



La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo ¹

Natalia Gómez

Grand Valley State University
gomezn@gvsu.edu

Resumen: Desde que Xabier Abril en 1958 publicara su libro *Vallejo*, varios críticos han mencionado la influencia del Charles Chaplin en la obra póstuma de César Vallejo. Hasta la fecha sólo Victor Fuentes en su artículo “ la constante cinematográfica en ‘Poemas humanos’ ” publicado en 1992, dejó a entrever algunas de las afinidades entre el cineasta y el poeta vallejiano. Ahora bien, el mismo estudio abrió el discurso para futuras investigaciones. Este artículo analiza tres de los elementos en común entre estos dos artistas: el poder del cine mudo, el arte social y la visión tragicocómica de la vida

Hay especialmente tres películas importantes para la obra vallejiana: *The Circus* (1928), *The Gold Rush* (1925) y *City Lights*. Si bien es patente la influencia cinematográfica de Charles Chaplin en “Poemas humanos,” la sombra del cineasta es también constante en dos de las obras póstumas de César Vallejo: el drama *Dressing Room* y su único guión cinematográfico conocido: *Presidentes de América*.

Palabras clave: Charles Chaplin, César Vallejo

Abstract: Since the publication of Xabier Abril’s 1958 book, *Vallejo*, a number of scholars have addressed the influence of Charles Chaplin in César Vallejo latest work. However, it has only been until Victor Fuentes’s essay “La constante cinematográfica en ‘Poemas humanos’ ” published in 1992, that the relationship of these two artists has been analyzed in some extent. Fuentes mentions the importance of Chaplin’s movie *The Gold Rush* and its intertextuality, as well as the influence of the Soviet’s cinema on Vallejo’s writing. Although Fuentes’s essay is very revealing, he leaves the discourse open for future research. This article continues Victor Fuentes’ study, by analyzing the common boundaries that Vallejo and Chaplin shared: The dialectic of materialism, the power of silent movies, the need of a social art and the tragic-comic perspective of life. These affinities between both artist are shown by comparing three Chaplin’s movies *The Gold Rush* (1925), *City Lights* (1931) and *The Circus* (1928) with his drama *Dressing Room* and the only film script ever known from the Peruvian author: *Presidentes de América*.

Palabras clave: Charles Chaplin, César Vallejo

César Vallejo durante su estancia en Europa (1923-38), toma activa participación en el mundo artístico-cultural parisiense. A partir de 1925, año en el que Vallejo empieza sus colaboraciones en el *Mundial*, el escritor peruano escribe con asiduidad reseñas sobre el cine y el teatro. Entre estos artículos, Vallejo denota un especial interés en el trabajo de Charles Chaplin. Esta admiración por el cineasta británico ya ha sido mencionada en ensayos de Xabier Abril, Armando Bazán, Jean Franco, Juan Larrea, Guido Podestá, Roberto Armiso y más recientemente en Victor Fuentes. Todos los críticos coinciden en señalar que la influencia del director cinematográfico queda patente en la obra póstuma vallejiana y sobre todo en *Poemas humanos*. Este estudio propone seguir el camino abierto del análisis, ejemplificando cómo la sombra cinematográfica de Charles Chaplin toma cuerpo en la obra del escritor peruano.

En 1928 Vallejo escribe en el *Mundial*, “La pasión de Charles Chaplín” [2] artículo en el que el escritor peruano deja de manifiesto algunas de las propuestas que comparte con el cineasta británico, Charles Chaplin: los males del progreso, el poder del cine mudo, el arte social y la perspectiva tragicómica de la vida. Se analiza seguidamente estas afinidades entre ambos artistas, relacionando con cuatro películas de Charles Chaplin: *Modern Times*, *The Circus*, *City Lights* y *The Gold Rush* con una

selección de poemas, la obra teatral: *Dressing-Room* y el único guión cinematográfico conocido de César Vallejo o *Presidentes de América*.

En “Una gran lucha entre Francia y Estados Unidos” artículo publicado en *Mundial* en 1926, Vallejo hace la primera alusión a la personalidad de Charles Chaplin. Aunque la referencia parece tener un carácter indirecto, el tema de la misma hace hincapié en una de las reflexiones más batalladas por ambos artistas: el progreso material. En el primer párrafo del artículo, César Vallejo se anticipa visualmente a la imagen crítica del progreso que Charles Chaplin recrea en *Modern Times* película estrenada en 1936.

Charlot, víctima del trabajo en cadena, pasa a confundirse con la máquina. En un afán de atornillar a tiempo unas tuercas en el trabajo, Charlot se pierde en el interior de la maquinaria. El personaje da vueltas en una gran tuerca que es parte del mecanismo que produce el movimiento de todo el sistema. Esta imagen tragicómica que Charles Chaplin presenta en su película, Vallejo ya la había resumido en años anteriores con la siguiente pregunta: ¿A dónde vamos en esta rueda vertiginosa, hecha exclusivamente de tendón y corriente eléctrica?...” (*Crónicas I* 1926:10).

