

El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo

The Humanized Art and Cinematic Criticism of Jaime Torres Bodet and César Vallejo

J. PATRICK DUFFEY

Austin College

Recibido: 10-01-03

Aceptado: 12-06-03

RESUMEN

Este estudio analiza el concepto del arte vanguardista de Jaime Torres Bodet y César Vallejo en su crítica cinematográfica y en sus obras literarias. Los dos coinciden en su amor por el cine mudo y en su concepto del arte moderno, y consideran que el arte vanguardista verdadero siempre es una expresión profundamente humana. Según Torres Bodet, la velocidad y la artificialidad del cine mudo representan para los artistas vanguardistas un estímulo cautivador, deslumbrante y, a veces, peligroso. En las películas mudas de Charlie Chaplin, Sergei Eisenstein y Dziga Vertov, Vallejo encuentra una velocidad y una artificialidad convertidas en una expresión digna de la condición humana.

ABSTRACT

This study analyzes the concept of Vanguard art of Jaime Torres Bodet and César Vallejo, as defined in their articles on silent film and their literary works. Both authors share a love of silent film, and their ideas about modern art have much in common, since both contend that true Vanguard art always possesses a deeply human quality. According to Torres Bodet, the velocity and artificiality of silent film are dazzling, energizing, and sometimes dangerous for Vanguard artists. In the silent films of Charlie Chaplin, Sergei Eisenstein, and Dziga Vertov, Vallejo finds an artificiality and a velocity that have been transformed into an admirable expression of the human condition.

PALABRAS CLAVE

Arte
Vanguardia
Crítica
Cine
Literatura
Velocidad
Artificialidad

KEY WORDS

Art
Vanguard
Literary criticism
Film
Literature
Speed
Artificiality

SUMARIO 1. Torres Bodet, el cine mudo, la velocidad y la artificialidad. 2. «La emoción cinematográfica». Chaplin, Vallejo y la humanización del arte vanguardista.

En su famoso ensayo de 1925 «La deshumanización del arte», Ortega y Gasset afirma que todo «el arte nuevo» rechaza tanto la representación realista como el elemento humano: «esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética»¹. Ortega explica que sólo intenta comprender a los artistas jóvenes, que no quiere ni elogiar ni condenar el arte moderno. El problema es que la visión de Ortega del arte vanguardista es monolítica, como si todos los artistas jóvenes concibieran el arte de la misma manera. Jaime Torres Bodet y César Vallejo, por ejemplo, eran dos escritores vanguardistas que no estaban de acuerdo con la definición orteguiana del arte moderno². A primera vista, no parecen tener mucho en común: éste, poeta y novelista del grupo Contemporáneos y después un ministro de educación muy dedicado durante muchos años al gobierno del PRI; aquél, de los poetas más importantes del siglo veinte, un vanguardista peruano muy dedicado al comunismo, un exiliado que escribió la gran parte de sus obras en París. Sin embargo, Torres Bodet y Vallejo coincidían de una manera fascinante en dos aspectos, en su amor por el cine mudo y en su concepto del arte moderno. Los dos escribieron varios artículos sobre el cine mudo durante los años veinte, y ambos consideraban que el arte vanguardista verdadero siempre era un arte humano. El propósito de este estudio es analizar el concepto del arte vanguardista de los dos autores que se encuentra en su crítica cinematográfica y en sus obras literarias.

El cine mudo no sólo les fascinaba a los escritores de las primeras décadas del siglo veinte, sino que también sirvió para ayudarles a ver el mundo de otra forma. En el cine mudo, empezaron a experimentar dos aspectos fundamentales de la modernidad, la velocidad y la artificialidad. A diferencia de Ortega, Torres Bodet y Vallejo creían que hacía falta humanizar la velocidad y la artificialidad modernas para crear un objeto de arte. En un comentario de 1926 sobre el ensayo de Ortega, Torres Bodet sostiene que el arte siempre debe tener algo que ver con lo humano, al menos con una humanidad estilizada³. El mismo año, Vallejo critica a los poetas modernos cuyos versos contienen abundantes palabras «modernas» como «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos». Como Torres Bodet, Vallejo cree que el arte siempre debe relacionarse de alguna manera con el contexto humano:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir 'telégrafo sin hilos', a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Esta es la cultura verdade-

¹ J. Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte* (1925) en *Obras completas*, 3.ª ed. Vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1955, pág. 357.

² Otra reacción típica al ensayo de Ortega es la de J.C. Mariátegui: «Su cuadro sintomatológico, en general, es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado» en «Arte, Revolución y Decadencia», en *Amauta*, Lima, III, 1926, n.º 3, pág. 3.

³ J. Torres Bodet, «La deshumanización del arte», *Nosotros*, Buenos Aires, LII, 1926, págs. 251-56.

ra que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces un poema no dice 'cinema', poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva⁴.

La poesía nueva no tiene nada que ver, necesariamente, con una lista de inventos y fenómenos modernos (cinema, motor, caballos de fuerza, avión, etc.). Vallejo critica a los poetas como el chileno Juan Marín cuyo libro de poesía de 1929, *Looping*, incluye los siguientes títulos: «Fox Trot», «Shimmy», «Josephine Baker», «Spin», «Boxing» y «Oceanic Film»⁵. Vallejo no condena el efecto de la tecnología moderna en la literatura, pero dice que los poetas deben transformar la materia prima que ofrece la cultura moderna y convertirla en otra cosa, una visión más intensa de la realidad. Según Vallejo, las nuevas tecnologías, como el cine mudo, despiertan los sentidos, amplifican la percepción de la realidad, y densifican la expresión de los sentimientos. Para ser un poema cinematográfico, no tiene que mencionar la palabra «cine». La verdadera poesía moderna —la poesía del mismo Vallejo, por ejemplo— es una poesía humana, universal, y, con frecuencia, tácitamente cinematográfica. Como veremos, tanto Vallejo como Torres Bodet encuentran en el cine mudo una manera de humanizar la velocidad y la artificialidad del mundo moderno.

