

Marxismo y performatividad en “Parado en una piedra...” de César Vallejo: desempleo, reificación y conciencia de clase

Steven L. Torres
University of Nebraska at Omaha

Parado en una piedra...

Parado en una piedra,
desocupado,
astroso, espeluznante,
a la orilla del Sena, va y viene.
Del río brota entonces la conciencia,
con peciolo y rasguños de árbol ávido:
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla...

¡Este es, trabajadores, aquel
que en la labor sudaba para afuera,
que suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada!
Fundidor del cañón, que sabe cuántas zarpas son acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales,
parado individual entre treinta millones de parados,
andante en multitud,
¡qué salto el retratado en su talón
y qué humo el de su boca ayuna, y cómo
su talle incide, canto a canto, en su herramienta atroz, parada,
y qué idea de dolorosa válvula en su pómulo!

También parado el hierro frente al horno,
paradas las semillas con sus sumisas síntesis al aire,

parados los petróleos conexos,
parada en sus auténticos apóstrofes la luz,
parados de crecer los laureles,
paradas en un pie las aguas móviles
y hasta la tierra misma, parada de estupor ante este paro,
¡qué salto el retratado en sus tendones!
¡qué transmisión entablan sus cien pasos!
¡cómo chilla el motor en su tobillo!
¡cómo gruñe el reloj, paseándose a sus espaldas!
¡cómo oye deglutir a sus patronos
el trago que le falta, camaradas,
y el pan que se equivoca de saliva,
y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,
¡cómo clava el relámpago
su fuerza sin cabeza en su cabeza!
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!
¡más abajo, camaradas,
el papelucho, el clavo, la cerilla,
el pequeño sonido, el piojo padre!

“Parado en una piedra...” es sin duda uno de los poemas que mejor revela la influencia que ejerció el marxismo en la obra poética de César Vallejo. Según Georgette Vallejo, el poema probablemente fuera escrito en torno a 1934-1935 (Vélez 149). Aparece entre los textos sueltos y desordenados que dejó el poeta tras su muerte en 1938, pasando a formar parte de la colección inacabada que hoy conocemos como *Poemas humanos* o simplemente “Poemas póstumos I”, siguiendo el encabezamiento descriptivo propuesto por Américo Ferrari.¹

Diversos estudiosos coinciden en que a partir de finales de los años veinte y, sobre todo, durante los años treinta, Vallejo profundizó en sus estudios del marxismo.² En este sentido, no sobra recordar brevemente algunos datos biográficos del autor en relación a su trayectoria política, a saber, que Vallejo fue especialmente influenciado por el marxismo durante sus viajes a Rusia en 1928, en 1929 y en 1931; que firmó un documento en París, junto con José Carlos Mariátegui y otros comunistas, en el que se anunciaba la creación de una célula del Partido Socialista del Perú, así como la creación del Centro de Estudios Marxistas Latinoamericanos; que fue expulsado de Francia en 1930 por sus actividades militantes; que ingresó en el Partido Comunista en España en 1931 (donde impartió clases de teoría marxista-leninista); que también escribió diversas obras de ensayo (*Rusia en 1931*, *El arte y la revolución*, *Contra el secreto profesional*), teatro (*Moscú contra Moscú*, *Lock-out*), novela (*El tungsteno*) e incluso poesía, con el fin de promover las ideas marxistas; y que finalmente participó en la Guerra Civil española, defendiendo la causa republicana.³

Teniendo en cuenta la trayectoria política de Vallejo, así como las aportaciones críticas de quienes ya han estudiado su obra, el presente estudio propone un análisis interpretativo e interdisciplinario de “Parado en una piedra...”, sobre todo a la luz de la teoría marxista y de la filosofía dialéctica en general, a fin de develar el carácter performativo del texto en sí.

Ya desde el primer verso duplicado en el título se descubre una clave hermenéutica importante para la comprensión y descodificación del texto, y es que Vallejo suele jugar deliberadamente con la ambigüedad; su lenguaje es capaz de sugerir diversos significados simultáneamente sin que se pueda privilegiar fácilmente una interpretación sobre las demás. En este caso, el vocablo “parado” permite diversas interpretaciones: un hombre sin trabajo, un hombre quieto o, en Latinoamérica, un hombre de pie (Escobar 284). Por otra parte, conviene constatar que esta preferencia autorial por la ambigüedad y la polisemia no se puede desligar de su contexto histórico. En una época (años veinte y años treinta) en que las fuerzas de la reacción se afanaban por imponer interpretaciones textuales unívocas, “legítimas” y hasta “oficiales” en los diferentes ámbitos discursivos de la cultura (v.gr. la religión, la historia, la literatura, la nación, etc.), diversos poetas influenciados en mayor o menor medida por el socialismo (v.gr. Vallejo, Lorca, Alberti, amigos los tres) apuestan por la creación de una poesía particularmente polisémica, ambigua y experimental; una poesía llena de incógnitas y contradicciones en la que el lector se ve obligado a suplementar las ausencias textuales o a fingir conocimiento, adoptando así una postura sumamente activa, hasta el punto de llegar a convertirse a veces en una suerte de co-creador del texto --sobre todo a la hora de asignarle un significado general al poema y realizar así una reapropiación simbólica del objeto estético que le resulte mínimamente satisfactoria--. Así pues, el presente estudio no aspira a proponer una simple traducción lineal e ingenua en la que se resuelvan o disuelvan las ambigüedades y contradicciones textuales, sino que más bien pretende identificar algunas de ellas, sugiriendo a su vez algunas posibles interpretaciones.

El poema consta de cuatro estrofas de verso libre, pero con una estructura claramente definida, como se demostrará. La primera estrofa presenta la imagen de un hombre desempleado (“parado...desocupado”), marginado y rechazado por la sociedad (“astroso, espeluznante”), contemplando el río Sena y la ciudad. Se trata, pues, de un sujeto literalmente descentrado, al margen, tanto de la ciudad como de su centro, contemplando París desde la periferia. El poema comienza con un estilo narrativo-descriptivo; la focalización externa --si bien el punto de vista oscila a partir del quinto verso, a veces de un modo ambiguo--. Los primeros cuatro versos se caracterizan por su tono relativamente indiferente, frío y distanciado, ausente de toda compasión. Basta con leer la enumeración gradada de adjetivos (“desocupado / astroso, espeluznante”) para identificar un distanciamiento inicial con respecto al trabajador. Además, Vallejo divide esta enumeración en dos versos, ralentizando así su lectura para subrayar la condición miserable del parado. Esta mirada distanciada del comienzo, punto de partida del poema, se opone al proceso gradual de solidarización y radicalización política que se desarrolla a través del texto.