Estas impresiones del progreso distan la una de la otra de diez años, sin embargo el lenguaje es el mismo: las contracciones del progreso. En el artículo mencionado, Vallejo también reconoce a Charles Chaplin como un ferviente partidario del desarrollo industrial siempre que no se pierdan “los valores morales y permanentes de la vida” (1926:10). El escritor peruano, al mismo tiempo, al hablar del progreso material señala que éste se puede integrar en la perfección humana sólo “por obra de una racional y solidaria acción de todas las energías de la vida.” (1926:10). Al igual que Chaplin, Vallejo no reniega del progreso, pero sí de los efectos que crea cuando éste no deja participar al individuo de la vida:

Hay lugar para que algunos puedan preguntarse con todo el candor del mundo: Un señor, vestido de azul y calzado de marrón dos veces, se abotona cincuenta botones del traje, toma quince vehículos diversos, se quita y se pone el abrigo diez veces, que paga y espera veinte veces la vuelta, que lee tres periódicos y dos revistas ilustradas...¿podrá tener tiempo para vivir siquiera un ligero instante espiritual, desinteresado, universal, puro en ese pícaro horario de New York o París? [...] (*Crónicas I* 1926:10)

En ambas expresiones artísticas, el hombre y la máquina se interrelacionan hasta tal punto que el individuo automatiza su vida al ritmo del desarrollo industrial. Al igual que la máquina, el cuerpo se convierte en un artificio en el que los miembros realizan funciones de rendimiento económico y sólo son así valorados dentro del sistema de producción. Obsérvese la misma idea en los siguientes versos de “Altura y pelos” de *Poemas humanos*:

¿Quién no tiene su vestido azul?
¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,
con un cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo? ¡Yo que tan sólo he
nacido! [...]. (*OPC* 201)

Las estrofas seleccionadas describen el carácter familiarizado de la vida, en que se actúa según un código de necesidades físicas y comportamientos humanos establecidos. La interrogación negativa que abre el poema, funciona en sentido inverso ya que reafirma la repetición de que todos los individuos de alguna u otra manera funcionan de formas similares. Por otra parte, la voz poética al cuestionar

cada una de las acciones sólo por el hecho de haber nacido, delimita la respuesta del emisor. La vida es la que recibe las riendas del control y no el individuo.

Se establece la misma dependencia en “Los desgraciados”:

Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.

Ya va a venir el día, ponte el saco. (250)

El cuerpo está definido cómo una máquina de producción en cadena, que trabaja desde que se enciende hasta que se apaga, y siempre tiene el mismo oficio. Al igual que se da cuerda al reloj, el individuo, al inicio del día; da cuerda a su cuerpo para ponerlo en funcionamiento. Es el brazo, en este caso, el elemento corporal al que debe poner a trabajar dado que, al estar conectado con la mano, es indispensable para llevar a cabo la mano de obra. El carácter autómatas del cuerpo está simbolizado mediante la orden que recibe para que se pare en la cabeza. El pensamiento en el hombre queda subvertido a un segundo plano ya que éste no es necesario para el funcionamiento diario. César Vallejo contempla algunos de los riesgos de la industrialización a imagen de la obra de Karl Marx:

En el trabajo artesanal y en la fabricación, el trabajador utiliza las herramientas, la fábrica, la máquina le usa a él. Allí los movimientos del trabajo proceden de él, aquí es el movimiento de la máquina que el individuo debe de seguir. En la fabricación los trabajadores son parte del mecanismo. (*The Marx-Engel's Reader* 409) [3]

La máquina controla al ser humano. Es una fuerza mayor que impide que éste forme parte del proceso natural del desarrollo individual a través del trabajo. Chaplin muestra el mismo concepto en su película: *Modern Times*. *Modern Times* comienza con el título y los reconocimientos enmarcados en un gran reloj que da las seis de la mañana u hora en que los trabajadores se dirigen a la empresa. En un juego de imágenes metafóricas, se interponen dos visiones, los hombres yendo al trabajo y un redil de ovejas. Chaplin deja claro el primer mensaje: el tiempo es el que conduce la vida de los trabajadores de la fábrica y éstos se dirigen al trabajo como un redil más. Pronto ambas figuras se interpolan a lo largo de la primera parte de la película. El tiempo se impone en la fábrica donde trabaja Charlot, y es éste también el que convierte el trabajo en rutina. Cada acción es un puro mecanismo. Lo importante es producir lo máximo en menor tiempo. Es tanta la obsesión de ahorrar hasta el máximo los minutos, que el gerente de la empresa va incrementando el movimiento del trabajo. Charlot atornilla las tuercas a una rapidez tan inhumana que cuando llega la hora del receso, no puede controlar su cuerpo y sigue haciendo los mismos movimientos por instinto no humano sino maquinal. Charlot sufre los efectos del mecánico movimiento de su trabajo: “se tuerce mecánicamente durante varios segundos hasta que puede revertirse en algo con forma aproximadamente humana” (Julian Smith 100).[4] Máquina y cuerpo una vez más se interrelacionan en un movimiento en que ambos se utilizan invariablemente. El hombre pasa por unos momentos a funcionar como una máquina, sin poder tener ningún tipo de control sobre su cuerpo.

