

La imagen diagonal. De lo cinemático en César Vallejo¹

The Diagonal Image. On the Cinematic in César Vallejo

Rocío OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Española IV

Recibido: 03-03-03

Aceptado: 12-06-03

RESUMEN

Entre 1927 y 1928, Vallejo escribe una serie de artículos dedicados al ya denominado Séptimo arte. En ellos reflexiona sobre el cine y su relación con otras artes como la literatura, la música o el teatro, y muestra su preocupación por una forma artística que encuentra, en muchas ocasiones, artificiosa, defendiendo que su originalidad reside en su cualidad cinemática y en que el único que debe pronunciarse sobre él es el espectador.

PALABRAS CLAVE

Crónica
Cine
Literatura
Música
Teatro
Cinemática

ABSTRACT

Between 1927 and 1928, Vallejo writes various articles on the Seventh Art (it was called like that already). He reflects on cinema and its connection with other arts as literature, music or theatre, and he shows his concern for an artistic form he often finds contrived. He defends its originality lies in its kinetic quality and in the fact that only the spectator has to state an opinion about it.

KEY WORDS

New report
Film
Literature
Music
Theatre
Cinematic

SUMARIO 1. El arte y el sentido iconográfico de las vanguardias. 2. El arte y el cine.

¹ Un gran número de los artículos de Vallejo presentados en este trabajo aparecen en las publicaciones preparadas por Vallejo *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*. Lima. Mosca Azul. 1973-74. En lo que se refiere al cine, las variantes de un texto a otro apenas son perceptibles por lo que he seleccionado el volumen de las Crónicas de Vallejo publicadas por la UNAM, entre otros motivos porque en esta recopilación aparece un mayor número de crónicas que las incluidas en los dos textos seleccionados por el autor y cuyo tema esencial es su concepto del arte y de la revolución, como acertadamente titula uno de los volúmenes.

El título proviene de la percepción que lo cinematográfico adopta en César Vallejo, no como visión directa sino como visión sesgada, referencial; un elemento añadido al comentario artístico en torno a la literatura o el teatro. Más que un arte específico, una combinación con el resto de las artes. En principio cabe afirmar que la opinión de Vallejo sobre el cine se establece como teoría y tan sólo «La quimera del oro» de Chaplin le merece una reseña argumental.

Los primeros años en París apenas si contienen referencias sobre el cine. Son artículos en los que predomina el afán de sorprender y la tendencia que será casi constante hasta 1929 de interrelacionar varios temas dando la sensación de simultaneísmo. En estos años predomina su preocupación por el arte, y esencialmente por la literatura (y la literatura de vanguardia con variados artículos sobre cubismo, dadaísmo y surrealismo), por los países que conoce y, en general, por dar a conocer las novedades y realizar un periodismo dinámico en el que Vallejo se establece como singular protagonista.

Los artículos sobre cine comienzan a surgir a partir de 1926, siendo 1927 y 1928 años en los que el comentario referencial sobre lo que él mismo califica de «cinematográfico» se convierte en casi una constante de todos sus ensayos publicados en *Mundial*, *Variedades* y *El Comercio*. Varios de estos artículos pasarán a formar parte de *El arte y la revolución*, de igual modo que sus opiniones en torno a la vanguardia se concentran, además de en este volumen, en los escritos recogidos bajo el título *Contra el secreto profesional*. A partir de 1929 le interesa definir y configurar lo revolucionario y social del arte, de manera que prácticamente desaparecen los escritos en torno al cine, casi siempre considerado por Vallejo como arte frívolo —salvo en el caso de Charlot— opuesto al arte comprometido.

Sin embargo, resulta curioso cómo desde los ensayos de opinión o desde la descripción de un ambiente, habitualmente centrado en París, su prosa tiende a establecer un paralelo con la visión de la cámara fotográfica. De esta forma se acerca al concepto de reportaje cinematográfico propio de los noticieros de la época. La descripción que realiza tanto en las crónicas como en la prosa o la poesía nos habla de cierto cubismo en cuanto a visualización de planos y, dada esa misma visualización por cuadros, de un aspecto con tendencia hacia la acción cinética.

De hecho así se manifiesta en algunos artículos en los que la referencia más directa comenta el cine o la grabación documental y él mismo señala el interés por este aspecto de la cinematografía:

He visto en el cine documentales conmovedores sobre la vida en las Indias, en el Congo y demás, y debo confesar que las clases de la infraestructura social en América Latina, soportan una vida ciento mil veces más miserable y dolorosa que las de las mismas clases de las colonias oficiales².

Este interés puesto de manifiesto con claridad por el propio Vallejo nos lleva a la posibilidad de una influencia directa del cine en su obra y, más concretamente, del cine documental.

² César Vallejo, «¿Qué pasa en el Perú?», *Crónicas*, Tomo II, pág. 565.

Afirmación que, aún a pesar de contar con textos como el citado en sus Crónicas, puede resultar discutible, pues como recuerda Sánchez Noriega «se está tentado de ver procedimientos tomados del cine allí donde solo hay descripciones visuales y transformaciones del tiempo anteriores a la existencia del cine»³.

Por este motivo indagar en la presencia del cine en Vallejo resulta ser una actividad compleja. Su obra, dada su brevedad vital y la coincidencia con los prolegómenos de la industria cinematográfica, nos deja una mirada parcial sobre el cine, aunque constata su presencia en su obra y cierta curiosidad por parte del poeta. De hecho en un artículo de 1925 señala ya su presencia y su interés en cierto tipo de cine que se inicia en lo documental, para finalizar en un decidido aplauso por el cine de reivindicación: «Un boceto de la danza negra, auténtica, había yo visto en película, en casa de Maurice Raynal el crítico mayor de Picasso y del cubismo»⁴. Frente a esta actitud que coincide exclusivamente con una cierta curiosidad en su artículo «La pasión de Charles Chaplin», su postura es claramente reivindicadora, puesto que califica a Charlot de «sumo poeta de la miseria humana, pasa por la película, de espaldas a sus dólares» hasta que se encamina en pos del oro de Alaska que es «una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida», de modo que la figura de Charlot se presenta como un comunista integral. El propio Charlot ha señalado que en Rusia se sale de estas representaciones, con los ojos húmedos de llanto,

pues allí se me considera como un intérprete de la vida real. En Alemania se me ve desde el punto de vista intelectual. En Inglaterra desde el punto de vista clownesco. En Francia, como un cómico de comedia. Yo no creo ser nada de esto. Yo soy, más bien, un trágico⁵.

Para Vallejo la película «Es una obra maravillosa de revolución. Tal es el papel del creador».