Por otra parte, el hombre “va y viene”, acción en este caso improductiva y síntoma de desespero. El parado reconoce aquí su situación. A partir de su contemplación del río, el desempleado desarrolla “la conciencia”, de forma natural y espontánea, con la misma avidez con la que pueda crecer el “peciolo” de un árbol. Vallejo incluye frecuentemente términos técnicos y científicos en su poesía (v.gr. “peciolo”), influenciado sin duda por las lecturas científicas y positivistas de su juventud, entre las cuales destaca la obra de Ernst Haeckel (Franco 9). Esta preferencia vallejana por el uso de vocablos inusuales --o incluso de palabras familiares empleadas de forma insólita-- contribuye a producir en el lector una sensación de “ostranenie”, es decir, de desfamiliarización y extrañamiento, sensación que en principio vendría a ser propia de todo objeto estético, según los formalistas rusos, pero que sin duda destaca particularmente en la poesía vallejana (Jameson 50-51).⁴ En ésta, el lector se ve obligado frecuentemente a confrontar el texto al nivel del significante, de modo que el lenguaje mismo termina por

dificultarle un acceso directo y transparente al contenido. Dicho de otra forma, la poesía de Vallejo se resiste a un consumo fácil.⁵ Ejemplo de ello sería incluso el verso que sigue: “Del río brota entonces la conciencia”.

Por una parte, podría decirse que la contemplación del río y de la ciudad estimula el desarrollo de la conciencia del desocupado. Por otra, conviene recordar que el río, símbolo heraclítico del movimiento constante de las cosas, suele ser también metáfora de la vida misma, sobre todo dentro de la tradición poética (v.gr. “Nuestras vidas son los ríos...”). En el contexto del poema, esto implica que la conciencia surge a partir de la vida misma (es decir, del río como metáfora de la vida), noción que aparece claramente articulada en una de las sentencias más famosas de Marx y Engels: “No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia” (26). Dicha concepción de la relación entre vida y conciencia se opone diametralmente a aquellos argumentos de carácter idealista o voluntarista que trivializan la importancia de las relaciones sociales y de las condiciones reales y materiales de existencia. Así pues, desde la perspectiva marxista y materialista, es la experiencia vivida la que determina --al menos en el sentido de imponer límites, como decía Raymond Williams, a fin de no caer en el economicismo vulgar-- el desarrollo de la conciencia de las personas, y por tanto también del desocupado representado en el poema (Williams 83-89).

Por otra parte, la asociación entre la conciencia y el árbol no es arbitraria, pues refiere sin duda al árbol del conocimiento. Teniendo en cuenta que Vallejo había leído sobre la tradición dialéctica, tanto en su versión idealista como en su variante materialista, sería posible identificar otro intertexto más. La conciencia que brota “con peciolo y rasguños de árbol ávido” nos remite a una de las metáforas más famosas de Hegel en el prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, a saber, la metáfora del árbol, la cual será retomada frecuentemente por los marxistas, con diversas variaciones, para explicar el procedimiento dialéctico por analogía. Hegel compara la historia de la Filosofía (y por ende, del conocimiento en general) con el crecimiento natural y orgánico de un árbol, mientras que las diferentes filosofías vendrían a ser como los diferentes estadios sucesivos del capullo, de la flor y de la fruta, en el que cada estadio desplaza al anterior pero sin falsearlo. He aquí, condensado metafóricamente, el núcleo del pensamiento dialéctico (la famosa tríada: afirmación, negación, negación de la negación). Para Hegel, también la conciencia del individuo particular se desarrolla de este modo, es decir, a través de una sucesión de fases que de algún modo imitan el devenir de la historia (la noción de que la ontogenia imita la filogenia). Así pues, siguiendo esta imagen, el poema sugiere que la conciencia del parado se desarrolla de forma gradual y dialéctica, como un árbol, es decir, a través de una sucesión de cambios, aunque eso sí, condicionados por su experiencia vital, como ya se dijo. En este caso, es la experiencia inmediata del desocupado (el paro, el hambre, el sufrimiento) la que incide en el desarrollo de su conciencia. Por otra parte, la asociación del peciolo con la conciencia sugiere que ésta todavía se encuentra en un estado más o menos embrionario, puesto que brota “entonces”, es decir, en ese momento y no antes. Más adelante se descubrirá qué tipo de conciencia es esa.

El movimiento del parado (“va y viene”) encuentra su imagen especular en la descripción de la ciudad en la segunda estrofa: “El parado la ve yendo y viniendo”, la ciudad “sube y baja”. Sabemos que, históricamente, el Sena ha sido y sigue siendo vehículo de comercio y transporte. Así pues, la ciudad “sube y baja” del río, depende de él. Este ir y venir implica vida y comercio, a diferencia del ir y venir improductivo y desesperado del parado. Además, la ciudad está “hecha de lobos abrazados”, sin duda una imagen sugerente. Jean Franco ha visto en ella una metáfora

para representar la organización hobbesiana de la sociedad capitalista (179).⁶ Efectivamente, la imagen evoca la sentencia hecha famosa por Hobbes: “*homi homini lupus*” (el hombre es un lobo para el hombre).⁷ Por otra parte, esta imagen de los “lobos abrazados” implica también una contradicción: el sustantivo “lobos”, asociado con el instinto depredador y competitivo, frente al adjetivo “abrazados”, el cual sugiere un vínculo colectivo (sea el de toda una comunidad o el de una de sus fracciones, por ejemplo, la burguesía, que compite entre sí a la vez que protege sus intereses de clase). En definitiva, la imagen apunta hacia la naturaleza particularmente contradictoria de las sociedades capitalistas, simultáneamente caracterizadas por diversas formas y niveles de conflicto e interdependencia social.⁸

La segunda estrofa se caracteriza por un ritmo más lento que la primera. Sus versos son más cortos y la continuidad de las ideas se ve truncada por los encabalgamientos. Todo ello conspira para captar la atención del lector, quien se ve obligado a leer los versos con mayor detenimiento. Por otra parte, si bien el tono sigue siendo desapasionado, la segunda estrofa revela el grado de pobreza y enajenamiento que sufre el parado frente a la ciudad “monumental”. Dicho adjetivo capta sin duda la sensación de pequeñez e impotencia del desocupado frente a la urbe. Por su parte, Américo Ferrari señala que, en la obra de Vallejo, lo hueco alude frecuentemente al hambre (Introducción 15). Así pues, la cabeza del parado es “cóncava”, puesto que en ella lleva “sus ayunos”. El parado no puede sino pensar en el hecho de que tiene hambre. También el cuerpo parece recordárselo con “su pequeño sonido”. Sus únicas posesiones, testimonio de su absoluta pobreza, son “sus piojos purísimos” y “un papelito, un clavo, una cerilla...”.