En esta maquinal vida, en el que el reloj impera cada movimiento, Chaplin y Vallejo comparten la expresión de un arte de “contenido social universal” (*Crónicas* II 1931:3). Arte en el que palabras como: amor, libertad, bien, pasión, dolor, esfuerzo, trabajo, justicia...buscan ser desfamiliarizadas del “individualismo

exacerbado” (1931:3) de una cultura burguesa. Esta es, precisamente, una de las nociones más atractivas del cine mudo para Vallejo: la simple y llana falta de palabras:

Así, pues, sin protesta contra subprefectos ni ministros; sin pronunciar siquiera las palabras “burgués” y “explotación; sin adagios ni moralejas políticas, sin mesanismo para niños, Charles Chaplin, millonario y gentleman, ha creado una obra maravillosa de revolución. Tal es el papel del creador. (*Crónicas II* 128:7)

Vallejo busca que la literatura refleje la realidad social universal y que el escritor finalmente se desarrolle como artista socialista. Como comenta Victor Fuentes en “La constante cinematográfica en ‘Poemas humanos’,” Vallejo “entre 1932 y 1934 (cuando se impone en la Unión Soviética el burocratismo autoritario de Stalin y el dogma del realismo social), evoluciona del arte proletario, bolchevique hacia un concepto del arte socialista” (208).

En Europa, César Vallejo explora las conexiones de la literatura con otras artes para expresar desde una nueva sensibilidad la situación de Europa a principios del siglo veinte.

Todas las naciones industriales fueron desconcertadas por ciertos aspectos de la sociedad moderna; la repetición de la crisis en los negocios, el conflicto entre el trabajador y el sindicato; y el problema de la pobreza, intensificado a intervalos por el aumento del paro, cuando la industria pensó que estaba produciendo en exceso y cerro fábricas.. (*Men and Centuries of European Civilization* 524) [5]

En esta época queda bien reflejada por Chaplin y Vallejo la crisis económica y política mundial que en 1929 supuso la caída de Wall Street. La crisis económica trajo consecuencias irreparables a países como Rusia y España, que Vallejo conoció de primera mano en sus viajes y donde fortaleció su ideología socialista. Chaplin no se quedó atrás en su visión y crítica de la crisis mundial, postura que le ocasionó problemas políticos desde el estreno de la película *Modern Times*. A partir de este film, Chaplin toma más activo compromiso político llegando a denominarse como “procomunista.[6]

Pero si ya estos dos artistas comparten elementos ideológicos de cambio de la injusticia y miseria mundial, es importante y menos obvio la afinidad artística entre Chaplin y Vallejo. A ambos, les mueve el poder del “lenguaje” cinematográfico, en el que las imágenes, como dice el dicho, “valen más que mil palabras.” El mismo Chaplin en 1929 en una entrevista con Gladys Hall, reportero de Motion Picture, habla sobre el poder del cine mudo ante la revelación del cine hablado:

Están destrozando el arte más antiguo en el mundo, el viejo arte de la pantomima. Están arruinando la mayor belleza del silencio. Están terminando con el significado de la pantalla, el atractivo que ha creado el sistema... La pantalla es pictórica. (*Charles Chaplin and his Times* 321) [7]

Chaplin relaciona aquí el cine mudo con otro arte exento de la palabra, la pintura. Se advierte una necesidad de que la obra no esté sujeta a una determinada convención de un grupo social específico. A este respecto, Vallejo en “El año teatral en Europa” artículo escrito para *Mundial* en 1928, arguye la importancia del cine mudo en el teatro. Según el escritor peruano “la palabra es lo de menos.” El teatro es

“cinemático, en el sentido de que su expresión es políglota y accesible a todos los públicos, sean cuales fuesen los idiomas que éstos hablan” (*Crónicas II* 1928:34).

Para Vallejo el cine mudo expresa la gravedad social liberada de un código lingüístico y cultural específico. La pantomina, como Kenneth S. Lynn advierte en *Charles Chaplin and his Times*, recrea un hombre universal en el que diferentes individuos pertenecientes a culturas distintas pueden identificarse con el personaje de Charlot (322). Este personaje cómico-trágico es al que parece aludir Vallejo en “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...,” poema perteneciente a *Poemas humanos*.

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;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

En este primer verso la voz poética queda doblemente dividida: por una parte, una figura que recuerda a Charlot y por otra, la mujer representada en la madre y la *dulce Rita* de “Idilio Muerto.” En ambos casos, el objetivo es el mismo: un amor demostrativo al prójimo. De Charlot, Vallejo rescata la imagen del hombre tierno, que va regalando cariño a las víctimas de la inocencia: los niños, a los adictos a placeres de la vida: los borrachos y también a sus enemigos. [8] En la madre, el sujeto lírico al igual que lo hiciera en el poema LXV de *Trilce*, acomoda en la vida, no sus desengaños sino la esperanza y el amor porque ahora sus funciones han pasado a ser las de la madre. Finalmente, el sujeto lírico pancha como ya lo hiciera la Rita de “Idilio Muerto” las blancuras del porvenir que garantizan la dicha hasta en los momentos más graves.

