamiento del espacio patrio, sin embargo, al mismo tiempo crea un universo de afecto y familiaridad, por ejemplo, en los versos « ¡Cuya o cuy para comerlos fritos/ con el bravo recoto de los templos! »³⁸. Encontramos en ellos dos neologismos: « cuya », como feminización del roedor andino cuy, y que a la vez es un adjetivo relativo posesivo (nueva alusión al lenguaje). El segundo es la palabra « recoto », neologismo formado por la fusión de « recato » y « rocoto ». El recato es la reserva a la que los fieles están obligados en las Iglesias y el rocoto es un fruto muy picante producido en Perú con el que se suele acompañar las comidas tradicionales como el cuy. El adjetivo « bravo » forma parte del lenguaje coloquial en el sentido de muy intenso cuando acompaña a rocoto, en este caso, sirve también para criticar colo-

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

qualmente las formalidades de los templos (centros de adoración). Esta atmósfera familiar va de la mano con la emoción o la identificación afectiva, por ejemplo, en el verso 45: « ¡Auquéñidos llorosos, almas mías! »³⁹.

Uno de los aspectos más mencionados de esta primera parte del poema es la universalización de la cultura peruana presente en dos momentos: « ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,/ y Perú al pie del orbe; yo me adhiero! »⁴⁰; y en el verso 59 « ¡Indio después del hombre y antes de él! »⁴¹ que hacen del Perú no solamente la suma de todos los elementos en movimiento que se han descrito, sino también el lugar a través del cual se observa el resto del mundo, algo así como una primera naturaleza. En carácter intemporal de indio le da a este espacio identitario perennidad y seguridad.

La segunda parte del poema, la conclusión que es al mismo tiempo su momento climático porque la acumulación de la primera parte termina en tres afirmaciones que involucran ya no al universo descrito sino al yo poético: « ¡Lo entiendo todo en dos flautas/ y me doy a entender en una quena! »⁴². La exaltación de una voz que recuerda u observa da paso aquí a alguien que se afirma. Su identidad manifestada en lenguaje o metáfora musical defiende una apertura cultural en lo que asimila y recibe « lo oigo » a la vez que un ferviente orgullo por la expresión personal en un lenguaje propiamente peruano. La quena (nombre quechua) es un instrumento andino, también de viento. La apertura gracias al universalismo no perturba lo propio, el lenguaje que seguirá cantando en su lengua natal.

El verso final, « ¡Y lo demás, me las pelas! »⁴³, incide en la importancia de las dos afirmaciones precedentes, ya que anula cualquier crítica o refutación sobre su forma de expresión. El coloquialismo del último verso ayuda a crear una atmósfera de confianza en la que el poeta puede decir libremente todo lo que quiera. Gracias a ello tenemos la impresión de que el poeta no sólo nos ha hablado de su patria, sino que ha creado el espacio íntimo que ella representa y que tiene su principal valor en el lenguaje heredado.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

« PARADO EN UNA PIEDRA... »: LA PARÁLISIS DEL SUJETO ABSORTO

« Parado en una piedra... »⁴⁴ es un poema compuesto por 51 versos organizados en cuatro estrofas. La cantidad de versos de las estrofas va en aumento: 7, 9, 14 y 21 en relación a la intensidad del poema que inicia con una descripción de la ciudad de París frente al protagonista: el hombre, el trabajador, el parado; y termina, en la última estrofa, con una descripción de la parálisis del universo y a través de una secuencia de exclamaciones se denuncia la injusticia que está al centro del funcionamiento de dicho universo-ciudad.

Esta progresión nos muestra un camino opuesto al de « Telúrica y magnética » donde la maquinaria de la naturaleza va cobrando progresivamente más vida y humanidad hasta motivar la identificación de un yo poético íntimo. Aquí, el yo abandona la intimidad y ocupa la posición de un orador que enuncia un discurso en tercera persona hacia un colectivo: los trabajadores, los parados. Vamos a analizar tres aspectos del poema: la polisemia de la palabra parado, la oposición fundamental quietud/ movimiento que estructura el poema, y las repeticiones que enuncian el cataclismo implícito en la condición de parado para el hombre y la ciudad que habita.

La palabra « parado »⁴⁵ tiene en el poema por lo menos tres significados: el literal, que alude a alguien que está de pie observando sobre una piedra. Esta posición lo convierte en un observador privilegiado del panorama citadino. En segundo lugar, como se indica en el verso 2, este parado es un desocupado, una persona que se encuentra en el paro, que no tiene un trabajo asalariado: « desocupado/ astroso, espeluznante »⁴⁶ esta condición de carencia aparece adjetivada de manera negativa (« astroso » se refiere a alguien de apariencia descuidada y, a la vez, a alguien que tiene mala suerte; mientras que, « espeluznante », a alguien que infunde miedo). En el universo de *Poemas humanos* uno de los protagonistas es, precisamente, el trabajador asalariado (en distintas versiones: el obrero, el minero, el pana-

⁴⁴ *Ibid.*, « Parado en una piedra... », pp. 230-231.

⁴⁵ Este aspecto se encuentra también desarrollado en el texto de Ina Salazar, *La substancia humana de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de César Vallejo*, op. cit., p. 173- 175.

⁴⁶ César Vallejo, *Obra poética completa*, op. cit., « Parado en una piedra », p. 230.

dero, etc.) aquel que en una sociedad capitalista establece una relación desigual con su superior, el patrón (los patrones del verso 42), para asegurar su subsistencia. Hay que tomar en cuenta que esta situación de carencia en el universo vallejiiano se confunde con la de orfandad. En tercer lugar, el parado no es solo el que está de pie observando sino y sobre todo el que está detenido, inmóvil, el que ha detenido su acción que producía vida, y por lo tanto, es el que muere en su parálisis: « que suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada »⁴⁷ y cuya parálisis es capaz de paralizar el mundo entero: « Y hasta la tierra misma, parada de estupor, ante este paro »⁴⁸.

En el poema observamos un movimiento de ida y vuelta: en un primer momento advertimos el contraste del parado frente a la ciudad que fluye amenazante; y en un segundo momento, una progresiva parálisis del universo contagiado por la condición del parado.

Así, en un primer momento: « El parado la ve yendo y viniendo,/ monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava »⁴⁹. La metáfora animal que utiliza para recrear París como una ciudad « hecha de lobos abrazados »⁵⁰ acompañan otros dos elementos de la naturaleza que agreden al sujeto: el incesante movimiento del río, « El parado la ve yendo y viniendo »⁵¹ y los « rasguños del árbol ávido »⁵². A diferencia de lo que ocurre en « Telúrica y magnética » aquí la naturaleza no es admirada sino temida, no incita a cantar sino callar (« callado entre dos grandes decisiones »⁵³) frente a su ruido o, mejor dicho, a su aullido. Por lo tanto, el sujeto, en su soledad, se vuelca hacia la exploración de un interior también precario: « su pequeño sonido, el de su pelvis »⁵⁴ refuerza una actitud reflexiva hacia sí mismo: « tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas »⁵⁵.

La vuelta de este movimiento se produce en la cuarta estrofa, la climática, ya que verso a verso asistimos a una parálisis del mundo

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁹ *Ibid.* p. 230.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

debido a la fuerza de trabajo detenida, entre los versos 31 al 37. Este efecto progresivo de intensificación de la hecatombe que supone la parálisis del mundo se logra a través de la repetición. La primera serie de anáforas se encuentra precisamente entre los versos 31 al 36 que repiten al inicio el adjetivo «parado». Entre los versos 38 y 42 se suceden una secuencia de exclamaciones también anafóricas cuya última secuencia dice: « ¡cómo chilla el motor en su tobillo!/ ¡cómo gruñe el reloj, paseándose impaciente a sus espaldas!/ ¡cómo oye deglutir a los patrones »⁵⁶ que aluden a la fusión entre el sujeto y su actividad laboral encarnada, una actividad al mismo tiempo agresiva e injusta, ya que es el patrón el que se alimenta del esfuerzo de trabajador.

Como dijimos más arriba, el trabajador asalariado en el paro no solo se encuentra en una situación de precariedad por la falta de dinero, sino que está solo, huérfano. En este sentido, el trabajo supone una actividad colectiva, una interacción que se anula con su pérdida: «parado individual entre treinta millones de parados,/ andante en multitud »⁵⁷. Esta orfandad también está expresada a través de la repetición de tres elementos que constituyen la esencia del sujeto trabajador sin trabajo: « un papelito, un clavo, una cerilla... »⁵⁸. Estos mismos elementos, como si fuese lo único y lo último que queda se repiten al final, pero aún más degradados, de manera que el primero pierde su valor afectivo: « el papelucho, el clavo, la cerilla »⁵⁹. Estos tres objetos pueden convertirse también en pequeñas armas punzantes. El hombre parado y el mundo parado no dejan más que restos de humanidad como leemos en el verso final: « el pequeño sonido, el piojo padre! »⁶⁰. Por lo tanto, el movimiento que el sujeto lleva a cabo no es el de identificación sino el de reflexión y exploración interna frente a un universo en ruinas y amenazante.

ALGUNAS CONCLUSIONES

⁵⁶ *Ibid.* p. 231.

⁵⁷ *Ibid.* p. 230.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.* p. 231.

⁶⁰ *Ibid.*

Ya que es el espacio parisino el que predomina en los *Poemas humanos* y más bien el de la sierra del Perú la excepción, en este espacio identitario que se ha querido explorar aquí, « Telúrica y magnética » se presenta como un oasis frente a la opresión y orfandad del individuo. Es un oasis creativo porque la identificación entre el yo y su tierra natal validan la raíz autóctona de su voz.

La dialéctica, es decir, la relación entre opuestos en la que se asienta la poesía de Vallejo nos permite valorar comparativamente los dos poemas tratados, « Telúrica y magnética » y « Parado en una piedra... », respectivamente, a través de los siguientes pares de ideas: sierra del Perú/ París, fluidez/ parálisis, canto/ silencio, pérdida/ regocijo, unidad/ alienación. Por lo tanto, el poeta elige mirar el mundo a través del Perú (la sierra del Perú), desviar su mirada desde París hacia su tierra natal como un esfuerzo de vitalidad y de búsqueda de una unidad perdida. Este proceso puede estudiarse también desde el punto de vista indigenista, es decir, como una fe del poeta en un pasado indígena perdido que puede volver tras el proceso revolucionario que anhela el socialismo.

El espacio que ocupa el lenguaje y el espacio corporal están presentes también en estos poemas, ya que son dos espacios vitales para el yo poético. Tanto para el yo de « Telúrica y magnética » que en tanto extranjero y migrante vive lejos de su tierra natal y vuelve a ella para nutrir su canto (su materia expresiva); como para el trabajador de « Parado en una piedra... », que en tanto individuo que se define por su fuerza productiva, es un sujeto alienado, objetualizado, en medio de una sociedad capitalista.

BIBLIOGRAFÍA

BARREIRO SAGUIER, Rubén, « César Vallejo y el mestizaje cultural », in *Séminaire César Vallejo. Travaux de synthèse*, Poitiers, CRLA de l'Université de Poitiers, Octobre 1973, pp. 7-18.

COYNÉ, André, « Releyendo “los poemas de París” », in *Zurgai*, Bilbao, junio 1995, pp. 110- 116.

MÓNICA CÁRDENAS MORENO

ESCOBAR, Alberto, *Cómo leer a César Vallejo*, Lima, Villanueva Editor, 1973.

FERRARI, Américo, « César Vallejo, entre la angustia y la esperanza », in *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 2017, pp. 9- 55.

LE CORRE, Hervé, César Vallejo. *Obra poética completa*, Paris, Atlande, 2016.

PAOLI, Roberto, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Florencia, Casa Editrice d'Anna, 1981.

ROMUALDO, Alejandro, « César Vallejo y la filosofía », in *Zurgai*, Bilbao, junio 1995, pp. 146-148.

SALAZAR, Ina, *La substancia humana de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de César Vallejo*, Paris, PUF-Cned, 2015.

SICARD, Alain, « Contradiction et renversement matérialiste dans la poésie de César Vallejo », in *Séminaire César Vallejo. Travaux de synthèse*, Poitiers, CRLA de l'Université de Poitiers, Octobre 1973, pp. 59- 96.

VALLEJO, César, *Obra poética completa*, Introducción Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

---, « Ejecutoria del arte socialista », in *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, pp. 28- 29.

VIDAL, Alberto, « Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet », in *Literatura Mexicana*, N° XXII. 1, 2011, pp. 159-187.