1. Torres Bodet, el cine mudo, la velocidad y la artificialidad

En 1910, cuando Jaime Torres Bodet tenía apenas ocho años, el cómico cinematográfico más famoso del mundo era Max Linder. Casi todos los domingos, cuando no se organizaba en casa alguna partida de *bridge* o de dominó, el futuro fundador de *Contemporáneos* iba con su familia al cine a sonreír con las tribulaciones de Linder. En su autobiografía, el autor describe estas tardes dominicales con una nostalgia profunda:

Para mí, aquéllas eran horas de intensa delectación. Me pasmaba la inmovilidad en el palco oscuro, frente a la pantalla en cuyo rectángulo plateado seguían mis ojos las aventuras de un pueblo mudo, elástico y transparente. En la sombra, las manos del invisible pianista acariciaban las olas de un viejo vals, los olanes de una mazurka o los polvosos pliegues de raso de un minuetto⁶.

Unos años más tarde en la Escuela Preparatoria, Torres Bodet, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo y otros escritores de esta generación dedicaban los sábados a las aventuras del pueblo mudo, elástico y transparente:

⁴ C. Vallejo, «Poesía nueva» en *Favorables Paris Poema*, París, n.º 1, julio de 1926. Recopilado en C. Vallejo. *Desde Europa. Crónicas y artículos, 1923-1938*, 2.ª ed. Ed. Jorge Puccinelli. Lima. Ediciones Fuente de Cultura Peruana. 1987, pág. 141.

⁵ J. Marín. *Looping*. Santiago. Imprenta Nascimento. 1929. Vid. J.O. Swain. *Juan Marín. Chilean: The Man and His Writings*. Cleveland, Tennessee. Pathway. 1971.

⁶ J. Torres Bodet. *Tiempo de arena*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1955, pág. 17.

Cada generación elige sus espectros. Pocas los crean. Para la nuestra, el cinematógrafo mudo empezaba a ser una fácil mitología: el sucedáneo de lo que fuera, para los románticos, la novela de Ponson du Terrail o de Eugenio Sue [...] más que los actores, nos atraían los personajes. Charlot entre todos [...].⁷

Del 23 de agosto de 1925 al 9 de septiembre de 1926, Torres Bodet fue autor de 47 artículos sobre el cine mudo que se publicaban en *Revista de revistas* semanalmente⁸. Utilizaba el seudónimo de 'Celuloide'. Es interesante que se encuentren en estos artículos en forma embrionaria los mismos entusiasmos y temores sobre el cine mudo y el mundo moderno que se manifiestan después en su estudio de la deshumanización y en sus novelas.

En cuanto a la velocidad, Torres Bodet expresa una variedad de opiniones. Por un lado, dice que la humanidad sufre de «un incurable mal de rapidez» que ha resultado en un descenso en la moralidad de posguerra⁹. Por otro lado, la velocidad cinematográfica encarna el espíritu nuevo y atlético que está renovando la novela. Según Torres Bodet, el cine ha inyectado a la novela de «energías más juveniles, estimulándola»¹⁰. El cine mudo también representa el espíritu optimista norteamericano que está superando el naturalismo pesimista europeo¹¹. A Torres Bodet le emocionan las películas de Richard Talmadge, a quien lo denomina «el rey de la velocidad» y «el hombre de goma», ya que hay tanto movimiento en las escenas y producen «una elasticidad gimnástica» y «un ritmo más bien atlético que propiamente cinematográfico»¹². Según Torres Bodet, las películas de Reginald Denny —el rey del *film* automovilístico— son divertidas, pero contienen tanta velocidad que «nos envuelven en un vértigo sin dimensión y sin sentido»¹³. En cambio, la velocidad de Douglas Fairbanks es genial: «preside en todas sus producciones una alegría», «una agilidad y salud musculares»¹⁴. Torres Bodet, como otros escritores del período, elogia la energía juvenil, la agilidad, la elasticidad deportiva que se ven en el cine mudo. Vicente Huidobro, por ejemplo, después de conocer al mismo Fairbanks en 1927, decidió escribir su novela-film *Mío Cid Campeador*, que crea una versión moderna del Cid —un Cid muy rápido y atlético, un futbolista medieval, una estrella de cine tan elástico como Fairbanks¹⁵.

⁷ *Ibid.*, pág. 88.

⁸ Toda la crítica cinematográfica de Torres Bodet está recopilada en *La cinta de plata*. Ed. Luis Mario Schneider. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1986.

⁹ J. Torres Bodet, pág. 40.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 25.

¹¹ *Ibid.*, págs. 46-47.

¹² *Ibid.*, pág. 80.

¹³ *Ibid.*, pág. 89.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 124.