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provector!
Me viene a pelo,
desde el cimientito, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
al que sufre, besarle en su sartén
al sordo, en su rumor craneado, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros[...]
(*Poemas en prosa* 219-20)

El predominio de las acciones contrapuestas es una clara búsqueda de focalizar, como lo hace la lente de la cámara, pequeños hechos que superen el concepto privatizado del verbo reiterativo del poema: “querer.” La acción de “querer” se desdobra tanto en el significado de “amar” como de “desear.” Toma el oficio de ser

“auxiliar” a las acciones, en oposición al significado de posesión. En conexión, el poder del verbo en primera persona se descentraliza de la voz poética al hombre común:

Nadie dice a nadie anda. La relación articulada del hombre con, los hombres, se haya interrumpida. El vocablo del individuo para la colectividad, se ha quedado trunco y aplastado en la boca individual...Es la confusión de las lenguas, proveniente del individualismo exacerbado que está en la base de la economía y política burguesa. El interés individual desenfrenado...lo ha colmado de egoísmo todo: hasta las palabras. El vocablo se ahoga de individualismo. (*El arte y la revolución* 95)

La palabra queda subvertida por la acción, al igual que la imagen del cine mudo supera al lenguaje hablado, como diría Chaplin.

El poder del pañuelo al que no se le puede llorar, representa las películas de Chaplin en las que lo trágico y lo cómico proporcionan el humor del poema. [9] En los últimos versos, se manifiesta que el ánimo de la voz poética es hacernos reír mediante el absurdo. Inevitablemente y de forma dantesca el sin sentido de las acciones pasan a ser violentas. Al diminutivo “pajarillo” que refleja una travesura casi infantil se interpone “matador.” Dante y Chaplin toman riendas del corazón del hablante: “estoy al borde de la violencia o lleno de pecho en el corazón.” Lo trágico y lo cómico conforman la voz poética al mismo tiempo.

Desde un sentido chaplinesco, Vallejo expresa lo más trágico de la vida, arte que Charles Chaplin de forma magistral logró gracias a Charlot, como expresa José Carlos Mariátegui en *El alma matinal* : “Chaplin alivia con su sonrisa y su traza dolido, la tristeza del mundo. Y concurre a la miserable felicidad de los hombres[...].” (60). Una de las maniobras que Vallejo y Chaplin utilizan para producir la risa es la imagen carituesa del poder, o visión tragicómica de la vida. De especial interés para este tipo de estudio son la obra teatral, *Dressing Room* y un guión cinematográfico: *Presidentes de América*. En las dos obras César Vallejo perfila algunas de las propuestas que hace sobre la nueva teorización del teatro contemporáneo y su relación con el cine mudo.

Como muy bien señala Guido Podestá en *César Vallejo: su estética teatral*, Vallejo durante 1925 y 1930 escribe con asiduidad sobre el teatro europeo: “los artículos permiten reconstruir las contradicciones que se daban entre las diferentes corrientes y expresiones artísticas de la época, así como la crisis del arte, la literatura y el teatro europeo” (24). A partir de 1930 dos años anteriores al primer viaje a Rusia, César Vallejo perfila lo que será la mayor parte de su obra teatral.

A finales de 1934, Vallejo termina en París sus *Notas sobre una nueva estética teatral* (58). Podestá señala que tanto sus artículos periodísticos como sus viajes a Rusia influyeron de manera directa a que el escritor peruano propusiera una nueva estética teatral contemporánea, principalmente después de que atestiguará la crisis del teatro europeo entre los años 20 y 30. Para Vallejo “existe un aquilosamiento del género como forma de expresión artística” además de una “incapacidad para adaptarse a los nuevos medios” (Podestá 31). Como posibles soluciones, Vallejo alude a la búsqueda de la expresividad del cine mudo para reaccionar contra el naturalismo y la retórica de la época. Impactado por el teatro ruso, César Vallejo manifiesta que el drama debe rescatar la trascendencia del montaje y la escenografía:

El teatro de Granovsky se basa en gran parte en el decorado, en lo que éste tiene de expresión plástica y dinámica. El decorado participa, en la Comedia Rusa, del movimiento plástico del music-hall y del circo...El teatro, de este

modo, funde en la escena los recursos elípticos del music-hall, del circo, de la danza y del cine conjugados. (36)

La expresividad del cine mudo y el montaje teatral ruso [10] son precisamente dos de los recursos intertextuales que Vallejo utiliza en *Dressing Room*. Esta obra teatral aparece mencionada por primera vez en *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos* de Georgette Vallejo bajo distinto título: *Charlot contra Chaplin* (Podestá142). Guido Podestá la publicará años después con el título *Dressing-Room* según los originales que encontró en la Biblioteca Nacional de Perú. El drama *Dressing-Room* producido entre 1932 y 1937 está escrito como guión cinematográfico. Es una obra abierta donde los montajes incorporan desarrollos distintos.

Hay dos versiones de la obra. La primera está dividida en tres actos y dos entre actos con el siguiente trama entrecortado: dentro del teatro se filma una película en la que Chaplin explota a Charlot. Chaplin es un actor aclamado y Charlot aparece como mendigo que pide dinero hasta a Chaplin. Charlot está enamorado de la encargada del guardarropa de los artistas, mujer de la que también está enamorado Chaplin. Charlot y la joven del guardarropa se visten con la ropa de los artistas. Charlot sueña en sus nuevos atuendos sobre un futuro mejor, pero la verdad es que éste no deja de ser pobre. En la siguiente escena, Charlot asiste a una reunión donde pronuncia un discurso entre los obreros y trabajadores despedidos de los estudios. Piensa que ha sido explotado porque nunca ha dicho nada. En la última escena, Chaplin despide a Charlot porque se niega hacer el trabajo para al que ha sido contratado como extra: aplaudir a unos políticos. Charlot mata a Chaplin al sorprenderle abrazado con la empleada del guardarropa.