Tal vez la curiosidad de Vallejo por el cine y una posible influencia del séptimo arte en su obra se deba tan sólo a una coincidencia entre dos modos semejantes de contemplar la realidad, porque tanto en Vallejo como en el cine se produce de forma continuada la instantaneidad⁶, uno de los elementos básicos de lo cinematográfico. Pero a su vez es constante en la poesía de Vallejo la iconicidad, elemento fundamental en el cine al igual que lo fue al principio la fotografía. Es decir, el cine produce un código de comunicación en el que la palabra y la imagen se complementan añadiendo, por tanto, un valor de actualización —centrado en el papel que le concede al presente como lo único posible de constatar— que, a su vez, es característico de Vallejo.

³ José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona. Ediciones Paidós. 2000, pág.36.

⁴ «La conquista de París por los negros» (*Mundial*, n.º 287, Lima 11 de diciembre de 1925) en *Crónicas*, Tomo I, pág. 245.

⁵ «La pasión de Charles Chaplin» (*Mundial*, n.º 404, Lima, 9 de marzo de 1928) en *Crónicas*, Tomo I, pág. 231.

⁶ «El cine ha incorporado a nuestro tiempo —o quizá por el contrario, las ha recibido de él— una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes. La pantalla es una concreción de alegría sueltas» (Francisco Ayala. *El escritor y el cine*. Madrid. Cátedra. 1996, pág. 11).

La presencia del cine se relaciona con la impronta que la fotografía adquiere en el fin de siglo, así como la presencia de la ruptura del orden lógico auspiciado por las vanguardias. El cuestionamiento del punto de vista y del propio mundo representado, la ruptura de la armonía, la presencia de la discontinuidad, etc., hacen que la única fiabilidad se encuentre en la iconicidad y en la materialidad del mundo del objeto, con lo que se favorece la representación por encima del pensamiento y este es un valor esencial, sea cual sea su origen, en la poética de Vallejo. Todo ello no hace sino hablar de lo bufonesco, del absurdo de la existencia marcada por la discontinuidad. Su efecto más real podrá ser dado por el cine, mediante la posibilidad de ligar, sin más razón lógica que la imagen, el mundo inconexo. Al mismo tiempo colabora con la solicitud de un gran número de vanguardias (ultraísmo, creacionismo, surrealismo, etc.) en cuanto a la eliminación de nexos.

Efectos como el *zoom* o la focalización vendrán a ser una de las constantes más destacables en su obra, como ocurre en algunos poemas. Tal es el caso de «Sombrero, abrigo, guantes» en el que la descripción del café de La Regencia se relaciona a su vez con crónicas periodísticas como «Psicología de los diamanteros»:

Hay en la rue de Lafayette, cerca de su cruce con la rue de Chateaudun, un café cuyo mostrador está casi carbonizado por la frecuencia humana de los diamanteros. Cartera bajo el brazo, beben allí su café compulsando las sortijas, los pendientes, las hebillas, los relojes, los brazaletes, los collares⁷.

Su antecesor fue el café La Rotonda, «el café sonoro, amado de los artistas, de los vagabundos, de los snobs y de las faldas inciertas, entre Mimi y Margarita, entre griseta y garconne»:

La Rotonda! El boulevard Montparnasse, bajo la noche otoñal, con la lluvia triste [...] ¡La Rotonda! El café donde suele platicar Maurice Maeterlinck, descubierta su larga cabellera ya nevada, con el no menos envejecido Enrique Gómez Carrillo que le es inseparable [...]. Y donde Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar.

⁷ «Psicología de los diamanteros» (4 de mayo de 1928), en *Crónicas*, Tomo II, *op. cit.*, pág. 250. En este mismo artículo el sistema anafórico que utiliza recuerda a «Nómina de huesos»:

«¿Un diamantero ha pintado un cuadro superior a toda la pintura de Picasso? Era de esperarse. ¿Un diamantero ha pasado esta mañana del brazo de Dios mismo, por la esquina de mi casa? Era de esperarse. ¿Un diamantero ha hecho reír a muchos millares de hombres más que Chaplin? Era de esperarse. ¿Un diamantero se aburre? Era de esperarse. ¿Un diamantero tiene su mujer? Era de esperarse. ¿Un diamantero ha descubierto el secreto de la fuerza política de Lenin? Era de esperarse. ¿Un diamantero se roba a sí mismo? Era de esperarse. ¿Un diamantero ha asesinado a otro diamantero? Era de esperarse. ¿Un diamantero vende joyas ajenas a una estrella francesa del cinema? Era de esperarse que esta estrella sea Mlle. Falconetti» (*id.*, pág. 251).

La diferencia es la negación de la posibilidad frente a lo esperable, desde el «Se pedía a grandes voces/Que muestre las dos manos a la vez./Y esto no fue posible./Que mientras llora, le tomen la medida de sus pasos/Y esto no fue posible» etc. (cfr. *Obra poética*, pág. 325).

y añade:

El corazón se sienta aquí, en su lugar izquierdo; se agita a manera de una caja de fósforos para ver si hay en ella cerillas, y toda la noche está quema que quema sus palitos amarillos. La lluvia ha seguido cayendo⁸.

Las referencias a la anatomía, la relación a los fósforos (en relación directa con el humo al que se refiere en el poema) así como la personalización del Café, nos remiten a uno de los poemas más claramente icónicos de *Poemas humanos*:

Enfrente a la Comedia Francesa, está el Café
de la Regencia; en él hay una pieza
recóndita, con una butaca y una mesa.
Cuando entro, el polvo inmóvil se ha puesto ya de pie.

Entre mis labios hechos de jebe, la pavesa
de un cigarro humea, y en el humo se ve
dos humos intensivos, el tórax del Café,
y en el tórax, un óxido profundo de tristeza⁹.

Personalizaciones y animaciones que se encuentran en contacto con lo visual y con lo cinemático —en su factor de movimiento— que proclama Vallejo y que en su opinión es la característica fundamental del cine. Del mismo modo se anima la figura del Bautista de Vinci, cuyo retrato describe Vallejo como si estuviera delante del famoso cuadro, o como si tuviera que explicar una fotografía o una lámina del mismo:

Pero mirad el brazo izquierdo. Cómo se esconde tras del otro y cómo se obstina en disolverse en el tórax y tan sutil y aladamente hasta el punto de no hacerse echar de menos. Dentro de la impresión que da el conjunto del cuerpo, ese brazo del corazón está como si no estuviese¹⁰. Ante ese brazo azorado que se oculta y se niega y defiende su viva desnudez, 'quedará estupefacto Víctor Hugo'. En tanto el brazo diestro, dueño de todo el cuerpo, desafía cara a cara al

⁸ «La Rotonda» en *Crónicas*, Tomo I, *op. cit.*, pág. 133-134. Esta referencia al café, referencia temprana, ya que data de 1924, parece ser un proceso primigenio del poema «Sombrero, abrigo, guantes», que parece ligado a su relación con Henriette Mattise, pues señala Américo Ferrari en su edición de la *Obra poética*, al comentar el poema, que en el Café de la Regencia, en 1926, parece ser que conoció a esta mujer con la que convivió hasta 1928.