Por otra parte, conviene matizar que la segunda estrofa presenta una descripción mucho más detallada del parado que la primera. Incluso podría decirse que el poema sigue hasta aquí una lógica quasi-cinematográfica, sobre todo en cuanto a la representación física del parado y su entorno en las dos primeras estrofas, desde los primeros “planos generales” hasta el “primer plano” sostenido del parado, en el cual se aprecia una suerte de “travelling” vertical; una descripción que va de arriba a abajo (“abajo, / más abajo”, exhorta el sujeto poético), hasta dar cuenta de las posesiones en su bolsillo (algo que difícilmente podría mostrar una cámara). Sea como fuere, no sobra recordar que Vallejo sentía verdadero entusiasmo por el cine, y muy especialmente por los temas y por las técnicas (montaje, composición, selección) de Sergei Eisenstein.⁹

Por otra parte, desde el punto de vista semántico, la segunda estrofa suscita toda una serie de incógnitas y contradicciones. Por ejemplo, ¿a quién se dirige el emisor poético cuando ordena “abajo / más abajo”? ¿En qué consisten esas “dos grandes decisiones” que menciona el sujeto poético? ¿Acaso el “va y viene” del cuarto verso, diametralmente opuesto al participio adjetivado “parado” del principio, alude en realidad a un ir y venir psicológico entre “dos grandes decisiones”? ¿Y por qué produce sonido la pelvis del parado? ¿Se trata de sus intestinos, de su misma estructura ósea que cruje tras una pérdida de peso o se trata de otra cosa? ¿Y en qué sentido es este “sonido” un sonido “callado”? El lector se ve obligado aquí a suplementar el poema con sus propias hipótesis o simplemente a fingir conocimiento de causa y aceptar que no tiene toda la información necesaria para responder estas preguntas. A veces, la familiarización del lector con la obra de Vallejo puede ayudarle a entender mejor la motivación subyacente de algunas contradicciones, como la de los “piojos purísimos”, en la que se vislumbra la ironía particular del poeta. Los piojos funcionan aquí como un índice (en el sentido semiótico de

Peirce), es decir, como un signo metonímico de la pobreza, el único rasgo “purísimo” del parado (un “puro pobre”, podría decirse).

La tercera estrofa marca un giro radical en el poema, en todos los sentidos. Aquí el emisor poético se solidariza abiertamente con el parado, dirigiéndose a los trabajadores. Su tono es exaltado y laudatorio, como en la oda o en la epopeya, pero a la vez indignado, como en la crónica de denuncia. Se acumulan aquí las exclamaciones, las repeticiones anafóricas y las estructuras paralelísticas al comienzo de los versos, creando un nuevo ritmo general, reiterativo e insistente, como el de un puño golpeando una mesa. Todo ello conlleva un incremento general de volumen, pero también una nueva musicalidad, prácticamente inexistente hasta ahora, y cuya lógica sería similar a la de un tema y variaciones *in crescendo*. Por otra parte, la acumulación de exclamaciones genera una intensificación del sentimiento, reafirmando así la indignación del emisor poético ante la injusta situación del parado. Sin duda el poema conlleva aquí una fuerte carga retórica, a la cual contribuye la acumulación de exclamaciones. Por su parte, Julio Ortega ha percibido la influencia de ciertas fórmulas orales en *Poemas humanos*, como la del “sermón”, la del “discurso oratorio” o la del “coloquio del púlpito” (122-123). Sin duda podría decirse que el estilo de la tercera estrofa se aproxima al de la oratoria; especialmente a la oratoria política del mitin, con sus pausas, interpelaciones, enumeraciones, etc.

La tercera estrofa también confirma la simpatía que siente el emisor poético por el desocupado, cuyo cuerpo no puede sino reabsorber la energía frustrada por el paro (Sicard 671). Si bien antes el resultado de su “labor” y sufrimiento se observaba externamente (“sudaba para afuera”), ahora su sufrimiento ante la imposibilidad de conseguir trabajo se manifiesta internamente (“suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada”).¹⁰ Así pues, el paro genera un sufrimiento psicológico a la vez que físico, sufrimiento que volverá a aparecer después en la imagen del relámpago en su cabeza.

La estrofa continúa con una enumeración de oficios, algunos de los cuales pertenecen a un pasado activo que se opone al estatismo presente de millones de parados. Cada uno de los siguientes cuatro versos comienza con un oficio diferente: “fundidor de cañón”, “tejedor”, “albañil” y “constructor”. Por una parte, se produce aquí una valoración y exaltación de la labor creadora de la clase trabajadora, a fin de reconocer en ésta el mismo papel central que le otorgara Marx como clase universal de la historia. Además, se discierne también un intento de historizar simbólicamente el problema de la explotación a través de los diversos modos de producción, en diversas épocas y en diversas partes del mundo (v.gr. las referencias a las pirámides de Egipto o incluso a las columnas arquitectónicas, evocación de la cultura clásica greco-latina). Así pues, a diferencia de las tendencias que normalmente se asocian con los movimientos de vanguardia, Vallejo no separa las técnicas y artefactos producidos de las relaciones sociales de producción que las generan, sino que, al contrario, las sitúa en un primer plano (Anderson 105).

Por otra parte, el fruto de la labor de los trabajadores se ve marcado por todo tipo de contradicciones. El fundidor de cañón produce “zarpas de acero”, imagen que sugiere una síntesis de instinto animal y de racionalidad humana, aunque orientada hacia la destrucción y la violencia contra otros seres humanos, probablemente de su misma clase. El “tejedor” conoce “los hilos positivos de sus venas”, imagen que de nuevo sintetiza lo natural (“venas”) y lo artificial (“hilos positivos”). Sin duda estos versos enfatizan la capacidad histórica de producción, transformación y creación de los trabajadores, así como también exaltan sus conocimientos.¹¹ Por

otra parte, la contradicción más sobresaliente en cuanto a los objetos producidos se da en su última descripción: “fracasos triunfales”. El poema no resuelve esta contradicción ni la interpreta, siendo ésta la labor del lector. Se trata, quizás, de un ejemplo de lo que el mismo Vallejo denominó en cierta ocasión “la ecuación fatal de los contrarios”, en alusión a la noción dialéctica de la identidad de los contrarios (citado en Caudet 788).¹² Sea como fuere, dichos “fracasos triunfales” se pueden interpretar como una condensación de las contradicciones derivadas de la división del trabajo y de la lucha de clases (fracaso para unos, triunfo para otros), a ser superadas en el futuro mediante la negación de la negación, es decir, mediante la superación de la sociedad de clases en pro del socialismo.¹³