En esta muestra se produce el primer intento de convertir a Chaplin y Charlot en la misma persona. Chaplin pasa a ser un personaje y Charlot se viste como el actor para ganar fama y fortuna. Pero esto sólo es parte de un sueño porque en realidad sigue siendo el personaje y hombre pobre sin dinero y solitario. Finalmente, Charlot actúa de forma muy contraria a lo que representa su personaje en el cine de Chaplin, al matar a éste último.

Gracias al cine mudo de Chaplin, Vallejo es capaz de incorporar en su obra a uno de los personajes más consagrados de este arte, pero además, el guión cinematográfico que se rueda en la obra resulta ser una interpretación de la tan aclamada película *The Gold Rush*. Hay especialmente un elemento que Vallejo toma de la película de Chaplin: el camarote. El camarote del final de la película del que Charlot sale vestido de millonario es el “Dressing-Room” de la obra vallejana.

En las últimas escenas de *The Gold Rush* Charlot después de haberse convertido en millonario por haber encontrado oro, pasa a ser el centro de atención en los periódicos. Es precisamente un periodista quien pide al nuevo millonario que se vista con su antigua ropa para que el mundo sea testigo de la faceta anterior del “nuevo rico.” Charlot entonces, va al camarote del barco y se transforma de millonario a vagabundo sólo cambiándose de ropa. Es únicamente en el camarote donde se produce la transformación.

En *The Gold Rush* Charlot es capaz de seguir representando a su personaje, si se viste en su atuendo, a la vez que se convierte en un millonario. Charles Chaplin de manera sutil incorpora en Charlot su misma persona, ya que el millonario es Chaplin. En la obra vallejana, sin embargo, la transformación total de estos dos personajes no se produce porque el ropero del drama sólo es un almacén de sueños o en palabras del mismo Vallejo “el teatro es un sueño” (Podestá 169). Vallejo concluye el drama de la misma manera que el poema mencionado con anterioridad: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...” es decir, presentando una versión dantesca de Charlot. En realidad, Vallejo lleva a cabo una de las características de su teatro: “[...] hacer

intervenir a los autores en las piezas ya escritas y montadas, haciéndoles enfrentar con sus personajes para hacer a éstos vivir y obrar de otro modo” (170). El arte de Pirandello toma forma en la obra vallejiana.

En la siguiente versión del mismo drama dividido en un prólogo y cuatro actos, suceden varios cambios considerables sobre todo en el primer y segundo acto. La película ya no es el intertexto del drama sino que la obra directamente toma lugar en un estudio cinematográfico. La escena se abre con Chaplin saliendo al escenario, abriendo una puerta de la que desaparece. Inmediatamente después, Charlot sale de la misma puerta y la deja cerrada. Se describen una serie de escenas en las que varios Charlots aparecen en el escenario. Chaplin y Charlot, en un juego de puertas, salen y entran al mismo tiempo sin que finalmente se sepa bien quién es el personaje y quién es el director. Es tan grande la confusión, que unos *gangsters* toman a Charlot por Chaplin. Charlot logra huir y llama a la policía. Al final, Charlot es atrapado por la ley en vez de los *gansters*.

En estos dos actos Vallejo produce de nuevo la transformación de Chaplin en Charlot, pero esta vez por medio de una puerta. Aquí el fondo es distinto, se busca incidir en lo que Vallejo llama “escenas bufonescas” (177) y esto lo hace mediante la intertextualización de dos películas de Chaplin: *The Circus* y *City Lights*. Vallejo toma de la película: *The Circus*, la imagen de la “casa de los espejos” en la que Chaplin consigue producir varios Charlots al mismo tiempo por medio del efecto creado por los espejos. En la película, Charlot logra burlar a un policía porque éste último no puede distinguir entre la imagen y la realidad. De *City Lights* Vallejo repite la escena de los “gansters” y la confusión de la policía al tomar preso a Charlot en vez de los “gansters.” El resultado final no es sólo reflexionar sobre el concepto de la imagen frente a la “realidad” sino que se busca producir la risa gracias a lo absurdo de las escenas.

En una crónica de 1928, Vallejo comenta lo siguiente sobre la escena de la película *The Circus* en la que Charlot huyendo de la policía en el circo se oculta en la “casa de los espejos”: “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 irresistible” (*Crónicas I* 128:34). Pero lo cómico también va a la mano de lo trágico en estos dos artistas.

Si Charlot es para Chaplin y para Vallejo el icono de la risa también es el vagabundo, muerto de hambre, explotado, solitario y sin amor. En la película *The Gold Rush* sin embargo, Chaplin transforma al vagabundo en millonario rompiendo con la tradicional labor de Charlot. Vallejo, por otra parte, en ninguna de las versiones de *Dressing-Room* logra que Charlot y Chaplin sean la misma persona. Charlot, contrariamente, mata a Chaplin porque se siente explotado a la vez que marginado porque Chaplin le ha robado el amor.