¹⁵ Vid. V. Huidobro. *Mío Cid Campeador, hazaña*. Madrid. Compañía Iberoamericana de Publicaciones. 1929. Para la historia del origen de esta obra, véase R. de Costa, «Huidobro: From Film to Filmic Novel», *Review: Latin American Literature and the Arts*, Nueva York, XXIX, 1981, págs. 13-20. Para un análisis de sus aspectos cinematográficos, véase J.P. Duffey, «"Un dinamismo abrasador": La velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LXVIII, n.º 199, Abril-Junio 2002, págs. 417-440.

En cuanto a la artificialidad, Torres Bodet también mantiene diversas opiniones. El crítico encuentra escenas de mucho realismo y sinceridad convincentes. Charlie Chaplin y Mary Pickford crean un arte muy humanizado de los materiales artificiales del cine mudo. Torres Bodet implora,

No les pidáis a estos grandes intérpretes de la verdad de cada quien, el gesto deshumanizado, la máscara que Ortega y Gasset quisiera imponer al arte contemporánea¹⁶.

A veces, los escenarios de Hollywood que entusiasman al crítico parecen muy auténticos. Por ejemplo, queda atónito ante el realismo de la película histórica *El milagro de lobos*:

Los escenarios —¡castillos de Francia, coronados de torres y de almenados muros!— hacen sentir la diferencia que separa la realidad de tramoya y la solidez de un muro milenario de los improvisados cartones de Hollywood¹⁷.

Por desgracia el aspecto histórico de otras películas no es, que digamos, tan sólida y parecen tan artificial como un muro de cartón. En otros artículos se queja de la artificialidad de los paisajes cinematográficos porque, como señala Torres Bodet, todos los paisajes del celuloide parecen sospechosamente «californiano[s]»¹⁸.

En tres de sus novelas, Torres Bodet explora los aspectos atractivos e inquietantes de la velocidad y de la artificialidad en el mundo moderno. Escritas entre 1927 y 1933, las tres novelas contienen numerosas referencias al cine mudo. El mundo del celuloide es la esfera mitológica donde se construyen las metáforas de estas novelas. Los protagonistas de las tres obras se enfrentan con un problema semejante: cada uno se enamora de una mujer bella, rubia, extranjera y —en cierto sentido— artificial, y tiene que decidir si va a quedarse con ella o elegir a una mujer más auténtica, mexicana, de carne y hueso. Dos de ellos hacen algo parecido a lo que hace Torres Bodet en su debate con Ortega sobre el arte deshumanizado. Escogen a la mujer verdadera, humana, mexicana, y rechazan a la mujer deshumanizada, europea o norteamericana y artificial.

Margarita de niebla empieza con una escena cinematográfica del amor a primera vista entre Carlos, un maestro, y una alumna alemana, Margarita Millers. Desde el inicio, la intención del autor es cinematográfica. El rostro de Margarita aparece en la tarde calurosa como la imagen de una cinta: «su blancura y su precisión enfriaron la tarde como la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo»¹⁹. Carlos se da cuenta de la artificialidad de la relación, y la compara con las escenas ridículas del cine:

¹⁶ *Ibid.*, pág. 120.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 44.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 55.

¹⁹ J. Torres Bodet. *Margarita de niebla* (1927) en *Narrativa completa*, Vol. I. México D.F., Colección Biblioteca, 1985, pág. 25.

He reído siempre de las películas en que un joven depilado, absurdamente esbelto, interroga a una muchacha en traje de golf: —¿Cree usted en el amor a primera vista?²⁰—.

El autor insiste en la conexión entre el cine mudo y esta relación. La primera cita de Carlos y Margarita ocurre el jueves, el día que Carlos siempre iba al cinematógrafo. Como el cine mudo, la relación es tan seductora como ilusoria, la infunde la luz del cinematógrafo, «una luz hecha de reflectores»²¹. Muy pronto, Carlos empieza a decepcionarse de Margarita, y hasta dice que la odia. Se siente contento con ella sólo los jueves en el cine. Los dos se identifican tanto con los actores en la pantalla, coinciden tanto en lo que piensan de las películas que encuentran una tranquilidad —falsa— en el cine:

Nos aquieta la penumbra del cinematógrafo en que nos ahogamos. Así nos sumergiríamos, si fuésemos ya esposos —o amantes— en la tregua del sueño compartido²².

Así que para Carlos y Margarita el acto de sentarse a mirar una película es equivalente al acto de amor, una inmersión sensual en el mundo falso de las sombras cinematográficas.

Un poco más tarde, sin embargo, hasta Carlos no puede aguantar la artificialidad de su alumna. Es tan insustancial que le parece a Carlos que Margarita se ha convertido en nada más que una imagen del cine: «como si, en vez de ser la muchacha que invité esta tarde al cinematógrafo, fuese ya una de las siluetas que admiro en la pantalla...»²³. Todo lo que tiene que ver con Margarita es, como el cine mudo, atractivo pero falso. Cuando Margarita y su amigo Otto Schmiltzer llevan a Carlos de paseo en coche a Cuernavaca, se comunica lo ilusorio que puede ser mucho de lo moderno —la velocidad, los paisajes del cine mudo y los seres humanos también—. A veces los autores de este período hacen comparaciones explícitas entre el cine y los vehículos modernos que se refieren a la técnica de la proyección de fondo, la cual consiste en proyectar una escena en una pantalla situada a espaldas de los actores (a menudo sobre una ventanilla), de modo que parezca como que éstos van viajando en un vehículo mientras el paisaje rural o urbano va pasando²⁴. Aquí, Torres Bodet compara el paisaje que vuela por la ventanilla del coche de Schmiltzer con los rollos de cartón que los primeros cineastas utilizaban para simular la imagen de un coche en movimiento:

a cada lado del automóvil, un paisaje que parece escenario de cartón enrollado con que el cinematógrafo, al girar, simula el movimiento de los viajes [...] ²⁵.