Por otra parte, conviene recordar aquí que desde el comienzo del poema se establece una clara oposición entre el parado y la ciudad, y por ende, entre el individuo y la sociedad. Sin embargo, el poema disuelve el binomio individuo/sociedad al presentar el fenómeno del paro, no ya como un problema personal e individual, sino como un problema estructural y colectivo, consecuencia del modo de producción capitalista y de las relaciones sociales existentes: “parado individual entre treinta millones de parados / andante en multitud”. Siguiendo la lógica general de Balibar, podría decirse que estos versos aspiran, entre otras cosas, a desplazar la oposición entre la perspectiva individualista y la perspectiva organicista, postulando una suerte de ontología transindividual, puesto que cualquier movimiento revolucionario que se precie como tal evita oponer la capacidad de auto-realización del individuo a los intereses de la comunidad, o siquiera separarlos; se trata de lograr lo uno al lograr lo otro (30-32). Asimismo, críticos como Jean Franco o Richard K. Britton han visto en estos versos una alusión al desarrollo de la conciencia de clase, a la potencialidad revolucionaria del proletariado (Franco 181, Britton 547).¹⁴ Todo ello apunta hacia una posible solución de carácter colectivo, estructural y sistémico.¹⁵

Por otra parte, también conviene constatar que el poema documenta aquí una tendencia sociológica importante en la década de 1930 en cuanto a la forma de entender el desempleo --tendencia que sin duda se acentúa con la crisis internacional tras la caída de la bolsa en Estados Unidos en 1929--. Analizando el caso de Francia (que es precisamente en donde se desarrolla la acción del poema), Pierre Bourdieu observa que, mientras que en la segunda mitad del siglo XX la inestabilidad laboral frecuentemente lleva a los agentes hacia una crítica o crisis de carácter personal, las limitaciones laborales previas daban pie a una crítica o crisis de tipo social (*Distinction* 156). Así pues, el presente poema evoca una época en la que se ensayaban diferentes formas de entender, explicar y diagnosticar el problema del paro, sobre todo entre las clases dominadas. En este sentido, podría decirse que la explicación del desempleo desarrollada por Marx --en cuya lógica se inspira Vallejo-- fue sin duda una de sus aportaciones más relevantes al discurso económico del siglo XIX, sobre todo en la medida en que no se limitó a explicar el paro como un simple problema de equilibrio (v.gr. Adam Smith, John Stewart Mill, David Ricardo, etc.), sino que vio en el desempleo una característica permanente o estructural de la economía, postulando el mercado de trabajo como un proceso que nunca alcanza el equilibrio.¹⁶

Sin duda el trabajador del poema es una de las víctimas de ese proceso. Convertido aquí en representante sinecdótico de millones de trabajadores, el desocupado se ve condenado a padecer frío y hambre al lado del río: “qué humo el de su boca ayuna”. Toda su capacidad de trabajo se ve frustrada por el paro: “cómo / su talle incide, canto a canto, en su herramienta atroz, parada”, “¡qué salto el retratado en su talón!”, “¡qué salto el retratado en sus tendones!”. Sacido

Romero subraya acertadamente la contradicción entre el sustantivo “salto”, el cual implica acción y ruptura de la inactividad, y el participio adjetivado “retratado”, que sugiere una imagen estática, como la de una fotografía (93). Dicha contradicción resume la tensión dialéctica que se establece a través de todo el poema entre “dinamismo y estatismo, entre actividad e inactividad, entre realización y no realización” (Escobar 284).

En la cuarta estrofa se descubre que también las materias primas están paradas (“el hierro”, “las semillas”, “los petróleos”), puesto que no hay nadie que las trabaje. Incluso las aguas mismas se encuentran “paradas en un pie”, imagen que sugiere una postura incómoda, antinatural, como el paro mismo; pues si el trabajo es constitutivo del ser humano, entonces el fenómeno del paro implica toda una ruptura del orden natural al que pertenece el ser humano. Así pues, James Higgins observa que Vallejo eleva aquí el fenómeno del paro al nivel de una “tragedia cósmica” (203). Esto justifica que el mundo natural termine por detenerse también: “los laureles”, “las aguas”, “la luz”, “y hasta la tierra misma, parada de estupor ante este paro”. La lógica subyacente a estas personificaciones es la de la falacia patética: la naturaleza es dotada de sentimientos, sensaciones y pensamientos humanos, siendo éste un caso especial de la falacia de la reificación. Hasta la repetición anafórica de la palabra “parado” y sus variantes, con su oclusiva obstruyente /p/, parece conspirar para crear una sensación de estatismo en estos versos.

Por otra parte, también la reificación o cosificación constituye un elemento importante del poema. En este sentido, no sobra recordar que la exaltación de la máquina fue una característica importante de la vanguardia durante los años veinte, tanto para la derecha (Marinetti) como para la izquierda (Maiakovski, quien se retractó). Vallejo, sin embargo, no compartía este entusiasmo por la máquina, e incluso llegó a escribir explícitamente en contra del futurismo.¹⁷ Así pues, en el presente poema denuncia las condiciones de producción vigentes al postular una visión deshumanizada del parado dentro de la sociedad capitalista; su cuerpo fragmentado y objetivado, descrito en términos mecánicos: “¡cómo chilla el motor en su tobillo!”, “¡qué transmisión entablan sus cien pasos!”, “y qué idea de dolorosa válvula en su pómulo”. Todo ello apunta hacia la reificación del parado, no sólo como licencia poética, sino también en el sentido descrito por Lukács, es decir, como forma de alienación que cosifica, objetiva y atomiza al ser humano, reduciendo su valor al de una máquina que repite movimientos específicos dentro de la cadena de producción.¹⁸ Aquí, el emisor poético exalta al trabajador como víctima de un sistema que le niega el derecho a trabajar, incluso bajo unas condiciones de producción reificadoras que ya de por sí le roban su calidad de ser humano.

Por otra parte, Gajo Petrović indica --siguiendo la explicación de Marx sobre el fetichismo de la mercancía-- que la lógica de la reificación conlleva un doble gesto de cosificación de las personas y personificación de las cosas (411-413). En este sentido, valga recordar que el pan “se equivoca de saliva”, es decir, el pan, producto del trabajo, cobra una vida independiente del trabajador ante el extrañamiento de éste. Ahora bien, al afirmar que el pan “se equivoca de saliva”, la intención de Vallejo no consiste en naturalizar el fenómeno (lo propio de la reificación en el sentido marxista), sino todo lo contrario.¹⁹ Se trata de hacer visible una situación injusta en la que aquellos que no producen se benefician del trabajo de quienes sí lo hacen; a unos les falta mientras que a los otros les sobra: “cómo oye deglutir a sus patrones / el trago que le falta, camaradas”. Así pues, cualquier posible contradicción entre el individuo y la sociedad --asociada con el liberalismo burgués-- se desplaza aquí en favor de la contradicción entre las clases dominantes y las clases dominadas. Además, se intuye en estos versos el deseo de

provocar en el lector la misma reacción de indignación que experimentan el emisor poético y el parado, a fin de que también aquél se solidarice con los trabajadores y no con los patrones (con quienes difícilmente se podrá identificar aquí). Por su parte, Walter Benjamin afirmaba que el sentimiento de repudiación y de rechazo frente a las clases dominantes es un componente *sine qua non* de cualquier movimiento que sea verdaderamente revolucionario y no meramente reformista (260).

En la última estrofa queda claro que el parado mismo ha dejado de percibir la realidad desde una perspectiva netamente personal, habiéndose desarrollado en él esa conciencia que brotaba del río al comienzo del poema. Ahora percibe lo que acontece “oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente”. El parado es consciente del carácter colectivo del problema y también sabe cuál es la causa. Pero el hecho de tener conciencia de ello no le alivia el dolor de su condición en el presente: “¡cómo clava el relámpago / su fuerza sin cabeza en su cabeza!”. Dicha imagen resalta la relativa arbitrariedad del paro, el cual, al igual que un relámpago, puede afectar tanto a una persona como a otra, al menos bajo condiciones reales similares. Se trata, pues, de una “fuerza sin cabeza”, un tipo de violencia irracional, objetiva, que le causa un sufrimiento físico (hambre, frío) y psicológico, “en su cabeza” (v.gr. ¿por qué yo? ¿por qué a mí? ¿qué voy a hacer?). Desde una perspectiva marxista, Slavoj Žižek afirma, junto con Balibar, que el paro es un tipo de violencia ultra-objetiva, sistémica e indisociable del capitalismo, violencia que tiende a volverse invisible o, cuanto menos, aceptable, en la medida en que forma parte del estado “normal” de las cosas --a diferencia de otros tipos de violencia que sí se problematizan sistemáticamente a través de los medios -- (2, 12-14). En el caso de Vallejo, sin embargo, se aprecia un gesto contrario; se trata precisamente de desenmascarar, de hacer visible y desnaturalizar el costo humano del fenómeno, desmitificando asimismo la condición de los parados y de las personas sin hogar. Todo ello implica un cuestionamiento radical en cuanto a la “distribución de lo sensible”, como diría Rancière, es decir, de lo que se percibe y de lo que se oculta al nivel de la comunidad (12).

Los últimos versos ayudan a conferirle cierta simetría al poema, repitiéndose al final de la cuarta estrofa las posesiones descritas en la segunda, pero invirtiendo ligeramente el orden. Por otra parte, la exhortación “más abajo” tiene ahora un destinatario explícito, a saber, los “camaradas”. Dicha interpelación confirma el proceso de radicalización política que se produce a través del poema. Además, también se advierte un cambio en los esquemas de percepción e interpretación de la realidad. Por ejemplo, el “papelito” se ha convertido en “papelucho”, en indignación despectiva. Expresado en forma de quiasmo, podría decirse que el parado ha pasado de no tener nada de conciencia (valga la exageración) a tener conciencia de que no tiene nada, y más aún, de los motivos por los cuales no tiene nada. Sus únicas posesiones, recapituladas al final, son “el papelucho, el clavo, la cerilla, / el pequeño sonido, el piojo padre” --es decir, el piojo originario, el peor de todos--. Asimismo, la voz poética alude a “lo que hacen” estas posesiones, a saber, nada. Esto implica que el potencial de actuar recae ahora plenamente sobre el parado mismo --e indirectamente, también sobre aquel lector que comparta la indignación del emisor poético--.

Críticos como Sacido Romero afirman, correctamente, que “Parado en una piedra” nunca resuelve la tensión paradójica entre la potencialidad de acción y la inacción que de hecho se representa a través del texto, puesto que nunca se resuelve explícitamente qué va a hacer el parado ni qué va a suceder (95). Por otra parte, Terry Eagleton les recuerda a sus lectores que un

poema no es simplemente una comunicación verbal, sino también un campo de fuerza, un evento material (90). Para Eagleton todo poema tiene un valor performativo y hasta retórico (89). Así pues, a la hora de analizar, lo importante no es sólo intentar develar lo que el poema dice, sino también lo que hace, lo que aspira a lograr, cómo pretende afectar al lector, qué efecto ejerce sobre éste dentro de un contexto social específico (89-90).²⁰

El carácter performativo de “Parado en una piedra” comienza a vislumbrarse nítidamente a partir de la tercera estrofa. Ésta comienza con una interpelación a los “trabajadores”, siendo éstos los interlocutores del emisor poético, quienes en la cuarta estrofa serán designados ya como “camaradas”, con todo lo que esto implicaba políticamente en la década de 1930. Dichas interpelaciones dan fe del proceso de radicalización progresiva que se produce a través del texto. Siguiendo las funciones lingüísticas de Roman Jakobson, a partir de la tercera estrofa se distingue la función conativa o apelativa del lenguaje (Jakobson 255, 259). Dicha función es característica de aquellos textos que solicitan la atención del destinatario con el propósito de causar una reacción en éste. Así pues, la intención de conmover, no ya a un destinatario ficticio, sino también, oblicuamente, al mismo lector empírico, confirma el carácter eminentemente performativo del poema.

En conclusión, Vallejo aspira aquí a mover al lector desde la indiferencia --o incluso desde el rechazo-- hacia el parado, hasta la indignación y la solidaridad con su causa. En este sentido, Roland Barthes resaltaba en *Mythologies* la efectividad retórica y estética de presentar personajes que todavía no se han radicalizado, a fin de poder seguir el proceso de su toma de conciencia --a diferencia de aquellos personajes que desde un principio aparecen conscientemente comprometidos en la lucha y subsumidos bajo la Causa del Partido, perdiendo así gran parte de su fuerza estética-- (39-40). A una escala reducida, esto es precisamente lo que hace el poema de Vallejo: llevar al lector de la mano desde la indiferencia inicial hasta el punto de la indignación, de la toma de conciencia, de la transformación, de la radicalización política. Es cierto que el poema analizado tampoco es un panfleto político, puesto que, como bien indica Keith McDuffie, Vallejo nunca desciende al nivel de la propaganda (99). Ahora bien, el propósito principal del poema tampoco es, ni mucho menos, el de poner en tela de juicio la capacidad de movilización política del proletariado, metonímicamente representado por el parado. Vallejo no es un oráculo; no aspira a predecir el futuro ni a consolar a sus lectores con resoluciones anecdóticas y simbólicas. Quizás por ello evite el *dénouement*. Por otra parte, conviene recordar que, aunque Vallejo abogaba por el materialismo dialéctico, en más de una ocasión llegó a cuestionar el determinismo vulgar, al igual que hicieran tantos otros marxistas durante las décadas de 1920 y 1930 --el mismo Lukács, por ejemplo--.²¹ Así pues, lejos de pronosticar el triunfo inevitable del proletariado (estrategia que bien podría llevar incluso a la desactivación y desmovilización del lector real), Vallejo apuesta por reafirmar el carácter coyuntural del proceso histórico. En definitiva, lo que el poema no llega a (pre)decir (es decir, la movilización política y revolucionaria), el poema mismo intenta realizar, al menos en la medida en que pueda influir sobre el lector en el sentido ya descrito. Quizás por este motivo, estudiosos como Richard K. Britton han visto en “Parado en una piedra” un “successful revolutionary poem” que difícilmente hubiera podido superar otro poeta de la época de Vallejo (547). En definitiva, es esta dimensión potencialmente movilizadora y performativa del poema la que se desea resaltar a través del presente estudio. Mientras que otros intelectuales y artistas coetáneos de Vallejo intentaron arrebatarle el centro de autoridad social al ámbito de la política apelando a los valores de la cultura --lo que Francis Mulhern ha denominado “discurso metacultural”--

Vallejo propone aquí un modelo distinto.²² El mismo poema ofrece una suerte de superación dialéctica (*Aufhebung*) de la contradicción entre literatura y política, anticipando, en cierto modo, lo que Mulhern ha denominado “cultural politics” (169-174). Finalmente, quizás convenga recordar, a propósito de la praxis, una de las sentencias más famosas de Marx: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (*Tesis* 12). Sin duda este es el impulso básico que llevó a César Vallejo a escribir “Parado en una piedra”.

Notas

1. Américo Ferrari argumenta convincentemente que el título *Poemas humanos* se debe a una decisión de los editores (Georgette Vallejo y Raúl Porras Bencechea) y no a la intención del poeta, quien ni siquiera tuvo la oportunidad de revisar y ordenar sus poemas, muchos de ellos todavía en estado de borrador antes de que fueran publicados póstumamente con este título (Ferrari, “Los poemas” 279-281, 285-286). Sobre la trayectoria editorial que han seguido los poemas póstumos de Vallejo (titulación de las colecciones, ordenamiento, criterios de selección, datación, etc.), véase Ferrari, “Los poemas” 273-294.

2. Julio Vélez confirma que los vallejanos están de acuerdo en este punto, desde Juan Larrea a Jean Franco, y desde Francisco Martínez García a Alain Sicard (Vélez 34). Otros críticos citados en este estudio que también han estudiado la influencia del marxismo en la obra de Vallejo son Francisco Caudet, Keith McDuffie, James Higgins, Nicola Miller, Robert K. Britton, Noël Salomon y Víctor Farías. Por otra parte, no sobra matizar que la influencia del marxismo en Vallejo no excluye en modo alguno la existencia de otros influjos y preocupaciones en su obra.

3. Sobre la influencia del marxismo en Vallejo, véase especialmente Caudet 779-801. Asimismo, véase Franco 138-160.

4. Sobre la desfamiliarización en el formalismo ruso, véase Shklovsky 3-24. Asimismo, véase Jameson 50-79. Sobre la transmisión de información en el discurso poético, véase Eco 135-192.

5. Según Julio Ortega, el proyecto de Vallejo en *Poemas humanos* consiste en “rehacer el discurso poético para crear un verdadero lenguaje de la historicidad moderna”, proyecto que “pasa por la re-sustanciación del lenguaje” (120). Así pues, Ortega opina que Vallejo crea “su propio diccionario” --en el que “la palabra dice más que el nombre”-- y también su propia sintaxis, a fin de “postular y presentar un distinto orden del mundo en las palabras”, situando a los interlocutores “en otro espacio de la comunicación, el de una historia por hacerse desde las palabras” (117-118).

6. La interpretación de Franco coincide con los comentarios de Vallejo en *Rusia en 1931*, donde el escritor opone la ciudad socialista del porvenir (“justa y libre y de una libertad y justicia dialéctica”) a la ciudad capitalista del presente, descrita también en términos hobbesianos: “una

jauría de groseros individualismos, un lupanar de instintos bestiales --y menos que bestiales, viciosos--” (“La urbe” 19).

7. La noción fue popularizada por Hobbes, quien la incluye en la dedicatoria de *De Cive* (1). La idea, sin embargo, encuentra sus orígenes en Plauto, siendo recogida de nuevo en el siglo XVI por el dominico Francisco de Vitoria (Bertomeu y Domènech 18).

8. Casi todos los críticos han observado que Vallejo recurre frecuentemente a las contradicciones irresueltas en su poesía. En este sentido, Víctor Farías resalta el carácter dialéctico de dicha estrategia: “El que Vallejo no sintetice --en parte de su obra-- las contradicciones es así la mejor demostración del carácter material e histórico de su dialéctica” (Nota 10 115).

9. Para Vallejo, el cine de Eisenstein evidencia una “estética del trabajo” en la que “los elementos temáticos, la escala de imágenes, el *decoupage*, la cesura de la composición, todo... parte de la emoción del trabajo y concurre a ella” (“El cinema” 219). Más aún, Vallejo identifica en el cine de Eisenstein muchos de los mismos elementos temáticos que aparecen en el poema que aquí se analiza:

...la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. (“El cinema” 219)

Por su parte, Noël Salomon también ha visto la influencia de Eisenstein en *Poemas humanos*, sobre todo en su orientación temática (322-324).

10. No sobra destacar que, inicialmente, Vallejo escribió los siguientes versos en este poema (Salomon 325):

¡Este es, trabajadores, aquél
que en la labor sudaba por afuera,
que suda hoy para adentro su secreción de sangre no querida!
¡Este es el que sangró por su costado
que hoy se ahoga en su sangre rehusada!

Se disciernen aquí los símbolos de la Pasión, como lenguaje poético o mitológico, siguiendo a Salomon (325). Esto confirma la intención inicial de presentar al trabajador como cordero y víctima, a la vez que la Pasión del trabajador se ensalza aquí al nivel simbólico de Cristo, lo que apunta hacia su papel como futuro redentor colectivo. Por otra parte, para Vallejo --como para Feuerbach-- lo verdaderamente divino durante esta etapa es el hombre, no Dios. Quizás por este motivo la versión definitiva del poema quedara purgada de la simbología religiosa inicial.

11. Hasta cierto punto, Vallejo subvierte toda noción elitista del poeta como ser superdotado que viene a transmitir valores eternos a los demás mortales; en este caso, por ejemplo, el emisor poético exalta los conocimientos de los trabajadores, no el suyo propio. También Nicola Miller ha visto en *Poemas humanos* un ataque a la mitología que rodea la figura del poeta, sobre todo en su variante nacionalista (318). Además, según Miller, en *Poemas humanos* Vallejo reconoce que los trabajadores no son ignorantes, sino que tienen conocimientos diversos, por lo cual,

desde la perspectiva marxista, la tarea política consistiría en hacerles conscientes de ello para lograr que se sientan capacitados para actuar (318-319). Por otra parte, Vallejo tampoco quiere reforzar la autoridad del poeta ni hablar en nombre de nadie, y por eso invita al lector a participar y pensar por sí mismo (320). También Farías insiste en este punto: "...nada podría ser más lejano a Vallejo que el querer impartir lecciones a los explotados" (132).

12. Existe un debate académico en cuanto a la profundidad de los conocimientos de Vallejo en materia dialéctica, siendo el texto vallejano que se cita arriba, en su conjunto, un punto frecuente de contención. Sea como fuere, conviene constatar que en 1928, cuando lo escribió, Vallejo no había comenzado todavía su etapa de estudio sistemático del marxismo-leninismo, si bien esto tampoco quiere decir que antes no se considerara ya marxista. En cuanto al concepto de la unidad de los contrarios, Lenin afirmaba en "En torno a la cuestión de la dialéctica" que el desdoblamiento de la unidad y el conocimiento de sus partes contradictorias constituyen la esencia de la dialéctica. Así pues, Lenin entendía la identidad o unidad de los contrarios como una ley del conocimiento, una ley del mundo objetivo aplicable a diversos ámbitos (v.gr. matemáticas, mecánica, química, física, ciencias sociales, etc.), la cual:

constituye el reconocimiento (el descubrimiento) de la existencia de tendencias contradictorias, que se excluyen mutuamente y antagónicas en todos los fenómenos y procesos de la naturaleza (entre ellos también los del espíritu y los de la sociedad).

No cabe duda de que en la poesía de Vallejo se aprecia un deseo de reconocer la existencia de dichas tendencias, sean cuales fueran las limitaciones teóricas del poeta. Por otra parte, conviene matizar que la celebración activa de las contradicciones irresueltas sería más bien propia de los intelectuales de tradición conservadora o liberal --v.gr. Heidegger, Unamuno, etc.-- (Bourdieu, *Political* 26-28; Torres 60, 73-74).

13. La idea de los "fracasos triunfales" puede entenderse desde la lógica de la unidad de los contrarios. Desde el punto de vista de las clases dominadas, los objetos creados son el resultado de su explotación, lo que implica su fracaso frente al triunfo de las clases dominantes. Por otra parte, en la medida en que el ser humano se reafirma esencialmente a través de la producción, el objeto creado se convierte en reafirmación del trabajador (especialmente antes de la fase industrial, cuando el trabajador no había perdido todavía la noción de la unidad de su creación). La idea básica aquí deriva de la dialéctica del amo y del esclavo presentada por Hegel, cuya explicación subvierte, en un segundo momento, la lógica del fracaso del esclavo. Según Hegel, el esclavo termina por reconocerse en el objeto creado (su triunfo), mientras que el amo depende del esclavo para que produzca y para que éste lo reconozca como amo (su fracaso). Así pues, desde la perspectiva hegeliana, todo ello implica una compleja relación dialéctica, a la vez simbiótica y parasitaria, entre ambas partes.

14. Para Marx, la formación del proletariado o masa vendría a preceder la disolución de todas las clases, convirtiéndose asimismo en el motor del proceso revolucionario. Sin duda el poema anticipa la potencialidad de dicha formación al aludir a los "30 millones de parados", junto con las posteriores interpelaciones a los "camaradas". Todo ello sugiere para el proletariado la posibilidad de pasar de ser una clase en sí misma a ser una clase para sí misma, es decir, una clase capaz de defender sus propios intereses. Asimismo, conviene recordar que la noción de

“conciencia de clase” en sentido estricto no procede de Marx, sino de Lukács, quien la desarrolló en su obra publicada en 1923: *Historia y consciencia de clase*. Para Lukács, no se trataba de un simple fenómeno psicológico y personal, sino de todo un proyecto colectivo y coyuntural (es decir, independiente de cualquier determinismo vulgar), a ser logrado en el futuro. Siguiendo la lógica general de Lukács, el despertar de la conciencia del proletariado implicaría una toma de conciencia con respecto a su posición, primero como objeto y mercancía, y después como sujeto-objeto idéntico dentro de la totalidad concreta del proceso histórico, a fin de poder llegar a transformar la estructura misma de la objetividad, o lo que es lo mismo, de la realidad. En este sentido, la cosificación poética del trabajador revela sinécdoquicamente que, bajo las condiciones de producción presentes (década de 1930), el trabajador ha sido transformado en mero objeto, en mercancía inerte, siendo capaz más adelante, sin embargo, de tomar conciencia de sí mismo, a fin de llegar a superar la forma de objetividad de la que es objeto.

15. Sin duda Vallejo era consciente del carácter estructural y sistémico del problema:

Pienso en los desocupados. Pienso en los cuarenta millones de hambrientos que el capitalismo ha arrojado de sus fábricas y de sus campos. ¡Quince millones de obreros parados y sus familias! ¿Qué va a ser de este ejército de pobres sin precedente en la historia? Ciertamente, ha habido en otras épocas paros forzosos, pero nunca el mal ofreció proporciones, causas y caracteres semejantes. Hoy es un fenómeno simultáneo y universal, creciente y sin salida. Los remedios y paliativos que se ensayan son superficiales, vanos, inútiles. El mal reside en la estructura misma del sistema capitalista, en la dialéctica de la producción. El mal reside en los progresos inevitables de la técnica del trabajo, en la concurrencia y, en suma, en la sed insaciable de provecho de los patronos (Vallejo, “Capitalismo” 184-185).

16. Véase el capítulo 23 de *El Capital* de Karl Marx.

17. Véase Vallejo, “Estética” 59-61.

18. Sobre la reificación, véase Lukács 7-158.

19. Un lector familiarizado con la poesía anterior de Vallejo podría asociar el pan con la comunión, si bien el mismo Vallejo eliminó deliberadamente los referentes religiosos del presente texto. En cualquier caso, desde el punto de vista religioso, podría decirse que la equivocación del pan como cuerpo de Cristo conlleva, cuanto menos, todo un gesto de subversión contrario a la religión y sus rituales, e incluso en contra de lo (supuestamente) divino. Asimismo, la posible asociación entre el cuerpo de Cristo (el pan) y las clases dirigentes (los patronos) se presenta aquí como un error, una equivocación, una injusticia, tanto al nivel de los referentes literales (el pan y los patronos) como al posible nivel “espiritual” o simbólico (el cuerpo de Cristo y las clases dirigentes). Dicho de otra forma: los ricos no merecen comulgar, al menos no desde este prisma.

20. Eagleton también advierte que los prejuicios del crítico moderno lo llevan a menudo a descalificar como vulgar cualquier propósito práctico en la poesía (89). Sin duda Bourdieu le daría la razón. Quizás éste sea uno de los motivos, aparte de la ideología, por los que algunos

estudiosos han intentado relativizar, a veces de un modo muy significativo, la influencia del marxismo en la poesía de Vallejo. Eagleton también observa que la crítica contemporánea tiende a sospechar de cualquier propósito didáctico, a pesar de que dicho propósito caracteriza uno de los géneros literarios tradicionales mejor establecidos, a saber, el sermón --cuya influencia aquí ya se ha constatado--(89). La crítica moderna, incluida la vallejana, también tiende a rebelarse contra la palabra “dogma” --a veces con razón, como en el caso del determinismo vulgar-- a pesar de que muchos poemas tradicionales son dogmáticos en tanto que se adhieren fielmente a un sistema de creencias (89). Según Eagleton, cuando los críticos valoran negativamente el exceso de convicción suelen referirse a las convicciones de los demás, no a las suyas propias (89).

21. Vallejo rechaza el determinismo dialéctico vulgar en *Contra el secreto profesional*:

(Mi) posición rebasa la simple observancia de esta ley y llega a cabrearse contra ella, a tomar una actitud crítica y revolucionaria delante de este determinismo dialéctico (99).

22. Véase Mulhern, *Culture* xiii-xxi, 155-174.

Obras citadas

Anderson, Perry. “Modernity and Revolution.” *New Left Review*, 144 (1984): 96-113.

Balibar, Etienne. *The Philosophy of Marx*. London: Verso, 1995.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 253-267.

Bertomeu, María Julia y Antoni Domènech. “Filosofía, lengua castellana y modernidades”. *Sin permiso* 3, 2008: 11-28.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

---. *The Political Ontology of Martin Heidegger*. Trans. Peter Collier. Stanford: Stanford University Press, 1991.

Britton, Richard K. “The Political Dimension of César Vallejo’s ‘Poemas Humanos’.” *The Modern Language Review*, 70 (1975): 539-549.

Caudet, Francisco. “César Vallejo y el marxismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 456-457 (1988): 779-801.

Eagleton, Terry. *How to Read a Poem*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

- Eco, Umberto. “Apertura, información, comunicación”. Obra abierta. 3ª ed. Barcelona: Ariel, 1990. 135-192.
- Escobar, Alberto. Cómo leer a Vallejo. Perú: P.L. Villanueva, 1973.
- Farías, Víctor. “Experiencia de la finitud e historicidad: César Vallejo y la reflexión dialéctica”. Actas del Coloquio Internacional, Freie Universität Berlin 7-9 junio 1979. Ed. por Gisela Beutler, Alejandro Losada y Klaus Zimmermann. Tübingen: Niemeyer, 1981. 95-136.
- Ferrari, Américo. Introducción. Obra poética completa. Por César Vallejo. Madrid: Alianza Tres, 1990. 9-55.
- . “Los poemas de París”. Obra poética / César Vallejo. Ed. Américo Ferrari. 2ª ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. 273-294.
- Franco, Jean. César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Hegel, G.W.F. The Phenomenology of Spirit. 1807. Trans. J. B. Baillie. New York: Harper and Row, 1967. Marxists.org. Web. 28 May 2009.
- Higgins, James. Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. México D.F.: Siglo XXI, 1970.
- Hobbes, Thomas. “Dedication and Preface.” De Cive or The Citizen. New York: Appleton-Century-Crofts, 1949.
- Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Jameson, Fredric. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Lenin, V.I. “En torno a la cuestión de la dialéctica”. Bolchevik 5-6, (1925). Marxists.org. Web. 5 May 2009.
- Lukács, Georg. “La cosificación y la consciencia del proletariado”. Historia y consciencia de clase. 2º vol. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Orbis, 1985. 7-158.
- Marx, Karl. El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro primero. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- . Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos. México: Grijalbo, 1970.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. La ideología alemana. México: Ediciones de Cultura Popular, 1974.
- McDuffie, Keith. “Beyond dialectics: Language and being in Poemas humanos.” César Vallejo. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1985. 59-111.

- Miller, Nicola. "Vallejo: The Poetics of Dissent." Bulletin of Hispanic Studies, 73 (1996): 299-321.
- Mulhern, Francis. Culture/Metaculture. London: Routledge, 2000.
- Ortega, Julio. La teoría poética de César Vallejo. Providence: Del Sol Editores, 1986.
- Petrović, Gajo. "Reification." A Dictionary of Marxist Thought. Ed. Tom Bottomore, Laurence Harris, V.G. Kiernan and Ralph Miliband. Cambridge: Harvard University Press, 1983. 411-413.
- Rancière, Jacques. The Politics of Aesthetics. Trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.
- Sacido Romero, Alberto. "Dinámica paradójica en 'Parado en una piedra...'" Inti: Revista de Literatura Hispánica, 36 (1992): 86-96.
- Salomon, Noël. "Algunos aspectos de lo 'humano' en Poemas humanos". César Vallejo. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus, 1974. 289-334.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique." Russian Formalist Criticism. Trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska, 1965. 3-24.
- Sicard, Alain. "Hambre de razón y sed de demencia en Poemas humanos". Obra poética completa. Por César Vallejo. Madrid: Alianza Tres, 1990. 661-671.
- Torres, Steven L. El discurso metacultural en España: Miguel de Unamuno. Madrid: Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto y Universidad de Minnesota, 2008.
- Vallejo, César. "Capitalismo de Estado y estructura socialista. Régimen bancario. Religión. Agonía de las clases destronadas". Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin. 3ª ed. Lima: Editorial Gráfica LABOR, 1965. 169-197.
- . Contra el secreto profesional. Lima: Mosca Azul, 1973.
- . "El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla". Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin. 3ª ed. Lima: Editorial Gráfica LABOR, 1965. 215-225.
- . "Estética y maquinismo". El arte y la revolución. Barcelona: Laia, 1978. 59-61.
- . "La urbe socialista y la ciudad del porvenir". Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin. 3ª ed. Lima: Editorial Gráfica LABOR, 1965. 11-30.
- . "Parado en una piedra". Obra poética / César Vallejo. Ed. Américo Ferrari. 2ª ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. 354-355.

Vélez, Julio, ed. Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz. Por César Vallejo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988. 11-85.

Williams, Raymond. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Žižek, Slavoj. Violence. New York: Picador, 2008.