En *The Gold Rush* existe una esperanza de cambio para Charlot a pesar de la deshumanización y miseria de la vida que proyecta la película. En *Dressing-Room*, Charlot queda completamente subvertido a un sistema que le impide cambiar de situación social. Sumado a esto, el poder actúa contra Charlot por haber utilizado “la palabra.” Este es el drama del poeta frente al cineasta británico: Chaplin, ha logrado crear un “filón de oro” con el personaje mudo de Charlot, quien va por la vida haciendo una irrisoria crítica de la situación política social y económica del mundo contemporáneo de principios y mediados del siglo veinte. Chaplin contrapone su crítica con un final feliz. La técnica circular-cerrada de la película se acopla a la forma de interpretación tradicional del espectador común. Así formulada, la trama se focaliza en el final de la historia, es decir, en el “sueño americano.” Finalmente, ambos artistas utilizan la técnica del sueño frente a la realidad.

Pero si la “palabra” se le escapa al Charlot de *Dressing-Room*, persiste en el personaje la comicidad. Este es precisamente el aspecto chanplinesco con que Vallejo inyecta *Presidentes de América*, esbozo de un guión cinematográfico en el que César Vallejo hace una sátira del sistema sociopolítico del Perú. El mismo describe los efectos que busca lograr con la escritura del guión cinematográfico. Primero, se pretende hacer una farsa social. Segundo, se analiza el proceso del imperialismo americano en el Perú. Tercero, el guión muestra la ignorancia con la que se mantienen a los indígenas y el abuso de poder sobre ellos: las estafas económicas. Por último y más importante, Vallejo insiste en el escenario intrínsecamente peruano que enmarca la historia (Podesta 227-34).

Presidentes de América narra la historia de dos hermanos mestizos, Acidal y Mordel Colacho. Los Colacho son dos pequeños comerciantes en Taque, una aldea de la sierra del Perú. Después de muchas privaciones y trabajos, los Colacho montan un negocio que no les deja más que deudas, preocupaciones y por el cual están a punto de ir a la quiebra. Gracias a un día de suerte, el alcalde de Colca, sin tener un motivo especial, invita a los hermanos a una fiesta social donde asisten todos los empresarios y comerciantes más pudientes de la zona:

La primera parte del film acaba con la escena de en que Acidal se viste de gala, ayudado de Mordel, para ir a la invitación. La sombra de Chaplin atraviesa entonces por la figura de Acidal, que nunca o rarísimas veces se ha puesto los zapatos. (Podesta 232)

A partir de esta reunión, la vida de los Colacho da un giro total. La sombra de Chaplin trasfigura a los dos hermanos de una comicidad absurda, se repite el efecto del “Dressing Room.” En unos años pasan a ser dueños de varios comercios y se ponen al servicio de una de las empresas norteamericanas más influyentes en el Perú: la Cortada Coporation o “sindicato norteamericano poseedor de grandes explotaciones mineras en el Perú” (230). Se hacen siervos de los americanos quienes obligan a uno de los hermanos, Model, a que sea presidente de la Republica. El fin es terminar con el imperialismo británico para imponer el imperialismo americano. Bajo el poder norteamericano, los hermanos pasan ser presidentes del Perú. Cuando Mordel está fuera del país, Acidal toma su cargo (se hace uso de su indiscutible parecido físico como hermanos mellizos). El film acaba con el fusilamiento de los hermanos, como ya lo había presagiado un brujo de Taque.

Mordel y Acidal representan para Vallejo las características psicológicas de la clase en el poder: audaces, cobardes y dedicados al servilismo (229). Hombres que dirigen sus acciones a conseguir el mayor beneficio económico y cuyo comportamiento no es más que una fachada que cubre su verdadera ignorancia. En una sociedad en la que se mantiene a la mayoría aún más ignorante que los que la gobiernan, no es difícil entender porque éstos últimos siguen en sus cargos:

Acidal y Mordel obran y se expresan, en los más graves momentos, con una mezcla de audacia y de torpeza que nos obligaría a preguntarnos cómo puede salirles bien lo que ellos hacen, si no tuviéramos en cuenta la increíble ignorancia de las gentes que los Colacho explotan y llegan a dominar. (231)

Un ejemplo de esta diferencia entre los hermanos Colacho y los indígenas, se muestra mediante las artimañas que los comerciantes usan para vender y comprar la mercancía:

A una campesina que le ha traído a vender varios lotes de huevos y que, ignorante para sumar, le pregunta a Mordel cuántos huevos le ha

traído en total, Mordel le dice: “Voy a decírtelo. (*Escribe unos números en un papel aparte*). Aquí está. El 3, me trajiste 8; el 12,16; y hoy, me traes 14... Vamos a ver [...] 4 y 6: 10 y 8: 18. Dejo 8 y llevo 1...pero [...] ¡Qué te voy a llevar a ti nada, vieja! [...] ¡Mira, pues, lo bueno que soy contigo! No te llevo nada.” La india responde: “gracias, pues, taita, que no me lleves nada. Dios te lo pagará.” [...] (233)

Junto a la indiscutible crítica que se opera en la escena, la situación resulta cómica al mismo tiempo. Se ejemplifica en este diálogo la absurda relación entre dos culturas, que trágicamente se desenvuelven desde un comportamiento y situaciones descritas humorísticamente por ser absurdas. Ambos, opresor y oprimido tiene la posibilidad de estar en el mismo nivel, bajo el foco paternal del narrador. Esta estrategia literaria, manipula las relaciones entre los personajes y a la vez consigue disasociarlas. Aunque primeramente los personajes se sitúan en el mismo nivel, el discurso y maneras del opresor disponen al mismo en el centro de la parodia. Si bien, la indígena no puede entender de sumas y restas no quiere decir por ello que no sepa que el comerciante está engañándola. Su tono resignado, es parte del silencio que delata a su opresor. Es así que el “dominador” queda más ridiculizado.