²⁰ *Ibid.*, pág. 28.

²¹ *Ibid.*, págs. 40-41.

²² *Ibid.*, pág. 41.

²³ *Ibid.*, pág. 47.

²⁴ Esta técnica se desarrolló durante los primeros años de la historia del cine. Edwin S. Porter, en su *The Great Train Robbery* (1903), probablemente haya sido el primero en emplearla. *Vid.* D.A. Cook. *A History of Narrative Film*. Nueva York, W.W. Norton. 1981, pág. 666.

²⁵ J. Torres Bodet *Margarita de niebla*, *op. cit.*, pág. 67.

Al final de la novela, Carlos está triste porque ha escogido mal: se ha casado con Margarita, la alemana artificial, no con Paloma, la mexicana auténtica. Como Ortega y Gasset, Carlos se ha enamorado locamente de una imagen alemana, europea de la belleza, una imagen artificial y deshumanizada.

En *Proserpina rescatada* (1931), hay dos ejemplos ingeniosos de cómo Torres Bodet conecta la velocidad del cine mudo con la de los vehículos modernos. La novela trata de la relación amorosa y mítica entre Proserpina Jiménez y Delfino Castro y de las desapariciones cíclicas de ésta por padecer de una enfermedad incurable. La obra se divide en cuatro estaciones, dos en la Ciudad de México y dos en Nueva York. Delfino se enamora de Proserpina en México, pero un día desaparece. Como su tocaya mitológica, desciende al infierno —en este caso, a Nueva York. Allí la seducen la velocidad y la artificialidad de todo lo moderno. Se convierte en una mujer moderna, urbana, acelerada y un poco más fea, cuyos «movimientos irradiaban [...] una nerviosidad eléctrica»²⁶. Durante su estancia en Nueva York, Delfino y Proserpina viajan por la metrópoli en un coche y las imágenes urbanas pasan «por las ventanillas, a ambos lados del coche, con una prisa sorda, como en la doble pantalla de un cinematógrafo mudo»²⁷. En la novela de Torres Bodet, la velocidad de Nueva York sólo se puede expresar en términos del cine mudo. Como Sergei Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (1925), como Fritz Lang en *Metropolis* (1927), Torres Bodet crea en 1931 una versión literaria de lo que Eisenstein designaba como «montaje ideológico», o sea, aquél en el cual las imágenes se juxtaponen rápidamente a fin de establecer una relación conceptual²⁸. Las ventanillas del «Packard» del amigo de Proserpina y Delfino se convierten en dos pantallas, en las cuales se proyecta velozmente un caos de imágenes (la proa de Staten-Island, el puente de Brooklyn, cuatrocientos ochenta rebños de locomotoras, etc.). El choque de imágenes urbanas de las dos pantallas automovilísticas expresa la abundancia de estímulos visuales ofrecidos por la gran urbe moderna. Delfino y Proserpina sienten el placer de la estimulación visual del choque caótico de tantas imágenes. Torres Bodet había viajado a Nueva York por primera vez en 1928, y en sus memorias recuerda el mismo placer visual y el carácter artificial de esta ciudad: «En Nueva York, nos reconocemos contemporáneos de un mundo rápido y telegráfico, del rruiseñor mecánico y de la luz condensada del celuloide [...]»²⁹.

Como le hubiera aconsejado Torres Bodet, Delfino rechaza las delicias de la artificialidad, abandona a Proserpina en el infierno, es decir, se marcha de Nueva York, y regresa a México en tren. Torres Bodet relaciona la velocidad de las imágenes que el protagonista ve por la ventanilla con la velocidad de las películas de vaqueros del cine mudo, películas como las que hizo el rey de los vaqueros cinematográficos de los años veinte, Tom Mix. Uno de los aspectos más atractivos de las películas del oeste de los años veinte —especialmente las de Mix— era la velo-

²⁶ *Id.*, *Proserpina rescatada* (1931), *op. cit.*, pág. 190.

²⁷ *Ibid.*, pág. 200.

²⁸ D.A. Cook, *op. cit.*, pág. 176.

²⁹ J. Torres Bodet, *Tiempo de arena*, *op. cit.*, pág. 242.

ciudad vertiginosa y cómica de las numerosas escenas arriesgadas. Durante su viaje de regreso a México, Delfino va mirando a través de la ventanilla del tren y tal parece que lo que está observando es una cinta de vaqueros escenificada en los pequeños poblados de Texas:

¡Velocidad! Paisaje nocturno, idéntico siempre a sí mismo. Página sostenida, en ciertos renglones confusos, por los asteriscos de los postes telegráficos. Nada... De vez en cuando, en las estaciones próximas a la frontera, no se detenía ya el tren. Sólo el timbre automático del guardavías anunciaba entonces, del otro lado de los vidrios, el sueño de la ciudad. Allí, en cierto rincón de la noche, dormían probablemente, como en guardarropa de Hollywood, caballos, paisajes, pistolas, idilios y sombreros de *cow-boys*... Vencido por esta ilusión cinematográfica, el silbido de la locomotora, al enrollarse, formaba un nudo corredizo. Lazo vaquero. Rápidamente, se estrangulaba a sí mismo³⁰.

La velocidad aquí es explícitamente cinematográfica. Las imágenes de la película vaquera que pasan por la ventanilla —«caballos, paisajes, pistolas, idilios y sombreros de *cow-boys*»— desfilan a un ritmo acelerado, el ritmo cómico de las películas de los vaqueros del cine mudo de los años veinte. Delfino intenta perderse en una «ilusión cinematográfica», pero el lazo vaquero lo despierta al final y pone fin a esta distracción agradable del «guardarropa de Hollywood». Pone fin a esta distracción, porque Delfino, como Torres Bodet en su debate con Ortega, ha decidido resistirse a los encantos seductores del mundo deshumanizado. Sale del infierno, del reino de la velocidad y de lo artificial.

En *Estrella de día* (1933), Torres Bodet describe la relación entre Enrique, un joven cinéfilo, y Piedad Santelmo, una estrella de cine. Piedad es una mexicana de pelo rubio y ojos azules, ganadora de un concurso de las cejas más bellas, celebrado en México, por los directores de Hollywood. Según la prensa norteamericana, el origen de Piedad es un misterio. A su llegada a Hollywood, los reporteros tejen historias ficticias —artificiales— a la altura de cualquier deidad del cine:

El *Chicago Star* la hizo descender de Cuauhtémoc. No le importaron sus ojos azules. El *Judge* de los Ángeles, le dio como cuna el claro de un bosque. Su padre, a juicio del *Moon*, de Filadelfia, no la había engendrado: la había adoptado. Entomólogo eminente —agregaba un reportero del *New York Post*—, el doctor Santelmo descubrió cierta vez a una niña, a una preciosa niña desnuda, abandonada en la selva, en las inmediaciones de Tehuantepec. Era ella³¹.

Enrique compara a Piedad con la reina egipcia Nefertit-Ra³². Y cada semana las revistas de cine dan a conocer un nuevo «hecho» a fin de acrecentar su dimensión mítica. De acuerdo con estas publicaciones, Piedad jamás sube de peso:

³⁰ *Id.*, *Proserpina rescatada*, *op. cit.*, pág. 236.

³¹ J. Torres Bodet. *Estrella de día* (1933), *op. cit.*, Vol. II, pág. 14.

³² *Ibid.*, pág. 21.

Comiera lo que comiese, no engordaba. Su peso era fijo: ciento cuatro libras [...] Era, exceptuando a Lon Chaney, de cuerpo elástico a voluntad, la única actriz de Hollywood —los periódicos afirmaban— capaz de nutrirse con féculas³³.

Al ver las películas de Piedad, Enrique se pone en el lugar de los amantes que ella tiene en la pantalla: «La sonrisa de placer, que otros amantes provocan, él había tenido que interceptarla»³⁴. Día a día, a las cuatro de la tarde, él se sienta en la misma butaca a fin de experimentar la presencia cinematográfica de Piedad. Curiosamente, la obsesión de Enrique con Piedad no lo empuja cada vez más hacia el mundo de la fantasía. Al contrario, al concentrarse mucho, va atrayendo cada vez más a Piedad hacia la realidad. Llega un momento en que a Enrique no le satisface la artificialidad de la imagen cinematográfica de Piedad. Quiere conocer a la mujer verdadera, verla toser y estornudar, actos que jamás se muestran en la pantalla. Al final de la novela, Enrique logra conocer a Piedad, y a ella también le complace el que Enrique la haya apartado del mundo falso y fantástico del cine mudo. Por haberse convertido en una estrella, había perdido sus lazos con el mundo verdadero, representado por Enrique. Cuando tiene su primera «escena» romántica con Enrique, le maravilla el hecho de que el parque en torno suyo no sea un simple escenario:

Acostumbrada a bailar, a besar, a llorar en el seno de una tramposa naturaleza (volcanes de cartón, canarios mecánicos, noches de luna con reflectores), la lealtad de aquel parque la enternecía³⁵.

Enrique no sólo salva a Piedad de la artificialidad de la fantasía del cine mudo, también consigue liberarla de la superficialidad de la cultura deshumanizada norteamericana. Aunque Enrique no es tan fotogénico ni refinado como muchos de los galanes con los que ha actuado, el amor que él ofrece es real. Para Piedad, Enrique representa todos esos jóvenes mexicanos que le escribieron cartas como admiradores solicitándole una foto, y firmándolas con una «x», «la x de México»³⁶. Aunque ella recibía diariamente cuarenta cartas procedentes de México, sólo eran quince las provenientes de los Estados Unidos. Al final de la novela, Piedad se da cuenta de que, pese a las limitaciones de Enrique —pese a las limitaciones de la realidad y de México— ella se siente a gusto con él, apartada del mundo veloz y artificial de Hollywood.

2. «La emoción cinemática». Chaplin, Vallejo y la humanización del arte vanguardista

En 1926, en uno de los numerosos artículos que César Vallejo escribió durante su estancia de quince años en París, el poeta peruano rechaza la estética orteguiana de una vanguardia des-

³³ *Ibid.*, pág. 44.

³⁴ *Ibid.*, pág. 23.

³⁵ *Ibid.*, pág. 72.

³⁶ *Ibid.*, pág. 73.

humanizada y formula su propia visión de un arte a la vez moderna y humana. En el presente estudio se presentarán las siguientes ideas:

- 1) que Vallejo, muy aficionado a las películas de Charlie Chaplin expresa en su poesía lo cómico, lo absurdo, lo trágico de la vida humana, como el vagabundo del sombrero hongo;
- 2) que Chaplin le impresiona tanto a Vallejo porque el cine mudo tiene una capacidad especial para jugar cómicamente con el tiempo y con la velocidad;
- 3) que a pesar de su pasión por Chaplin, Vallejo normalmente condena la fascinación moderna con la velocidad; y,
- 4) que esto no es una contradicción, sin embargo, porque Vallejo sí estima la velocidad cuando se emplea de una manera humana.

En su ensayo «Para leer a Vallejo» de 1969, el crítico cubano Roberto Fernández Retamar ofrece la primera y casi la única descripción de la relación entre las películas de Chaplin y los poemas de Vallejo. Su análisis, aunque sea de sólo un párrafo, es sustancioso y sugestivo:

Si la familia de Vallejo puede señalarse en la literatura —por ejemplo, dentro del idioma, Martí, Unamuno, Machado—, esta poesía de lo tierno y lo grotesco, que tuerce un sombrero entre las manos y sale agarrándose los pantalones, que hace reír y llorar, y reparte palmadas en las espaldas porque al cabo a todos nos ha pasado esto de estar vivos; esta poesía nos recuerda mucho (y más que a otro poeta) a un artista a quien Vallejo admiró sin reservas: Chaplin. Quizá se diga algún día que sólo en los versos de César Vallejo, sobre todo en sus *Poemas humanos*, el arte moderno encontró un parigual de la conmovedora saga del hombrecito del bastón, el sombrero hongo y los zapatos; de la historia del desconocido lleno de humanidad que hizo reír y llorar a grandes y chicos. Con esto va dicho, desde luego, que ésta no es, ni puede ser, una poesía de imágenes o de hallazgos verbales —ni siquiera de antihallazgos, como los de sus prosaísmos—, sino de *situaciones*. En los poemas de Vallejo pasan cosas: es la suya una poesía llena de temporalidad, para emplear un término grato a Machado; y es una poesía dramática, en todos los sentidos: incluso en el de que en ella tiene lugar un drama. Sabemos cuál es su protagonista, porque nos es nombrado varias veces: César Vallejo. Este es al poeta homónimo lo que Charlot es a Chaplin: su personaje y su verdad, su máscara y su rostro más real. A ese protagonista le pasan cosas, y esas cosas, digámoslo aunque parezca melodramático, o quizás precisamente por ello, esas cosas se llaman la vida³⁷.

Fernández Retamar da tres puntos de contacto entre Chaplin y Vallejo que se puede explorar: la temática, la auto-conciencia y la temporalidad. Primero, no es de sorprenderse que la poesía de Vallejo tuviera algo que ver con Chaplin: Vallejo siempre era un cinéfilo y muchos escritores de los años 20 y 30 escribieron sobre las películas de Charlot, incluso otros autores

³⁷ R. Fernández Retamar, «Para leer a Vallejo» en *Ensayo de otro mundo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, págs. 89-90.

peruanos³⁸. En un artículo de 1928 con el título «La pasión de Charles Chaplin», Vallejo describe al actor británico como el «sumo poeta de la miseria humana»³⁹. Según el poeta, la película *En pos del oro* (o *Quimera de oro* [*Gold Rush*, 1924]) es una obra comunista de protesta social ya que revela los horrores de la pobreza de la clase baja en el sistema capitalista. A pesar de sus dificultades, Charlot con su «caña mágica» nunca se desespera por completo, y Vallejo lo admira por esto.

Varios poemas de Vallejo retratan a un protagonista chaplinesco, tipo *Gold Rush*, que sufre mucho pero no se da por vencido nunca. Como en varias películas de Chaplin, el protagonista de muchos poemas de Vallejo es patético pero sobrevive, «es triste, tose y, sin embargo, se complace en su pecho colorado»; es nada más un «lóbrego mamífero» pero «se peina»; como Charlot, participa en las mil acciones aburridas de la vida cotidiana, «se hace buen carpintero, suda, mata» pero «luego canta, almuerza, se abotona...»; el hombre de Vallejo es un animal que inspira lástima, odio, indiferencia; es, como Charlot, un ser «pequeñito», insignificante, pero a la vez, emocionante. Este personaje chaplinesco aparece en varios poemas de Vallejo, como se verá.

Otro punto de contacto entre Chaplin y Vallejo es la autoconciencia que se manifiesta en sus obras. Este aspecto de las películas de Chaplin le fascina a Vallejo. En su artículo sobre *Gold Rush*, Vallejo afirma que Chaplin «es absorbido totalmente por el personaje [de Charlot]. Buenas noches, señor Pirandello.... Buenos días, señor Unamuno!»⁴⁰. En la versión de *Quimera de oro* que vio Vallejo, la película empieza con Chaplin que hace el papel de «Chaplin, el actor», juega con su perro «Bill», entra a su habitación para cambiarse la ropa, sale como Charlot, el perro «Bill» no lo reconoce, Charlot se va en busca del oro, y el pobre perro espera un año entero hasta que Charlot se convierta en hombre rico, es decir, en «Chaplin, el actor» otra vez, y el perro vuelve a reconocerlo. Como los Sres. Pirandello y Unamuno, Chaplin crea un nivel de auto-conciencia, de metaficción, y reflexiona sobre su propia existencia como autor. Asimismo, Vallejo en algunos poemas parece observar a otros hombres que sufren y sobreviven, pero en otros poemas se comunican las palabras de un tal «César Vallejo». Como a Chaplin, a Vallejo le encanta jugar con la identidad de la voz narrativa. En «Voy a hablar de la esperanza», ¿quién es el «yo» poético? El poema en prosa empieza,

³⁸ Vid. J.C. Mariátegui. *El alma matinal, y otras estaciones del hombre de hoy*, 2.^a ed. Lima. Empresa Editora Amauta. 1959, *passim*. Carlos Arroyo Reyes, «Charles Chaplin y la vanguardia peruana», *La Hoja Latinoamericana*, n.º 2, Uppsala, Suecia, Sep.-Oct., 1998, en <http://home.swipnet.se/~w-30794/LHL/LHL2/arroyo.htm>. Una de las obras dramáticas incompletas de Vallejo se llamaba *Charlot contra Chaplin*, vid. J. Franco. *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge. Cambridge University Press. 1976, págs. 276 y 279. Para una descripción de esta obra, véase J.M. Oviedo, «Vallejo entre la vanguardia y la revolución», *Hispanérica*, Gaithersburg, VI, abril de 1974, pág. 312.

³⁹ C. Vallejo, «La pasión de Charles Chaplin», *Mundial*, París, n.º 404, 9 de marzo de 1928, *loc. cit.*, pág. 265.

⁴⁰ *Ibid.*, págs. 265-266.

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente⁴¹.

Por supuesto, por poemas como éste, la crítica literaria conservadora siempre ha caracterizado a Vallejo como un poeta trágico y serio, y lo es, pero casi siempre hay un aspecto lúdico en su poesía. Vallejo escribe un poema de su dolor personal, pero al mismo tiempo cuestiona el aspecto personal del poema, y juega con la imposibilidad de definir precisamente el «yo» poético.

El único poema de Vallejo que menciona a Chaplin explícitamente es «Me viene, hay días, una gana ubérrima». Si se examina este poema más detalladamente, se ve un ejemplo magnífico de esa «temporalidad» que señaló Fernández Retamar en 1969. Lo que quiero sugerir yo es que esta «temporalidad» está relacionada con el ritmo del cine mudo, con la velocidad de las películas de Charlot. En mayo de 1928, Vallejo mismo comenta que el ritmo de las películas de Chaplin es de «una comicidad irresistible», refiriéndose a la película *El Circo*⁴². Casi simultáneamente, el crítico español Fernando Vela publicó un ensayo en la *Revista de Occidente*, en el cual descubre el poder cómico de Charlot precisamente en su velocidad peculiar, en «su pasito menudo y rápido y su va-y-vuelve incesante»⁴³. Para Vela, Charlot es un acróbata sobre la cuerda floja, un hombre con «menudo cuerpo» que tiene «efectos, recursos, resortes que, en cuanto son oprimidos un poco, se disparan como gatillos». Según Vela, el humor de Charlot reside en su capacidad de llenar cada segundo con una velocidad sorprendente y cómica:

Charlot ha quitado la silla al director del circo; el director se sienta; pero, en la última milésima de segundo, el brazo de Charlot, con una precisión mecánica de biela, pone la silla. Charlot reivindica el instante, la genialidad del pronto, la inventiva que sólo trabaja en el apuro y la urgencia⁴⁴.

Vela hasta sugiere que «la genialidad del pronto» de Charlot no sólo es cómica, sino que también es un desafío a lo convencional:

Charlot es el mejor remedio contra la inercia de la masa que rebulle en el cine oscuro. Esta agilidad de Charlot para vencer la pereza de la materia y del espíritu con sólo un bastón de junco acelera la pulsación del vulgo lento⁴⁵.

⁴¹ C. Vallejo. *Poesía completa*. Barcelona. Barral. 1978, págs. 553-554.

⁴² *Id.*, «Ensayo de una rítmica en tres pantallas», *Variedades*, n.º 1054, 12 de mayo de 1928, *loc. cit.*, pág. 280.

⁴³ F. Vela, «Charlot» en *Revista de Occidente* XX, n.º 59, 1928, pág. 232.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 234.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 234.

En el poema «Me viene, hay días...»⁴⁶, creo que se notan dos elementos que también se encuentran en la película de Chaplin, según Fernando Vela: una velocidad cómica, y una actitud anti-autoritaria,

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.
Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;

Es decir, hay momentos, hay días, cuando el protagonista de este poema, el «Charlot» del poema, siente una energía muy idealista, un amor, una alegría que parece poder vencer a cualquier malvado, a cualquier figura autoritaria. En la película, Charlot le quita la silla al director del circo —es una acción rebelde, un desafío a lo convencional. En el poema, «César Vallejo» quiere acomodarle los cabellos al soldado. Charlot le devuelve la silla al director. Vallejo y Chaplin se burlan de las figuras autoritarias, pero los dos sienten tanto amor idealista que hasta los directores y los soldados del mundo se incluyen en este amor humano:

su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar

En este poema, Vallejo crea varias combinaciones absurdas. Quiere ayudar a todo el mundo tanto que desea hacer lo que no hace falta, por ejemplo, quiere planchar un pañuelo que no existe o no ha sido usado. Como Chaplin, Vallejo combina perfectamente lo absurdo, lo cómico y lo trágico:

y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
y me urge estar sentado

⁴⁶ C. Vallejo. *Poesía completa, op. cit.*, págs. 658-659.

a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

Aquí el protagonista del poema es como Charlot cuando tiene que comer sus propios zapatos en *Quimera de oro*. Es una acción a la vez cómica, absurda y trágica. Vallejo quiere amar todo, hasta las muchas ausencias en la vida, lavar un pie que no sirve o que no existe, por ejemplo. Charlot convierte la falta de comida en una escena de mucho humor cuando convierte dos papas y dos tenedores en dos zapatones que bailan en la mesa. Vallejo también convierte el sufrimiento humano en un momento absurdo y cómico:

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provector!
Me viene a pelo,
desde el cimientto, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Para Vallejo, Chaplin y Dante tenían mucho en común, porque Chaplin, como Dante, era «el sumo poeta de la miseria humana». Las películas de Charlot, según Vallejo, expresan la voz del proletariado, el sudor de sus hombros:

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayuda a reír al que sonríe,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador —cosa terrible—
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.

6 Nov. 1937

El protagonista de este poema es una figura dinámica. La velocidad de sus movimientos es muy acelerada. Como dijo Fernández Retamar, en este poema «pasan cosas»: el «yo» poético besa, ama, acomoda, ayuda, se sienta, responde, trata de ser útil, lava un pie, cuida a los enfermos, etc. La sintaxis de Vallejo multiplica las acciones y la velocidad del protagonista —besa a muchos—, acomoda varias cosas, ama a todo el mundo.

Antes de concluir, hace falta notar que Vallejo también condena la obsesión moderna con la velocidad. Cuestiona la belleza inherente de la velocidad proclamada por Marinetti⁴⁷. Lamenta la falta de emoción sincera y humana en el arte moderno. En su artículo «El hombre moderno» de 1925, sostiene que

La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido [...] emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y las cosas [...]. Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna⁴⁸.

Cuando Vallejo visita Rusia en 1931, elogia la lentitud del transporte público de Moscú, y critica la rapidez del sistema estadounidense, porque, según él, en Estados Unidos el transporte rápido es sólo para los ricos. Entonces, ¿cómo puede ser Vallejo un admirador de Chaplin, el genio de la velocidad cinematográfica? En mi opinión, el poeta peruano no rechaza la velocidad sino la artificialidad, es decir, todo lo no humano, en la cultura moderna. En su ensayo sobre su viaje a Rusia, se queja de la velocidad clasista de los norteamericanos, pero en otro capítulo alaba el dinamismo de las imágenes de las películas de los cineastas rusos como Sergei Eisenstein y Dziga Vertov⁴⁹. Para Vallejo, la velocidad se humaniza en las películas de Chaplin y en las de estos rusos. En su propia poesía y en el arte vanguardista, Vallejo siempre busca lo humano, la manera de expresar lo absurdo y lo cómico de la condición humana. En las películas de Charles Chaplin, Vallejo percibió una combinación exquisita de estos elementos. El poeta, en sus propias palabras, asimiló esta «emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana»⁵⁰.

En conclusión, para Torres Bodet y Vallejo el arte vanguardista siempre debe poder relacionarse de una manera significativa con lo humano. El poeta y novelista mexicano señala los peligros de la artificialidad deshumanizada en sus descripciones de Margarita Millers, la alumna alemana de Carlos en *Margarita de niebla*, y de Proserpina, la amiga mitológica que baja al infierno tecnológico y veloz de Nueva York en *Proserpina rescatada*. Piedad Santelmo, la actriz mexicana de *Estrella de día*, huye de los escenarios de cartón y los canarios mecánicos y regre-

47 F.T. Marinetti, «La nuova religione-morale della velocità», *L'Italia futurista* I, 11 de mayo de 1916, págs. 1-3.

48 C. Vallejo, «El hombre moderno», *El Norte*, París, 13 de diciembre de 1925, *loc. cit.*, págs. 77-78.

49 *Id.*, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, 3.^a ed. Lima. Editorial Gráfica Labor. 1965, págs. 215-225.

50 *Id.*, «Poesía nueva», *loc. cit.*, pág. 141.

sa al mundo real. Según Torres Bodet, la velocidad y la artificialidad del cine mudo representan un estímulo cautivador, deslumbrante y, a veces, peligroso. Le fascinan la elasticidad de Talmadge, el atletismo de Fairbanks y los escenarios artificiales de algunas películas de Hollywood, pero le da miedo la obsesión moderna con lo superficial. Hasta cierto punto Torres Bodet está de acuerdo con Ortega, quien declara que el cine es «por excelencia, arte corporal», es decir, que no se enfoca en el interior humano sino en una serie de exteriores superficiales⁵¹. Como Ernesto, el protagonista de *Estrella de día*, Torres Bodet es un cinéfilo inveterado, pero quiere que la estrella baje de la pantalla de vez en cuando y que se convierta en una mujer de carne y hueso. De la misma manera, el autor considera que el arte moderno es capaz de combinar la fascinación de la artificialidad y la velocidad con los aspectos más humanos de la realidad. Como hemos señalado, a Vallejo también le preocupan la velocidad y la artificialidad del mundo moderno. Odia el ritmo frenético motivado por el materialismo capitalista, pero le encanta el dinamismo del genio de la rapidez, Chaplin, y de los montajes de Eisenstein y Vertov. En cuanto a la obra maestra de Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, Vallejo es efusivo: «¡Las imágenes del trabajo! El artista ha estado casi siempre certero en la selección, composición y *decoupage* de las imágenes»⁵². En las películas de Chaplin y de los cineastas rusos, Vallejo encuentra una velocidad y una artificialidad convertidas en una expresión digna de la condición humana.

⁵¹ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 384.

⁵² C. Vallejo, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, *op. cit.*, pág. 222.