⁹ «Sombrero, abrigo, guantes» en César Vallejo. *Obra poética*. Ed. de Américo Ferrari, Madrid, Eds. De la Colección Archivos, 1988, pág. 330.

¹⁰ La referencia al brazo izquierdo o a los brazos como necesarios o innecesarios, es frecuente en *Trilce*: «Y yo solo me voy quedando./con la diestra, que hace por ambas manos./en alto, en busca de terciario brazo/que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo./esta mayoría inválida de hombre» (*Trilce* XVIII, *Obra poética*, *op. cit.*, pág. 190). De igual modo aparece en *Trilce* XXXVI, donde remeda el tema dariano de «al abrazo imposible de la Venus de Milo» («Yo persigo una forma») pero desde la tragedia de la carencia, tan característica de Vallejo:

deseo, he aquí que el izquierdo huye, se escuda, resiste, repele el supremo contacto. El solo juego de los brazos está manifestando el tenor de la naturaleza del Bautista¹¹.

El léxico remite en cualquier caso a un realismo «no-descriptivo, no-narrativo, no-figurativo» de manera que al mismo tiempo nos encontramos con una descripción de la figura pero sobre todo con un significado supremo que escapa a la mera descripción, lo que mueve a Nadine Ly a calificarlo de realismo «paradójico»¹². De esta manera a través del arte revela su concepto dialéctico del arte, basado en la propia dialéctica de la naturaleza que, como he indicado en nota precedente¹³, se funda no en la búsqueda de la armonía modernista, sino en la progresión hacia una tercera posibilidad, un «terciario brazo» que, a su vez, remite a una forma de movilidad y por tanto a una kinesia.

1. El arte y el sentido iconográfico de las vanguardias

En los artículos que Vallejo escribe durante los años de París se repite de forma continuada su concepto del arte. Lo que hace que Enrique Ballón Aguirre en el prólogo a las *Crónicas* señale que es necesario en el análisis de las mismas advertir una serie de recurrencias. Entre ellas destaca tópicos como la actividad crítica, la exageración, la desorientación, la libertad, el academismo o las influencias.

Todo ello nos habla de una actividad en torno al arte considerado como una parte esencial de la vida. Producto de esta relación entre arte y vida es la recopilación de artículos anteriores que selecciona y corrige y llegarán a formar parte de los dos volúmenes que presentan el ideal artístico y revolucionario de Vallejo: *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*. En «La obra de arte y la vida del artista»¹⁴. Vallejo afirma que la sincronía entre la estética y la vida

Es en el sentido científico de la palabra, una verdadera operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbió y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió, sino para convertirlas en puras esen-

«¿Por ahí está Venus de Milo?/Tú manqueas paenas pululando/entrañada en los brazos plenarios/de la existencia/de esta existencia que todaviiza/perenne imperfección./Venus de Milo, cuyo cercenado, increado/brazo revuélvese y tratade encodarse/a través de verdeantes guijarros gagos/ortivos nautilus, aunes que ganean/recién, vísperas inmortales./Laceadora de inminencias, laceadora/del paréntesis» (pág. 212).

Una situación que le motiva a proclamar la negación de la «seguridad dupla de la Armonía», por eso, el meñique está «demás en la siniestra. Lo veo y creo/no debe serme, o por lo menos que está/en sitio donde no debe». De igual modo el neologismo «embrazados», remite nuevamente a la dialéctica del hombre, que se resuelve siempre en hambre y carencia: «Como si nos hubiesen dejado salir! Como/si no estuviésemos embrazados siempre/a los dos flancos diarios de la fatalidad!» la única salvación estaría en la posibilidad de un futuro diferente, que no estuviera marcado por esas «hueras llemas lunesentes», sino que hubiese dado la posibilidad de sacar contra ese domingo cerrado «de las dos alas del Amor./lustrales plumas terceras» (*Trilce* XL, pág.218).

¹¹ «El Bautista de Vinci» (*Varietades*, n.º 968, Lima, 18 de septiembre de 1926), en *Crónicas*, Tomo I, pág.357.

¹² César Vallejo. *La escritura y lo real*. Ed. de Nadine Ly. Lima. Ed. La Torre. 1988, pág. 171.

¹³ Vid. nota 8.

¹⁴ Pasará a *El arte y la revolución* con el título de «La obra de arte y el medio social».

cias revolucionarias de su espíritu, distintas en la forma e idénticas en fondo a las materias primas absorbidas. Estas esencias transmutadas pasan a ser, en el seno objetivo de la obra, gérmenes sutiles y sugerencias complejas de excitación social transformadora¹⁵.

Tal vez el papel destacado que otorga al teatro frente al cine se encuentre en su concepto del compromiso del artista, vacilante entre la libertad del arte y la necesidad revolucionaria. De este modo en «Literatura proletaria» (*Mundial*, n.º 432, 21 de septiembre de 1928) especifica su necesidad de libertad frente a la insistencia de Haya de la Torre para que los artistas colaboren a la propaganda revolucionaria en América:

le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito que, aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchen siempre de acuerdo, así no lo parezca a la simple vista¹⁶.

Opinión que se completa con otro ensayo «Ejecutoria del arte socialista»¹⁷, en la que explica con mayor claridad el sentido de compromiso político y revolución:

Sólo un hombre sanguíneamente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de amar a una mujer y de levantar una piedra, de callar o de llevar una migaja a la boca de un transeúnte, son orgánicamente socialista. Sólo éste creará un poema socialista, en el que no trate de servir a un interés de partido o a una contingencia política de la historia, sino en el que viva una vida personal y cotidianamente socialista¹⁸.

El glamour que rodea al cine específicamente europeo y sobre todo norteamericano seguramente ocasionó cierto rechazo de Vallejo, quien establece una diferencia entre la sociedad occidental y norteamericana y la sociedad moscovita, porque el ideal ruso es «sin duda, el dueño del porvenir de la humanidad»¹⁹.

¹⁵ «La obra de arte y la vida del artista» en *Crónicas*, Tomo I, *op. cit.*, pág. 400.

¹⁶ «Literatura proletaria» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 298.

¹⁷ *Variaciones*, n.º 1.075, Lima, 6 de octubre de 1928. En *El arte y la revolución*: «Ejecutoria del arte bolchevique».

¹⁸ «Ejecutoria del arte socialista» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 306.

¹⁹ «Tolstoy y la nueva Rusia» (*Mundial*, n.º 437, Lima, 26 de octubre de 1928; en *El arte y la revolución* se convierte en el fragmento «Acerca del concepto de cultura»). En el artículo comenta el artículo de Trotsky sobre el autor de *Guerra y Paz* donde se percibe la diferencia entre «el tipo de hombre culto de Moscú y el de París y New York», en *Crónicas*, Tomo II, *op. cit.*, pág. 313.

Este enfrentamiento entre los dos modelos soviético y norteamericano se reitera en «El año teatral en Europa». Artículo que recoge la opinión del alemán Reinhard hacia la invasión de los temas norteamericanos en el teatro y la pantalla europea:

En todas las escenas y cinemas de Europa, pasan con visible aprobación de los públicos, los argumentos melodramáticos de estilo yanqui, con sus desarrollos ramplones, sus negros, sus inventores fantásticos, sus divorcios, sus viajes en avión, sus pesquizas (sic) policiales, sus catástrofes de guignol y sus desenlaces moralizantes. Por felicidad, al lado de esta boga yanqui —que dicho sea en honor a la verdad, contiene algunos elementos aprovechables— opera el arte ruso, tan fecundo en enseñanzas técnicas de primer orden.

y añade de forma paradójica, puesto que reitera una crítica hacia los dos modelos mundiales: «El teatro fascista, como el cinema soviético, ofrecen más de un lastimoso y barato ejemplo de propaganda política»²⁰.

Pese a esta última afirmación, Vallejo confirma el relieve que cobra el arte soviético de la época:

El año 1923 marca el ápice de la influencia moscovita en el arte decorativo de París. A estas preponderancias del gusto y de la alturas rusas, ha sucedido la preponderancia del gusto y la profundidad cubista, que ahora llega a sus máximos alcances²¹.

Un predominio que conecta directamente con la apuesta del poeta por la sincronía entre el arte y la vida dado que las tesis soviéticas hacia el año 1925.

definen la vida contemporánea como objeto esencial del arte, y el *realismo figurativo* como su modo de expresión óptimo y el de máxima eficacia para ejercer una influencia sobre las masas, ya que el arte figurativo es el único inmediatamente comprensible²².

Realismo, por tanto, que viene a coincidir con la intersección propuesta por Vallejo entre el arte y la vida, es decir, una apuesta por la realidad frente a las posibilidades de evasión.

De alguna manera el cine se encontraría en esa situación intermedia que no es arte ni vida y que critica el propio Vallejo en aquellos actores que, sin méritos teatrales, adquieren éxito o son contratados en virtud de su situación social o política:

La vida es una cosa. El arte es otra cosa aunque se mueve dentro de la vida. Y la simulación del arte no es arte ni es vida. Los seres ordinarios y normales viven en la vida. Los artistas viven en el arte. Los falsos artistas o seres artificiales no viven en la vida ni en el arte²³.

²⁰ «El año teatral en Europa» (*Mundial*, n.º 431, Lima, 14 de septiembre de 1928), págs. 295-296.

²¹ «Los maestros del cubismo. El Pitágoras de la pintura» en *Crónicas*, Tomo II, *op. cit.*, pág. 286.

²² Nadine Ly. *César Vallejo. La escritura y lo real*, *op. cit.*, pág. 173.

²³ Como ejemplo señala determinados casos como el de la hija de Rasputín que en honor a su nombre y acciones fue invitada a presentarse en escena en París bailando danzas rusas. O bien advenedizos como el marinero ruso

En otras palabras el cine a menudo mantiene una cierta ambigüedad entre la realidad y el arte que viene a coincidir con el concepto de simulación de la vida que él mismo rechaza.

Frente a esta simulación del falso arte defiende la sincronía entre la vida y la obra del autor:

El sincronismo es un fenómeno ineluctable de biología artística —que es lo que determina un arte auténtico— puesto que la correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra es, pues, fatal y ella se opera consciente o inconscientemente²⁴.

2. El arte y el cine

Aspecto relacionado con el cine es la atención que dedica al arte, especialmente a la pintura o a la música y en particular a los movimientos de Vanguardia, puesto que en buena medida la influencia de determinadas vanguardias como el cubismo o el surrealismo pueden considerarse emparentadas con el cine.

En el conjunto de la obra periodística de Vallejo aparece citado el cine en diversos artículos, pero la época más productiva se refiere a los años 1927 y 1928. Entre los artículos más destacados se encuentran: «Ídolos de la vida contemporánea» (1927), «Religiones de Vanguardia» (1927), «Contra el secreto profesional» (1927), «Un extraño proceso criminal» (1927), «La pasión de Charles Chaplin» (1928), «El año teatral en Europa» (1928), «Contribución al estudio del cine» (1927), «Ensayo de una rítmica en tres pantallas» (reproducido en *El arte y la revolución* con el título de «Función transformadora del movimiento», 1928), «Vanguardia y retaguardia» (1928), «La nueva poesía norteamericana» (1929).

En su artículo, «Ídolos de la vida contemporánea» (*Mundial*, n.º 358, Lima, 22 de abril de 1927) el cine es un signo más de los movimientos de vanguardia que en política coinciden

con los comunistas integrales, en economía con el marxismo, en literatura con el superrealismo, en música con el jazz-band, en artes plásticas con los negros, en ciencia pura con Einstein, en ciencia aplicada con el cine, en gimnástica con el tenis.

Los revolucionarios del espectáculo claman por las últimas novedades «Abominad a los que no creen en Charlot, en Josephine Backer, en Lenin, en Einstein, en Suzanne Lenglen, en el radio, en los versos con punta, en la Tour Eiffel, en Tunney, etcétera»²⁵, de este modo a través de los arquetipos citados, indica algo que caracteriza a la Vanguardia: su mezcla entre lo superficial y lo profundo, una dicotomía que hace que en diversos artículos sobre futuris-

que se casó con la hermana de Guillermo II de Alemania o Lili Bill que como nieta de Ibsen fue invitada a protagonizar un número de imitación de cantatrices célebres. Estos seres no van al mundo del arte, ni tampoco simular el arte en la vida «Sólo van a ganar dinero al *music-hall*. Es decir, no hace más que abandonar la vida por una puerta para volver a ella por otra» («De Rasputín a Ibsen», *El Comercio*, Lima, 17 de marzo de 1929) en *Crónicas*, Tomo II, pág. 377.

²⁴ «La obra de arte y la vida del artista» (*El Comercio*, Lima, 6 de mayo de 1929) en *Obra Crítica*, op. cit., pág. 400.

²⁵ «Los ídolos de la vida contemporánea» en *Obra Crítica*, op. cit., pág. 109.

mo, cubismo, dadaísmo o surrealismo, la actitud de Vallejo sea contradictoria, pues mientras los niega en algunos, en otros los afirma o los trata con un tono burlesco no exento de afinidad²⁶.

2.1. *El cine y el espectador*

Vallejo concede un singular papel al espectador en el caso del cine, actitud de algún modo relacionada con la Vanguardia. El ejemplo más significativo se encuentra en su artículo «Religiones de Vanguardia», tal vez el más extenso dedicado al cine, en el que Vallejo adopta una actitud iconoclasta al afirmar que sólo los profanos con cierta cultura pueden opinar sobre este nuevo arte pero no los técnicos ni los actores, porque sólo un público no interesado puede valorar el cine. El detonante de tal afirmación parece ser la encuesta que sobre el valor del cine, del circo y del *music-hall* ha llevado a cabo una revista parisién. La encuesta se centra sobre la consideración del cine «como un arte nuevo e independiente de las demás artes, y en caso afirmativo, cuál es el estado de su desarrollo y cuáles sus posibilidades para el porvenir.» Nadie prevé la solución. Vallejo realiza un simpático estudio de porcentajes en el que al final defiende a la minoría del dos por ciento que no está fanatizado, porque

Cuando estas gentes niegan la existencia del cinema, la niegan honestamente. Cuando la afirman lo hacen también honestamente. Al primer grupo pertenece 'todo el mundo', al segundo pertenece 'otro todo el mundo' y al tercero pertenecen los mejores²⁷.

Vallejo recoge diversas opiniones en torno a la supervivencia del cine: por ejemplo la de Mme. Rachilde quien lo defiende por ser más barato, o Bib que se centra en la acción de los actores como Chaplin o Gariel Trarieux, para quien el cine es un arte mundial con el que solo puede competir la música y, entre otros, Dominique Braga quien afirma que el cine pervive porque es el arte de la quinta dimensión

El *metteur-en-scène* —dice Braga— llegará a penetrar, desde el ángulo de la *prise-de-vue* en el interior de su personaje, para interpretar su vida cinemáticamente, es decir, de una manera, a la vez, plástica e intelectual.

²⁶ En cuatro artículos he analizado el proceso ambivalente de la crítica vallejana en torno a la Vanguardia: «Del símbolo a la imagen surrealista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, junio-julio 1988, n.º 456-457, *Homenaje a César Vallejo*, págs. 961-972. «El dadaísmo de Vallejo», *Barcarola*, Albacete, n.º 46, 1994, págs. 257-260. «Vallejo en el umbral de la Vanguardia», *Anales de Literatura Hispanoamericana. Prosa de Vanguardia y otros estudios*. Homenaje a Jesús Benítez, n.º 26, II, 1997, págs. 363-380. Así mismo la actitud dialéctica del poeta en las crónicas se estudia en «Vallejo crítico de su tiempo», *La Torre*, Puerto Rico, n.º 17, año V, julio-diciembre, 2000, págs. 419-431.

²⁷ La encuesta ha tenido como origen el juicio que Lita Grey, ex esposa de Charlot, entabla contra él y que desencadenan una serie apologías (Max Jacob) y rechazos (Andrés Suares) de Chaplin. *En Crónicas*, Tomo II, *op. cit.*, págs. 112-113.

Frente a estos idealistas del arte, la crítica de Boissière habla del cine como «arte de intérpretes»²⁸. Opiniones que no añaden nada nuevo a las películas ni al cine y que tan sólo corroboran la elevación del mismo a la categoría de Séptimo Arte.

Si la crítica letrada no tiene validez, Vallejo reclama el protagonismo del espectador, percibiendo de forma temprana que éste es el verdadero mecenas del cine y el único capaz de juzgar su valor o su sentido. En cine no puede opinar ni Fairbanks (de quien cita *El Pirata negro*) ni Chaplin (*En busca del oro*), o Leon Mousciae que es historiador y ensayista, porque no alcanzarán a expresar el «destino total y humano del film». Por este motivo los únicos que pueden opinar sobre el cinema son aquellos que no tienen que ver con la profesión:

En estas disputas acerca del cinema, nadie sino un profano está autorizado a opinar. En asuntos cinemáticos, como en todas las artes, los iniciados y profesionales son los menos llamados a opinar, cuando, sobre todo, se trata de situar el alcance libremente humano y extratécnico del arte. Así, pues, hoy que se busca determinar si el cinema llena un rol artístico supremo y si, por consiguiente, posee medios propios y peculiares de expresión, independientes de las demás artes, la opinión de los críticos, autores, actores, méteurs-en-scène carece de autoridad.

Es decir, Vallejo nuevamente llega a afirmar la intrínseca relación entre el arte y la vida, desde el momento en que el arte, al ofrecerse al público, pierde su entidad como obra aislada e intelectual²⁹, es decir, deja de pertenecer a su autor o a la academia para convertirse en vida.

De igual modo y en relación con el contenido experimental del arte, en la década de los años veinte, Vallejo nos informa sobre la nueva moda de las representaciones cinematográficas de París que consta «de tres partes distintas: una película antigua o de retaguardia, una película futurista o de vanguardia, y una película contemporánea, según las épocas en que ellas han sido realizadas».

El propósito es ilustrar al espectador y favorecer su mirada crítica hacia el cine, o hacia el mal gusto y el buen gusto. La cuestión es si realmente este propósito se cumple:

Puede este hombre neutralizarse del bacilo cinemático y, sin dejar de ser espectador —que no es lo mismo que cliente o iniciado— simplificarse en mero ser humano, sin pro ni contra de la pantalla, sin buen gusto ni mal gusto y sólo poseído del sentimiento central de la mirada ante las cosas.

²⁸ *Ibid.*, pág. 113.

²⁹ Opinión que coincide con la de otros contemporáneos como Borges o Huidobro y cuya raíz se encuentra en el concepto del arte.

este espectador que es el que comprueba que no existen grandes diferencias porque

el progreso avanza de matiz a matiz y no de color a color. El horario de toda creación se cuenta por milésimos de milésimos de segundo y no por siglos. El salto, al que tanto temía la vieja sabiduría latina, es incompatible con la continuidad, casi absoluta del terreno³⁰.

Prolegómenos del despegue del cine cuya oscilación entre las distintas tendencias vanguardistas y experimentales y el pasado le definen como un avance y un salto en la técnica, ante el que a menudo el hombre se rebela, «el espíritu retrocede y trata de reincorporarse al ritmo natural y continuado de la creación». La dialéctica entre el pretérito y el progreso motiva afirmaciones como las de Fernand Divoire quien cree «que la linterna mágica es, acaso, por sus audaces síntesis de movimiento y por la simplicidad esquemática de su expresión, el verdadero estilo de la pantalla futura»³¹.

2.2. *El cine, la música, el teatro*

La importancia de la música y el cine en el siglo XX corre paralela a su difusión, semejante a la del libro. La fonoteca o museo de la palabra, como la califica Vallejo y la cineteca o «museo del movimiento» son los lugares necesarios para su conservación³². Sin embargo, esta posibilidad no siempre entraña un beneficio. La actitud de Vallejo oscila entre la admiración y la repulsa:

El verbo del hombre se conservará por el fonógrafo y el acto del hombre, por el cinema. Después de doscientos años de muertos, las futuras generaciones pueden oír nuestra palabra, viva, palpitante, y auténtica, apenas enmohecida —¡oh señor Guizot!— por un sutil peróxido de tiempo que, a la postre, no es otra cosa que esa pequeña capa de distancia que hay entre la voz del hombre, percibida directamente y la voz del hombre, percibida a través de un medio extraño.

Nuestros biznietos, añade, nos podrán contemplar después de quinientos años «Sólo que también habrá en nuestros movimientos cinemáticos esa misma pátina de frontera que habrá en nuestra palabra».

Podríamos señalar que el poeta percibe ese desasosiego que deja la convicción del paso del tiempo ante un presente que se considera pleno, es decir, su decrepitud³³ en el futuro. Es este marco de decadentismo el que recoge el comentario de Yvanoff para quien conforme la técnica se perfecciona se llegará a un momento que los espectadores podrán tocar a los «muertos, cuya figura se reproduce en un film». El escritor peruano llevará estos signos de degeneración

³⁰ *Crónicas*, Tomo II, págs. 268-269.

³¹ *Ibid.*, pág. 269.

³² «La música de las ondas etéreas, *Mundial*, n.º 396, Lima, 13 de enero de 1928, pág. 215.

³³ Uno de los poemas más explícitos en esta referencia a la decrepitud humana se encuentra en «Y si después de tantas palabras» (*Poemas humanos*) donde el hombre presente plantea su futuro en una muerte «no ya de eternidad/ sino por el peine y las manchas del pañuelo».

aún más lejos, mediante la cita de Pierre Valdague. Este narra como ejemplo el trágico caso de unos padres que filmaban a su hija con un aparato doméstico, la niña murió y al volverla a ver en la pantalla la madre tuvo un síncope. Valdague termina afirmando:

Creo que la naturaleza, cuyos designios pretende rebasar el hombre, ha hecho muy bien al rodear nuestros recuerdos de una especie de nube o halo impreciso, que atenúa la cruel nitidez de la ausencia o de la muerte. Existen recuerdos insoportables. Los aportes espiritistas adolecen de idéntica dificultad insalvable³⁴.

Afirmación que nos lleva a la narrativa de Vallejo explícita en *Escalas melografiadas* donde está presente una reversión de los papeles de la madre (muerta y ahora viva) y del hijo (vivo y creído muerto por la madre) en *Más allá de la vida y de la muerte*.

En su relación con otras artes el cine aparece emparentado con la poesía, la arquitectura y la música pues si el poema se construye con palabras,

Un edificio se construye con piedra, acero y madera pero no con objetos [...]. La música, asimismo, resulta de una ordenación de simples sonos sueltos y no de frases sonoras. Sería absurdo una rapsodia fabricada de mugidos de ganado, de chirridos de puertas, pasos, ruidos vegetales, estruendos meteorológicos. En la «Consagración de la primavera» se puede constatar —como en una vivisección— el libre nacimiento de los sonos independientes de todo organismo sonoro y de toda combinación armónica y melódica. El cinema embrionario trabaja con escenas y episodios enteros, es decir, con masas de imágenes. Hoy empieza a trabajar con elementos más simples: con instantáneas al millonésimo de segundo, combinadas y *découpées* según el sentido cinematográfico del realizador³⁵.

³⁴ *Ibid.*, pág. 216. Finaliza el artículo con la cita de Theremin y su invención del Aetherophono, instrumento electrónico inventado en 1914, que «produce los sonos musicales de todos los instrumentos», mediante el efecto del aire por los movimientos de las manos y añade

«M. Sauvage aventura, de otro lado, la creencia de que, a base de este invento, la danza cambiará los términos fundamentales de su estética. Una bailarina, moviendo no ya sólo las manos, sino también los brazos, el busto, la cabeza y todo el cuerpo, ante las antenas de marra, suscitará la música que quiera. Entonces, no será ya la música que inspire al baile, sino el baile a la música» (*Ibid.*, pág. 217).

En este sentido de la relación entre la música y la escena es muy significativo el artículo dedicado a la crítica de la puesta en escena de *El Retablo de Maese Pedro*: «Falla y la música de escena» en *Variedades*, n.º 1052, Lima, 28 de abril de 1928. Señala que Falla es un autor para ser oído, la partitura de *El Retablo* «es de una gran serenidad antigua, que por sí sola y sin texto literario, convence. Escuchada fuera de escena, sería un teatro. En el teatro, los defectos de la escena comprometen inevitablemente su valor puramente musical» su arte, añade, da impresión de grandeza es primitivo, terráqueo, bárbaro. «Tiene frialdad de piedra y monotonías de salvaje que toca toda una tarde, un palo con otro palo. Tiene cosas negras como Satie, como Stravinsky, Schoenberg maneja también sus cocos de Darwin, sólo que en él se transforman en los botones de 'Pierrot Lunar'». La salvación del texto de Falla, *El amor brujo* y la *Vida breve* hubiera estado en su interpretación por los «coros de Diaghilev y artistas de la talla de Nikitina y Nijinsky», con lo que hubieran ganado «en fuerza y tragedia a *La boda* de Stravinsky» (*Crónicas*, Tomo II, pág. 248).

³⁵ «La nueva poesía norteamericana» en *Crónicas*, Tomo II, págs. 443-444. El ejemplo que ofrece es el de la película «*Los tres espejos*. Corrido en el cinema de vanguardia de las Ursulines y, en más ancha esencial medida, todo el cinema ruso».

Una parcelación en escenas y focalizaciones que coincide con la característica propia de la poética vallejiiana, como he indicado al comienzo.

El cine se define para Vallejo por el movimiento. En la sala «Studio 28» de Montmartre se ofrece un «Ensayo de rítmica a tres pantallas» de Gance y es donde Gance obtiene éxito pues ofrece un tríptico temático: «una marina, un galope y una danza»

La pantalla tripartita nos da, pues, un vulgar paisaje marino, pero se trata aquí de un paisaje fabricado de tres pequeños e idénticos paisajes, repetidos. Es como si de tres enanos agrupados saliese un solo gigante.

Esta situación adaptada a la imagen y al movimiento sí que es propiamente cinematográfica y creadora, de igual modo que no lo es la recreación de un ambiente que puede pertenecer a otras artes no específicamente cinematográficas.

Un experimento kinésico que remeda el practicado por Oscar Wilde y que ahora nuevamente recrea Charlot en *El Circo*. El escritor inglés se sentaba en el vértice de un ángulo de dos espejos

que correspondían con otros y otros más y se ponía a almorzar, no ya a solas ni acompañado de personas extrañas sino rodeado de innumerables Oscar Wilde, de una misteriosa diferencia con él y entre ellos mismos. En 'El Circo' Charles Chaplin maneja idéntico tornillo de creación. Cuando la policía le persigue, se oculta en un cuarto de mil espejos movibles. El efecto de confusión que los guardias sufren sin atinar a dar con el Chaplin original, entre todos los Chaplin que se agitan en la sala, es de una comicidad irresistible³⁶.

De aquí deriva la capacidad transformadora del movimiento sobre la imagen.

Su crítica sobre cine recoge tan sólo algunos aspectos parciales y en general se adoptan como motivo o como ejemplo de un comentario de mayor trascendencia a menudo político y social. Un caso paradigmático lo tenemos en *La quimera del oro* de Chaplin, comentado pormenorizadamente por Vallejo ya que en esta película se hace presente «una gran queja económica de la vida»³⁷.

Su deseo de actualización y su preocupación por lo inmediato le provoca cierto rechazo del cine de tema histórico, como señala en el caso de Abel Gance productor de películas como *Napoleón*, a la que compara con *Quo Vadis* (de Arturo Ambrosio y Gabriellino D'Annunzio, estrenada en 1924), *Salambó* o *Iván el Terrible* (del director Tarich, una de las primeras películas soviéticas presentadas en París), porque para Vallejo el buen cine no se centra en la simple recreación de un ambiente, o en salvar el problema del tiempo y del lugar a través del movi-

³⁶ «Ensayo de una rítmica en tres pantallas» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 253.

³⁷ En 1925 estrena esta película, *The Gold Rush*, traducida por Vallejo como *En pos del oro*. «La pasión de Charles Chaplin» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 231.

miento. Porque como ha señalado previamente no es el fin del Séptimo arte el juego con la vida a la que se puede resucitar «detener, acelerar o *ralentir*, y aun repetirla a voluntad». Porque la imaginación puede hacerlo sin necesidad de verlo representado: «con unos cuantos trajes, decorados y otro poco de espíritu soñador y alucinado se pueden reproducir en la vía pública o en cualquier parte, todas las escenas que se quieran»³⁸.

El cine ha de buscar una constante dimensión humana y en esto se funda su valor. Dos películas, citadas por Vallejo como las mejores del año, *Ben-hur* y *Metrópolis*³⁹ escapan a los signos de intrascendencia. Ambas atacan este sentido del progreso material y «ponen de manifiesto —la una en el pasado romano y la otra en el futuro yanqui— hasta qué punto el rascacielo de Ford y el caballo de Calígula han sido o pueden llegar a ser los dioses y verdugos de los hombres»⁴⁰ de ahí que Vallejo con el ejemplo de estos filmes haga un llamamiento a la armonía de la vida y al equilibrio respecto al poder de la materia.

Pero donde Vallejo llega a definir realmente el cine es en su relación con el teatro. Así cuando a Dekobra le tilda de «novelista de chaiselonge» se debe a que para él

el cinema no pasa de una simple rama del teatro y que sus más eficaces resortes de perfección tendrán que salir, por mucho tiempo, de la escena. Cuantas veces se quiere revolucionar en las películas introduciendo elementos extraños a los que salen de la técnica teatral, el fracaso —afirma Dekobra— ha sido evidente⁴¹.

Especialmente se tornan sinónimos para Vallejo cuando se trata de elementos escénicos combinados en un efecto de simultaneísmo en la escena. Porque al añadir a la escena movimiento o al interpretar la escena como una especie de «collage» se acusan en mayor medida las interferencias con lo cinematográfico. Un simultaneísmo que surge desde el teatro al cine en un comentario al margen de la obra de Loie Fuller (de hecho el texto es un resumen de novedades de París) y en sentido inverso —del cine al teatro— en «Ensayo de una rítmica en tres pantallas».

En líneas generales tanto en el teatro como en el cine Vallejo rechaza la artificiosidad, la utilización del truco y de la magia, que les hace alejarse de su contenido esencial. En este sentido condena por igual a Loie Fuller y su *L'Homme au sable*, como la segunda parte de *Metrópolis*. De la primera señala que la novedad teatral:

No se trata de nada hablado ni de argumento alguno. Ni una palabra ni una leyenda escrita a la manera cinemática. Ni una hebra de razonamiento a lo Maeterlinck. Es un cuento infantil, un sueño de hadas, una serie de episodios de gloria [...]. Todo es posible y hacedero: se atraviesa la roca, se danza entre las llamas, se pisa las nubes, en fin, se alteran por milagro,

³⁸ «Ensayo de una rítmica a tres pantallas» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 252.

³⁹ *Ben-hur*, realizada por Charles Brabin y Fred Niblo en Estados Unidos en 1926. *Metrópolis*, dirigida por Fritz Lang, estrenada en Alemania en 1926 y realizada en 1925.

⁴⁰ «La dicha en libertad» (*Mundial*, n.º 399, Lima, 3 de febrero de 1928) en *Crónicas*, Tomo II, pág. 220.

⁴¹ «D'Annunzio en la comedia Francesa» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 222.

las leyes naturales. Y todo sucede únicamente a base de combinaciones de luces y sombras. Como en el cinema, el decorado y los ambientes son múltiples y se suceden vertiginosamente⁴².

Una crítica semejante es la que se refiere a la película de Fritz Lang

La famosa película 'Metrópolis', que según dicen los entendidos es lo mejor que se ha hecho en el arte mudo, es, sin disputa, cinemáticamente bella en su primera parte. En la segunda decae debido a los medios artificiosos de truco y de ilusión en que incurre, saliéndose absolutamente de la técnica teatral⁴³.

Desde estos comentarios podemos afirmar que para Vallejo los valores esenciales de la representación se encuentran en el teatro, mientras que el cine se caracterizará de modo casi constante por el movimiento y la magia.

De hecho la crítica a la artificiosidad surge en el comentario de la venta de un escenario para el cine cuyo mayor valor se encuentra en la capacidad argumentativa de Dekobra

sobre la pieza teatral de D'Annunzio y sus relaciones con el fundamento dinámico del écran. La derrota polémica de M. Lippmann le ha acarreado la compra del escenario de Dekobra, a base del convencimiento de que su argumento concuerda con la técnica dramática, extrañamente futurista, de *La torche sous le boisseau*⁴⁴.

Frente a esta aparente vanalidad del arte por el arte, en «El Decorado teatral moderno», alaba las nuevas propuestas del teatro ruso que tratan de aunar «el texto de una obra teatral» y «su presentación escénica», frente a las propuestas de John Barrymore⁴⁵. La presentación escénica convierte en motivo esencial el decorado, lo que ha llevado a cabo la «reciente revolución artística del teatro ruso que se puso en contacto con el teatro oriental, chino y japonés»⁴⁶.

Las novedades de teatro y cine aparecen nuevamente unidas en «El año teatral en Europa» (1928) donde recoge los eventos más destacados:

⁴² «Un gran libro de Clemenceau» (*Mundial*, n.º 299, Lima, 5 de marzo de 1926) en *Crónicas*, Tomo I, págs. 267-268.

⁴³ «D'Annunzio en la comedia Francesa» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 222.

⁴⁴ Obra de D'Annunzio que da origen al artículo y en el que se plantea la razón del éxito de la obra dannunziana por motivos políticos, «pese a la silbatina de los comunistas, a los gritos de los rebeldes, a las pedradas de los hombres libres», palabras aparentemente puestas en boca de Breton como defensor de la libertad del arte frente a la política fascista.

⁴⁵ En opinión de Vallejo en el moderno teatro ruso toda idea o frase de un personaje están ligados a un efecto teatral y a una forma plástica (vestido, gesto, movimiento). Actitud contraria a la de Barrymore quien ha vestido al príncipe Hamlet de Bond Street.

⁴⁶ *El comercio*, Lima, 9 de junio de 1929, pág. 419.

En cinema hay que citar la inauguración de la sala vanguardista del Studio 28; la presentación de 'El Circo' y de las películas rusas 'Los últimos días de Petrogrado' y 'En el país de Lenin'; la instauración del cinema en colores y, en fin, la tentativa del cinema hablado⁴⁷.

De algún modo Vallejo contempla unificado todo el ámbito de la representación, puesto que al repaso por el teatro y el cine añade las audiciones musicales que van desde la inauguración de la Sala Pleyel a los recitales de Stravinsky, Falla, Honegger, Schoenberg, Michaud y la invención de la música radio-eléctrica de Theremin, los dinamófonos de Bertrand, etc.

Conforme profundiza en el teatro y en el cine, los calificativos otorgados a uno y a otro se unifican, de ahí que el teatro posea «resorte cinematográfico» y el cine un «resorte teatral», como podemos ver en la siguiente cita donde al mismo tiempo resalta la presencia de temas norteamericanos combinados con técnicas eslavas tanto en la pantalla como en la escena o, con palabras de Vallejo,

el norteamericanismo en los temas de la pantalla y de la escena; la influencia de la técnica eslava en ambas partes; los resortes teatrales del cinema y, por último, las relaciones de la política actual con el arte.

Si en algún momento había indicado la incapacidad de traducción de la poesía («La nueva poesía norteamericana»), el valor del teatro radica en su capacidad de comprensión:

El teatro es pues, cinematográfico, en el sentido de que su expresión es políglota y accesible a todos los públicos, sean cuales fuesen los idiomas que estos hablan. La palabra, en la escena como en la pantalla, es lo de menos. [...] El teatro funde en la escena los recursos elípticos del music-hall, de la danza y del cinema conjugados⁴⁸.

Una revalorización del teatro que llega hasta los extremos. Si en el teatro se añade siempre la escena a la palabra, por el contrario la característica del cine es la carencia de palabra. En cierta medida se puede superponer a lo que el guignol o la marioneta pueda representar para el teatro, en el sentido de que para Vallejo el gran arte es el teatro, no el cine, dado que la actividad escénica es resumen de toda la actividad artística. La característica del cine es esencialmente el movimiento y el gesto, lo cinematográfico, término tan reiterado en sus ensayos. Movimiento y gesto que en gran medida tienen mucho de focalización, carácter que posiblemente le separe de la actividad teatral, más centrado en la palabra. Para Vallejo el cine por excelencia es el cine mudo y así lo señala en su artículo «El año teatral en Europa»:

47 «El año teatral en Europa» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 293.

48 «El año teatral en Europa» en *Crónicas*, Tomo II, págs. 294-295.

El cine hablado empieza a ser tentado por New York. Se quiere teatralizar la pantalla, des-cinematizándola en lo que ella tiene de privativo y original, como arte independiente del teatro. Se quiere que los actores en la pantalla, como los actores en las tablas actúen, no ya en silencio —que es lo distinto y propio del cine— sino por medio de palabras⁴⁹.

En resumen lo característico de la opinión de Vallejo sobre el cine se encontraría en:

- 1) La defensa de un espectador no versado en el Séptimo arte.
- 2) La negación de la grabación cinematográfica como reencuentro con el pasado.
- 3) La afirmación del cine como arte que trabaja «con masas de imágenes».
- 4) El sentido de experimentación en el cine, coincidente con las Vanguardias.
- 5) La preferencia por el cine soviético, que por otro lado se ocupa más de la técnica y del escenario, frente al norteamericano más preocupado por el tema y por el sentido de distracción.
- 6) El cine recoge la acción del hombre, por lo tanto es singularmente movimiento. Es «cinemático».
- 7) La trasfusión de los caracteres teatrales al cine y viceversa. La negación del cine hablado.

En definitiva Vallejo presenta en torno al Séptimo arte esa unidad entre arte y vida que, como he indicado, es uno de sus fundamentos literarios. Su teoría sobre el cine y sobre la labor del espectador podría traducirse en las palabras de Krishnamurti que recoge el propio Vallejo, el encuentro con

la Verdad, que 'está en nuestro propio corazón y en nuestra experiencia personal' [...] lo que se consigue mediante cuatro imperativos categóricos: el discernimiento, el desinterés, la buena conducta y el amor⁵⁰.

49 *Ibid.*, pág. 296.

50 «Oyendo a Krishnamurti» en *Crónicas*, Tomo II, pág. 284.