Hay una clara desacreditación de lo que los hermanos Colacho representan además de una visión carnavalesca del sistema político. Se perfilan en los hermanos el caudillismo cuyos representantes en muchos de los casos han subido al poder no por sistemas democráticos como falsamente son asociados, sino gracias a que el gobierno norteamericano los ha apoyado, para así mantener su política de dependencia.

Mr. Tenedy, gerente del sindicato yanqui, desliza, un día al oído de Mordel Colacho, en el bazar de Quivilca: Ya no tenemos confianza en nadie: todos los políticos de Lima son unos pícaros [...] los intereses de Wall Street y, sobre todo, de la Cotarca Corporation, exigen que usted sea, en el día, Presidente del Perú. (230)

En el Perú que describe Vallejo no se sabe de elecciones libres ni de políticas de apoyo a intereses nacionales. Es un país que se sostiene gracias a la economía internacional adueñada, entre otras, de las empresas mineras y cuyo presidente está al servicio de los bienes extranjeros. César Vallejo contraponen este “capitalismo” (feudalismo) unilateral, al sistema comunista de los incas:

Al clima social y psicológico formado por los caracteres y costumbres nacionales, haya que añadir el clima telúrico imágenes autóctonas del trabajo de los indios (en que aún sobrevive el folklore agrario y comunista de los incas). El paisaje ciclópeo y alucinante de los Andes, la fauna vernacular-con que el indio, anímico y soñador, se traduce en ritos de hechicería y ceremoniales religiosos-; las formas institucionales de cooperación agraria...en fin, todo un rico e inagotable arsenal de materias primas artísticas netamente locales y absolutamente inéditas para Europa, sostiene, realza y da vida, eminentemente espectacular y cinemática, a la trama de este film... (243) [11]

La escenografía del film es lo único que perdura en la realidad de la historia de los Colacho y por extensión en la historia de Perú. El paisaje, la fauna, el indígena aparecen representados en el guión cinematográfico como los elementos de la evolución natural e intrínseca del Perú. Mientras que los Colacho mueren y con ellos termina su gobierno, los soportes escenográficos siguen existiendo. Vallejo enfatiza, una vez más, su rechazo a los sistemas impuestos que no representan los intereses del Perú y que no nacen desde las estructuras ya existentes.

Se critica y ridiculiza los gobiernos de Oscar Raimundo Benavides y Luis M. Sánchez Cerro así como cualquier otra presidencia que transplante sistemas advenedizos contra el desarrollo de una economía nacional. César Vallejo persiste en la importancia de la relación dialéctica entre el hombre y la naturaleza frente al concepto moderno que establece una dependencia entre el hombre y la máquina. La escenografía indígena y el paisaje telúrico son el material artístico que Vallejo invita a conocer a Europa y que siguen desconocidos y mal interpretados.

César Vallejo a través de la sombra de Charlot, muestra la imagen de una clase social y cultura silenciadas [12] en el Perú. El teatro ruso y el cine mudo le acercan al escritor peruano a un lenguaje revolucionario, socialmente comprometido. La palabra no es el eje comunicativo que dirige la obra ya que está intrínsecamente vacía. La acción del hombre en relación con la sociedad y la naturaleza se convierte en el verdadero fundamento del arte social que embarga la obra póstuma del escritor peruano.

Bibliografía

Abril, Xavier. *Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Front, 1958.

Ángeles, César L. "César Vallejo y el humor." *Espéculo* 12 (1999). 28 Nov. 1999 http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html.

Armiso, Roberto. "El sentimiento de lo americano en el teatro de César Vallejo."

Caminando con César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional sobre César Vallejo, mayo 27-29 1988. Perú: Perla, [1988]. (19-29).

Ballón Aguirre, Enrique. *César Vallejo: Crónicas*. 2 vols. México: UNAM, 1984-85.

Brotherston, Gordon y Natalia Gómez. "La poética del patrimonio: 'Telúrica y magnética' de César Vallejo." *Cuadernos hispanoamericanos* 548 (1996):

109-119.

Brow, Louise Fargo. *Men and Centuries of European Civilization*. New York: A.A Knopf, 1948.

Cerna-Bazán, José. *Sujeto a cambio*. An Arbor: Latinoamericana Editores, 1995.

City Lights. Dir. Charles Chaplin. Chaplin-United Artist, 1931

Franco, Jean. *The Dialectics of Poetry and Silence*. New York: Cambridge UP, 1976.

Fuentes, Victor. "la constante cinematográfica en *Poemas humanos. Vallejo su tiempo y su obra: Actas del Coloquio Internacional, August 25-28 1992*. Vol 1. Perú: Universidad de Lima, 1992. 207-10.

Gomez, Natalia. "Relectura y nuevas dimensiones de la modernidad en la obra de César Vallejo." Diss. Indiana U, 2001.

Lynn, Kenneth S. *Charlie Chaplin and his Time*. New York: Simon and Schuster, 1997.

Mariátegui, José Carlos. *El alma matinal*. Lima: Empresa Editorial Amauta, 1959.

Modern Times. Dir. Charles Chaplin. United Artist, 1936.

Morris, Cyril Brian. *The Dream-House*. Hull: University Of Hull, 1977.

Pay Day. Dir. Charles Chaplin. The First National Film, 1922.

Podesta, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985.

Ramond, Edouard. *La Passion de Charlie Chaplin*. Paris: Baudiniere, 1927.

Smith, Julia. *Chaplin*. Boston: Twayne Publishers, 1984.

The Kid. Dir. Charles Chaplin. The First National Film, 1921.

The Gold Rush. Dir. Charles Chaplin. United Artists, 1925.

The Circus. Dir. Charles Chaplin. United Artists, 1928.

Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca azul editores, 1973.

_____. *Obra completa*. Madrid: Alianza Editoriales, 1988.

_____. *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1993.

_____. *Poemas en Prosa Poemas humanos España, aparta de mí este cáliz*. Ed. Julio

Vélez. Madrid: Cátedra, 1996.

Notas

- [1] Este artículo aparece en su totalidad en el cuarto capítulo de mi tesis doctoral: Gomez, Natalia. "Relectura y nuevas dimensiones de la modernidad en la obra de César Vallejo. Diss. Indiana U, 2001.
- [2] Unos meses antes que Vallejo escribiera su artículo para *Mundial*, Edouard Ramond publicó un libro en París con el mismo título: *La Passion de Charles Chaplin*. En este libro está la entrevista con Chaplin que menciona Vallejo además de ciertas similitudes. Obsérvese la cercanía de estas dos citas:

Ce n'est plus Mr Ch. Spencer Chaplin, multimillionnaire, gentleman distingué même lorsqu'il arbore un veston usage et un chapeau de peluche décoloré par trop de promenades au soleil ce n'est plus riche propriétaire de cinq autos et d'une splendide villa qui sort du dressing-room. C'est Charlie, c'est Charlot, poète de la misère humaine et fier vagabond, c'est, jouant de la badine et se dandinant sur ses longs godillots, Charlie, la grand'piété de l'écran. (Edouard Ramond 13)

A su turno, los cinco automóviles de lujo de Charles Chaplín, multimillonario y gentleman, conducen al porvenir al más desheredado y absurdo de los hombres, vestido de quince sombreros hongos, cinco trajes ajenos, siete pares de godillots y cuatro cañas mágicas...He aquí en esta película, a Charles Chaplín, gentleman y multimillonario, rascándose piojos dignos. Chaplín sumo poeta de la miseria humana, para por la película, de espaldas a sus dólares.

[3] Traducción al español de:

In handicrafts and manufacture, the workman makes use of a tool, the factory, the machine makes use of him. There the movements of the instrument of labor proceed from him, here it is the movements of the machine that he must follow. In manufacture the workmen are parts of the living mechanism.

[4] Traducción de: >'he twitches mechanically for several seconds until he is able to shake himself back into something approximating human form"

[5] Texto en inglés: ">All industrial nations were vexed by certain aspects of modern society: the recurrence of business crises; the conflict between employer and labor; and the problem of poverty, intensified at intervals by the increase in unemployment, when industry thought it was overproducing and shut down factories"

[6] Kenneth S. Lynn edita parte del discurso que Charles Chaplin da en 1942 en la cena patrocinada por "Arts to Russia" en "New York City" y que aparece publicado en *New York Times*. En este discurso Chaplin dice que no es comunista pero que está orgulloso de nombrarse pro-comunista: I am not a Communist but I am proud to say that I feel pretty pro-Communist. (*Charles Chaplin and his Times* 422)

[7] Traducción de:

They are spoiling the oldest art in the world-the art of pantomime. They are ruining the greater beauty of silence. They are defeating the meaning of the screen, the appeal that has created the star system...The screen is pictorial.

[8] Estos personajes tienen su presencia en películas como: *The Kid*, *City Lights* y *Pay Day*.

[9] César Angeles L. en su artículo: "César Vallejo y el humor" anota la referencia tragico-cómica del escritor peruano en los poemas póstumos. No profundiza en el análisis humorístico de los poemas pero sí define el humor como "cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico." (2)

[10] La importancia de los objetos, no solo fue exclusividad del teatro ruso sino también del cine y de la pintura. C. B. Borris en *The Dream-House* presenta un estudio de la influencia del cine mudo en los poetas entre los 20 y 30 en España. Uno de los elementos importantes fue el significado de los objetos: "Spanish poets coincided with film-makers in their pursuit of the enigmatically meaningful by giving objects-either alone or in eccentric grouping- a new significance." (8)

[11] Obsérvese la cercanía lingüística e ideología entre este párrafo y el poema "Telúrica y magnética" de *Poemas humanos*. Consúltese el artículo de Gordon Brotherston y Natalia Gómez: "La poética del patrimonio: 'Telúrica y magnética' de César Vallejo." *Cuadernos hispanoamericanos* 548 (1996): 109-119.

[12] Recuérdese cómo Charlot es despedido cuando pronuncia una palabra. Se produce una fina relación entre esta acción y la situación del indígena.

© *Natalia Gómez 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo