

Traspié entre la poesía y el cine: El caso de César Vallejo y Roy Andersson

Stumbling between poetry and cinema: Cesar Vallejo and Roy Andersson's case

Douglas J. Weatherford*

Resumen

El presente estudio intenta iluminar algunos de los ecos del poema “Traspié entre dos estrellas” de César Vallejo que se encuentran en la cinta *Canciones del segundo piso* del director sueco Roy Andersson. En particular, la investigación sugiere que el cineasta se aprovecha de la preocupación existencial del hombre común que se percibe en el poema vallejiano al crear personajes estáticos cuya inmovilidad cobra un tono hierático y puede interpretarse como la creación de una nueva hagiografía de lo ordinario.

Palabras clave: César Vallejo; Roy Andersson; *Canciones del segundo piso*; “Traspié entre dos estrellas”; cine; adaptación

Abstract

This study attempts to illuminate some of the echoes of Vallejo’s poem “Stumbling between two stars” found on the tape *Songs from the second floor* of Swedish director Roy Andersson. In particular, research suggests that the filmmaker takes advantage of the existential concerns of the common person that are perceived in Vallejo’s poetry when creating static characters whose immobility becomes a hieratic tone and can be interpreted as creation of a new hagiography of the ordinary.

Keywords: Cesar Vallejo; Roy Andersson; *Songs from the Second Floor*; “Stumbling between two stars”; cinema; adaptation

* Brigham Young University, EE.UU

Correo: douglas_weatherford@byu.edu

En el año 2000, el cineasta sueco Roy Andersson (1943) estrenó su cinta *Canciones del segundo piso* [*Sånger fran åndra våningen*] en el Festival de Cannes, Francia. La cinta, que ganó el Premio del Jurado, es un largometraje de ficción –más poesía que narración– que se basa en 46 episodios ligeramente conectados que exploran la angustia de la existencia humana en el mundo moderno. La obra se ubica en un ambiente sumamente urbano y, aunque nunca se identifica la ciudad donde se llevan a cabo las viñetas (¿será Estocolmo, Gotemburgo, Malmö, Upsala?), uno siente que la geografía y los personajes (con sus caras pintadas de blanco para simbolizar mejor una especie de *everyman*) se conectan profundamente con la realidad netamente sueca de su director.

A pesar de ese tono autóctono, la iniciativa es, a la misma vez, sumamente universal y quiere dialogar con una angustia existencial que caracteriza la vida en todas las grandes urbes, una tendencia que se percibe, entre otras cosas, al principio del film cuando en la pantalla aparece una dedicatoria a César Vallejo: “‘Amadas las personas que se sientan’ [‘Älskade vare de som sätter sig’] / César Vallejo (1892–1938) / *IN MEMORIAM*”. Esta evocación al gran poeta peruano (y a su poema “Traspié entre dos estrellas” que es el origen de la cita) no es accidentada ni efímera.¹ Más bien, afirma la aspiración del director de comunicarse con una realidad humana que se extiende más allá de las fronteras europeas, y admite otra particularidad de la cinta: es una adaptación de un poema vallejiano.

Aunque suelo creer que el film de Andersson depende tanto del poema de Vallejo que podemos (y tal vez debemos) clasificarlo como una adaptación, prefiero descartar por el momento las cuestiones teóricas expansivas a favor de una investigación mucho más modesta: quiero iluminar algunos de los ecos de “Traspié entre dos estrellas” que se encuentran en *Canciones del segundo piso* para mejor entender como el cineasta escandinavo haya adaptado un poema lírico de sólo 45 líneas a un largometraje de 94 minutos.² En particular, creo que Andersson se aprovecha de la preocupación existencial del hombre común que se percibe en este poema vallejiano (y otros) y que el director se basa en esa desesperación metafísica al crear personajes estáticos cuya inmovilidad puede sugerir una nueva hagiografía de lo ordinario.

César Vallejo y Roy Andersson

A primera vista, puede parecer curioso que un cineasta sueco contemporáneo se haya interesado tanto en un poeta peruano de las primeras décadas del siglo XX. Y me pregunto si el público internacional que vio *Canciones del segundo piso* en Cannes haya reconocido del todo el significado del poeta o la conexión que tenía con Francia, el país anfitrión del afamado festival.³ Lo cierto es que el interés que el cineasta mostró por Vallejo es profundo y percibe en el escritor un alma gemela. Él, como Vallejo, siente profundamente el peso de la vida. Como el poeta peruano, Andersson vive al margen del establecimiento artístico y se siente incómodo con los excesos de la vida intelectual. Prefiere no considerarse la voz del pueblo aunque su obra se inspira en los quehaceres y sufrimientos del hombre ordinario. Reprocha el *statu quo* y condena las instituciones (gobierno, militar, mercado, iglesia) que fallan en su responsabilidad de dar sentido a la vida. Y, como su inspiración andina, Andersson combina una sensibilidad artística experimental con una necesidad de buscar conjuntamente la esencia del ser humano que se encuentra extraviado en una vida moderna que es, con frecuencia, absurda y degradante.

El cineasta descubrió la poesía de Vallejo en una antología bilingüe (español-sueco) en 1974 y abrigaba durante años una pasión por el poeta y por filmar una iniciativa dedicada a él (Lindqvist, 2010, p.202). Así resulta que el vínculo entre estos dos artistas no es desconocido y existen investigaciones que ya ofrecen observaciones inteligentes sobre la presencia vallejana en la bitácora creativa de Roy Andersson (véanse, en particular, los estudios de Ursula Lindqvist, 2010 y Dominique Russell, 2008). Otros académicos han examinado la importancia del cine en la obra poética y ensayística del escritor peruano quien fue, al mismo tiempo, un aficionado y un detractor del nuevo medio artístico (véase, por ejemplo, las obras de J. Patrick Duffey (2003) y Rocío Oviedo Pérez de Tudela (2003) alistadas en la bibliografía). Por cierto, el poema que Andersson decidió adaptar alude al séptimo arte (“*Amado sea [...] aquel que va, por orden de sus manos, al cinema [...]*”; verso 34) e incluye, según Michelle Clayton (2011), una posible glosa a la popular cinta muda de Charlie Chaplin, *La quimera del oro* [*The Gold Rush*; 1925] en su descripción de una persona que “*vela el cadáver de un pan con dos cerillas*” (verso 21) que, según Clayton, recuerda el pan danzante que imagina el Charlot hambriento en esa película (p.226). La inspiración fílmica que se ve en este poema puede haber afectado al cineasta cuando buscaba un texto para su iniciativa. Imagino, sin embargo, que es otra característica del poema que más le atraía. “Traspié

entre dos estrellas” es también una adaptación: del Sermón del Monte, y el diálogo que Vallejo sostiene con este notable texto sagrado informa cada escena de la cinta sueca. Cuando rueda *Canciones del segundo piso*, Andersson se inspira en Vallejo y en la Biblia para mejor entender el lugar dentro de la sociedad de los seres más débiles y ordinarios.

César Vallejo en *Canciones del segundo piso*

Pocos críticos de cine entendieron plenamente la importancia de César Vallejo para *Canciones del segundo piso* cuando apareció el film en 2000. Y aunque la iniciativa cabe muy bien dentro de la bitácora fílmica que el artista ha desarrollado durante cuatro décadas, sería difícil sobreestimar la influencia del poeta peruano en esta cinta. La evidencia más obvia de la presencia vallejeana, después de la dedicatoria que le nombra al principio, viene en los versos de “Traspié entre dos estrellas” que se recitan en solo cuatro de los 46 episodios que componen la película.

Canciones del segundo piso, como ya he dicho, es una película poética que evade la narrativa tradicional y no avanza a base de una trama que depende de causa y efecto. El tono y la textura importan más que la acción, y su principio organizador es la repetición de ciertos temas e imágenes. También hay unos personajes que reaparecen y cuyos desafíos personales, a pesar de la estructura lírica predominante, prestan cierta continuidad narrativa a la cinta. Tres de los individuos más significativos son Kalle y sus dos hijos. Kalle es un hombre de 60 años que acaba de perder su negocio de muebles en un incendio generado por él mismo para reclamar el dinero de los seguros. Peor aún, Tomás, el hijo mayor, según el padre y de forma muy quijotesca, se ha vuelto loco por haber leído demasiado poesía. Kalle y Stefan, el hijo menor, visitan tres veces a Tomás en el manicomio, aunque este hijo enfermo permanece mudo y distante ante sus familiares.

Que la poesía puede trascender en la locura es una idea altamente metafórica y puede sugerir, entre otras cosas, que la lectura contemplativa crea una sensibilidad elevada que no soporta la realidad grotesca de la vida cotidiana. Es significativo entonces que es principalmente en un espacio dedicado a la locura donde Andersson decide incorporar a su diálogo varios versos de “Traspié entre dos estrellas”. El sufrimiento de una alma excesivamente sensitiva que se pierde en la poesía puede ser, obviamente, una alusión al mismo autor peruano que escribió tanta poesía que

examinaba la agonía de la existencia (algo que exploraremos más adelante). Mientras Kalle se desespera ante la condición de su hijo, Stefan se compadece de su hermano y le susurra algunas observaciones que le deben consolar. Notablemente, estas palabras fraternales son una repetición, fuera de orden, de 16 de los 45 versos de “Traspié entre dos estrellas”.⁴

El nexos que Andersson sugiere entre la palabra poética y la demencia no es simplista, sin embargo, y el director usa la primera escena ubicada en el psiquiátrico para cuestionar nuestra capacidad para distinguir entre la locura y la cordura, entre la verdad y la mentira. En efecto, en este episodio no todo es como parece: un psiquiatra resulta ser, en verdad, un paciente; y Kalle, que se supone ser cuerdo, grita histéricamente y es sacado a la fuerza del lugar.⁵ Por cierto, el sanatorio – representado como un espacio impersonal, esterilizado e inhumano– no es un refugio del mundo cruel, más bien es una extensión de él. Andersson también cuestiona el valor de la creación artística en la reacción de sus personajes ante la poesía. Mientras Kalle interpreta los versos vallejianos como estupideces y responde violentamente al escucharlos, Stefan los entiende como observaciones profundas que tienen el poder de calmar y sanar a su hermano.⁶ Aunque la cinta no aclara si la poesía puede curar al mundo enfermo, sugiere cierto optimismo –como ya se ha mencionado y que exploraremos más en momento por venir– en la humanidad de Stefan.

Las escenas dedicadas a Tomás como paciente en el psiquiátrico ofrecen la mayor concentración de diálogo que Andersson apropia de “Traspié entre dos estrellas” y sería razonable imaginar que estos episodios fuesen los que mejor corresponden al poema vallejiano. Sería equivocado, sin embargo, ver la influencia de César Vallejo sólo en estas líneas cuando el poeta peruano se percibe por toda la cinta: en los temas y los motivos, en los personajes y las situaciones, en el tono y la cosmovisión, y, especialmente, en el reconocimiento de la angustia de la existencia contemporánea y la preocupación por el hombre común en sus quehaceres diarios. Por cierto, es tan profuso y constante el espíritu de Vallejo en todas las viñetas de *Canciones del segundo piso* que Dominique Russell ha sugerido que el escritor “se susurra por las tomas, como fantasma del segundo piso” [“whispers in and out of shots, the host of the second floor”] (2008, p.315). Pese a que concuerdo con Russell, conviene decir también que la cinta de Andersson es una creación altamente personal y original que evite la derivación superficial. La presencia de Vallejo en su obra es sobrecogedora

—sin duda— pero la influencia del escritor andino se acomoda muy bien dentro de una estructura temática, ética y artística que pertenece plenamente al cineasta sueco.

Aunque son numerosas las observaciones que podría registrar para iluminar esta naturaleza dual de *Canciones del segundo piso* (o sea, que reflejan la inspiración en Vallejo al ser al mismo momento una obra altamente original), creo conveniente limitarme en este espacio a dos. Primeramente, Andersson se apoya en la poesía vallejiana para crear un film que se obsesiona por la representación de una vida cotidiana que es absurda y agobiante. Y, segundo, esta gravedad existencial se describe visualmente por la inmovilidad que caracteriza el manejo de la cámara y la actuación de los intérpretes. Y, en la estasis metafórica que crea, Andersson imagina a mujeres y hombres abrumados pero también contemplativos, cuya rigidez hierática simboliza la posibilidad de la santificación de sus personajes corrientes en una nueva hagiografía de lo ordinario.

En la reimaginación de las bienaventuranzas que ofrece César Vallejo y que continúa en Andersson, la vida se concibe como una acumulación de gestos triviales y repetidos, sin ninguna importancia etérea (una teoría artística que Andersson nombró “trivialismo”). La vida es, como sugiere el título del poema, un traspíe en que el ser humano parece frustrado en su deseo de entender el significado de la vida. Los desventurados que revela el cineasta se encuentran aislados, sin el consuelo del “cuerpo de Cristo”, y su caída de la gracia no parece ser compensada por ninguna redención futura. “¡Hay gentes tan desgraciados”, explica el poema vallejiano, “que ni siquiera / tienen cuerpo [...]!” (Versos 1-2). Este sentimiento de angustia ante la degradación cotidiana de la experiencia humana tiñe todas las líneas de “Traspíe entre dos estrellas” (“¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!”; verso 45) y puede verse como la base del pesimismo que Andersson recrea en su adaptación fílmica.⁷

A pesar del tono desesperado que manifiestan Vallejo y Andersson, los dos artistas todavía dialogan con lo sagrado y no pierden del todo el optimismo. “Traspíe entre dos estrellas” es, según Russell, una parodia de las Bienaventuranzas que “gira violentamente entre oscuridad y esperanza” [“veers wildly between darkness and hope”] (2008, p.317). La oscuridad del poema (y especialmente de la película) es fácil de percibir; la esperanza es más difícil. ¿Dónde reside, entonces, la promesa en Vallejo y Andersson? Lindqvist (2010) percibe, por ejemplo, una ironía

en la iniciativa de Andersson (¿y en los versos de Vallejo?) donde los fracasos de comunicación de los personajes “abren espacios compartidos de sufrimiento humano, un modo de experiencia que hace posible la empatía. El sufrimiento individual resulta en la alienación, pero el sufrimiento compartido puede resultar en una especie de transcendencia [...]”. [“open up shared spaces of human suffering, a mode of experience that makes empathy possible. Individual suffering results in alienation, but shared suffering can result in a kind of transcendence [...]”] (p.207). Por su parte, Yoram Allon (2001) ha sugerido que la cinta de Andersson se basa en una “paradoja metafísica” [“metaphysical paradox”]. El film presenta gente completamente desprovista de esperanza por no tener absolutamente nada, explica la investigadora, “menos la esperanza” [“except hope”] (p.2). Yo diría que el hecho de buscar sentido en un mundo carente de mérito es, por sí mismo, un acto de fe. La vacilación entre la esperanza y la desesperación que se percibe en *Canciones del segundo piso* es, para mí, gran parte del placer de ver esta película y un elemento que Andersson puede haber extraído de “Traspié entre dos estrellas”. Una de las maneras más interesantes en que el cineasta sueco parece haberse inspirado en la dualidad que existe en el poema vallejiano se percibe en su creación de un ambiente casi desprovisto de movimiento.

La inmovilidad como hagiografía de lo ordinario

Canciones del segundo piso demuestra una obsesión por retratar a gente inmóvil. Los hombres y mujeres que aparecen en la pantalla se encuentran frecuentemente parados, acostados y, especialmente, sentados. Muchos permanecen callados y miran hacia la distancia en una contemplación enigmática y sombría. Todos los personajes, sin embargo, lucen caras afligidas y parecen cargar un peso simbólico que ya no aguantan. La inercia de los habitantes de esta urbe imaginada se repite en el manejo de la imagen visual. Se emplea una cámara completamente estática que se ubica para aprovecharse de ángulos normales (o muy levemente picados) y planos típicamente largos o generales. Cada episodio consiste, además, de un solo plano de secuencia (o sea, sin cortes) que capta un pequeño pedazo de la topografía de una ciudad deshumanizante. Es dentro de este espacio fotografiado por una cámara que nunca se mueve que aparecen los protagonistas inertes de Andersson.

Los movimientos que se perciben en cada episodio suelen ser lentos y deliberados y, a veces, hay tan poco movimiento en el encuadre que la pantalla parece más foto fija que imagen en movimiento. Aunque algunos críticos han enfatizado el realismo del mundo que Andersson filma, la estasis aplastante que define cada viñeta revela, sin lugar a duda, que el director se aprovecha de la *poiesis* tanto como de la *mimesis* para fabricar una metáfora en que la inercia simboliza su visión de la agobiante existencia moderna. La connotación pesimista de lo estático de estas escenas es inmediatamente evidente y sugiere una existencia dominada por el aislamiento, la pasividad y la desilusión. Desde luego, un atasco de tráfico que nunca se acaba y que ha hecho imposible el movimiento dentro de la ciudad se deja ver en varias de las viñetas y resulta ser un *leitmotiv* que refleja la frustración de hombres y mujeres que se encuentran estancados en una existencia absurda.

La inmovilidad que Andersson emplea en *Canciones del segundo piso* no es un elemento del todo nuevo dentro de su filmografía. El cineasta sueco había experimentado con la falta de movimiento en varios proyectos previos y no abandonaría el estilo después de acabar con esta iniciativa fílmica. No es posible, por lo tanto, ver la falta de movimiento que define esta adaptación como un legado netamente vallejiano. No obstante, es obvio que el director imagina la inacción como una parte integral de su deseo de transcribir la poesía del peruano a la pantalla grande. En efecto, el verso vallejiano que más importancia tiene dentro de la cinta es el que aparece como dedicatoria y que se repite en cuatro escenas por boca de Stefan y Kalle: “Amadas las personas que se sientan” (verso 16). Es significativo que esta línea, que funciona como lema para la película, alaba el acto de reposar. Sugiere, una vez más, la complejidad interpretativa de la película donde la rigidez de los personajes puede interpretarse negativamente como una fatiga ante los horrores de la vida cotidiana, pero positivamente como una resolución de aflojar el ritmo de la vida en un intento de contemplar y comprender la existencia. La dualidad de la estancación que emplea Andersson es una característica que se encuentra claramente en el poema en que se inspira, y cuyo título (“Traspié entre dos estrellas”) apunta hacia una vacilación que Vallejo mismo quería proyectar. Sin embargo, aunque Andersson se aprovecha claramente de esta pieza de *Poemas humanos*, es obvio que su inspiración para crear personajes contemplativos no se limita a Vallejo. Está imaginando también el texto que es la fuente adaptiva para el autor peruano: el Sermón del Monte.

Es evidente la importancia que tienen las Bienaventuranzas dentro del poema de Vallejo y el film de Andersson. Cada artista ofrece su propia interpretación de esa enseñanza cristiana fundacional y se emociona –como Cristo– ante la posibilidad de examinar y alabar las experiencias frecuentemente dolorosas de la gente más común y corriente. Y cada uno se da cuenta de la importancia contemplativa del Sermón del Monte. Allí explica Mateo que “viendo la multitud”, Jesús de Nazaret “subió al monte; y *sentándose*, vinieron a él sus discípulos” (Mateo 5:1; énfasis mío). Cuando sugiere Vallejo (y repite Andersson) que amadas sean “las personas que se sientan” (verso 16), se alude a este momento arquetípico en que el discípulo que tiene la paciencia para descansar y contemplar es recompensada con las Bienaventuranzas, o sea, una mejor comprensión del valor del ser humano más humilde en sus desafíos cotidianos. La estasis contemplativa que Andersson imita de “Traspié entre dos estrellas” y de las lecciones de Cristo apunta hacia otro tema fundamental que aparece en su cinta y cuya interpretación puede resultar compleja y controvertida: la religión.

Las insuficiencias de la religión dominan en *Canciones del segundo piso* como una parte esencial de la interpretación oscura y desmoralizada de la condición humana que Andersson ofrece. Y el director –aún más que Vallejo– condena la iglesia como institución, documenta la pérdida del poder del lenguaje sagrado y se burla de la religión vuelta comodidad en la sociedad capitalista. Así por ejemplo, en una de las secuencias narrativas más significativas de la cinta, Kalle, después del incendio que destruye su negocio, decide probar su suerte como vendedor de crucifijos. La situación que se desarrolla es magníficamente oscura y recuerda la sensibilidad religiosa que marcaba el cine de Luis Buñuel. El film se acaba cuando Kalle, completamente frustrado, desecha en un vertedero los crucifijos que no ha podido vender. A pesar del cinismo de esta última escena, al descartar la cruz como símbolo de lo sagrado, Andersson demuestra, con gran ironía, la aguda necesidad que todavía siente el ser humano por buscar una nueva iconografía trascendente.

Sin duda, Andersson destaca la desesperación de sus personajes. Pero, como ya se ha mencionado, la exégesis de su film es compleja y una interpretación de su obsesión por la estasis no debe limitarse a sus posibilidades pesimistas. Desde luego, *Canciones del segundo piso* recuerda al Sermón del Monte y, como esa enseñanza teológica, la cinta imagina un mundo donde el

sufrimiento tiene por lo menos una leve esperanza de resultar en la santificación. Es mi opinión que los personajes rígidos de Andersson, colocados en la pantalla como estatuas hieráticas, pueden interpretarse como nuevos santos, beatificados no por su excepcionalidad sino por su cotidianidad. Y en el nuevo santoral que se imagina, los personajes desesperados que pueblan *Canciones del segundo piso*, heridos por los abusos diarios de la vida en vez de por las puñaladas de los soldados romanos, reemplazan a Cristo en la cruz como nuevos estandartes de la condición humana. Ahora bien, estos nuevos santos corrientes no son infalibles. Más bien, son seres muy humanos: manchados, aburridos, agobiados, desinteresados y miserables. Sin embargo, es precisamente esta imperfección y vulnerabilidad que destacan Vallejo y Andersson, tanto para celebrar como para lamentar la condición humana.

La esperanza que yo veo en *Canciones del segundo piso* es sutil y se esconde en las grietas de una angustia que parece a veces sobrecogedora. Uno de los ejemplos más interesantes y convincentes de este fenómeno se percibe cuando Kalle, con la cara manchada por las cenizas del incendio de su negocio, viaja en el metro. La escena es una muestra maravillosa de la visión cinematográfica de Roy Andersson. La cámara estática se ubica en la parte delantera de un vagón de metro y filma hacia el fondo. Es claro que el director se ha preocupado mucho por la *mise en scène* y ha colocado a los aproximadamente dos docenas de intérpretes para llenar artísticamente el espacio. Kalle está parado en el primer plano, más o menos en medio del encuadre con dos personas a sus lados. Detrás de ellos se sientan varios hombres y mujeres, seguidos, en el fondo del vagón, por una media docena de hombres, de nuevo parados. El contraste visual que se establece (parado/sentado/parado) es inmediatamente atrayente y, cuando se combina con el hecho de que casi todos los pasajeros miran hacia la parte delantera del vagón, sugiere que el escenario —a pesar de retratar un evento sumamente cotidiano—, no es del todo realista. Por cierto, se escucha al abrir la escena, además de los sonidos del metro en tránsito, las notas de una pieza de música clásica. Los pasajeros permanecen callados e inmóviles (excepto por un leve vaivén que les causa el movimiento del vagón) hasta que la música sube en un crescendo y todos juntos, menos Kalle, se unen para entonar las notas de la melodía.

La escena, disfrazada al principio como representación realista de la vida mundana, pertenece más bien al nivel lírico de la cinta. En efecto, los pasajeros, cuyas caras entristecidas reflejan un sufrimiento solitario, tienen en común –irónicamente– una angustia individual. O sea, las notas que todos entonan simbolizan una empatía colectiva por la soledad privada que todos aguantan. De esta forma, Andersson revela, dentro de una película llena de ejemplos de indiferencia ante la miseria cotidiana, cierta benevolencia pública que resguarda la esperanza para el futuro. Y es aquí, en este espacio público, donde, a pesar de sus imperfecciones, podemos imaginar a los personajes que Andersson crea –rígidos como estatuas religiosas– como los santos de una nueva iconografía piadosa.

Aunque es cierto que la estasis es más prevalente en la cinta de Andersson que en el poema de Vallejo, esto no quiere decir que el nuevo santoral que imagina el sueco no tenga una conexión significativa con su inspiración andina. Por cierto, la esperanza leve que se espía (con cierta dificultad) en el pesimismo de *Canciones del segundo piso* radica principalmente en la figura de Stefan, y es él quien mejor entiende el sufrimiento ajeno (especialmente el de su hermano) y quien más intenta comunicarse con los que sufren y ofrecerles ayuda y consuelo. De este modo los episodios más tiernos de la película giran en torno a Stefan y las interacciones que tiene con otros. Así resulta una escena afectuosa cuando Stefan se sienta detrás de su novia que parece perturbada, la envuelve en sus brazos y levanta una flauta a su boca. La novia sopla en el instrumento mientras él marca las notas y, de esa forma, tocan juntos una canción. En otra viñeta significativa Stefan conversa cariñosamente en un callejón solitario con un vago que busca comida en un montón de basura infestado de ratas. Pero son las palabras comprensivas que Stefan recita a su hermano las que mejor sugieren una conexión con los versos de Vallejo.

Como el peruano que tanto inspira a Andersson, los dos hijos de Kalle se asocian con la poesía y, como dos caras de la misma moneda, Stefan y Tomás parecen representar distintas versiones de la personalidad del autor de *Los heraldos negros*. Y, dentro de la iniciativa fílmica de Roy Andersson, representan dos reacciones ante la vida contemporánea. Con la sensibilidad exagerada de un artista, Tomás ha sentido tan fuertemente el peso de la vida que se ha vuelto loco al leer la poesía y ha perdido el deseo o la habilidad de comunicarse con el mundo (nunca se aclara cuáles poemas había

leído antes de caer en la desesperación). No es difícil imaginar este nivel de aflicción como un reflejo de la poesía vallejiana cuando uno examina los textos más angustiados –muchos de sus más populares– de un hombre que escribió: “*Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo*”. (“Espergesia”; verso 1)

Pero Andersson no privilegia la poesía más angustiada de Vallejo ni la reacción de desesperación de Tomás. Más bien, empareja la inercia del hermano mayor con el activismo del menor para reflejar dos tendencias del poeta peruano.⁸ Por cierto, es Stefan quien vocaliza los versos vallejianos y así es él quien se asocia –aún más que su hermano– con la palabra poética. Y Andersson parece sugerir que es precisamente en el acto de recitar la versión vallejiana de las Bienaventuranzas de Cristo que se encuentra la humanidad de Stefan y la esperanza para un mejor futuro. En estos dos hermanos y en sus distintas reacciones ante la crisis encontramos la complejidad que definió la vida de un poeta que se desilusionaba ante la vida moderna al mismo tiempo que intentaba buscar un camino alternativo para la humanidad. Y podemos imaginar que Stefan y Tomás, en sus diferencias, llegan a simbolizar los dos astros del título del poema del autor a quien dedica Andersson su película: “Traspié entre dos estrellas”.

Conclusiones

Roy Andersson rodó después de *Canciones del segundo piso* dos largometrajes adicionales que comparten con esta cinta previa una fascinación por personajes que apenas se mueven. *La comedia de la vida* (*Du levande*, 2007) y *Una paloma se sentó en una rama reflexionando sobre la existencia* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014) también se inspiran en otros textos que han conmovido al director sueco: *Don Quijote de la Mancha*, de Luis de Cervantes, y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica. Las dos cintas forman, junto a *Canciones del segundo piso*, una trilogía que examina la esencia absurda de la vida humana. Pero es en la primera cinta, dedicada al poeta peruano, donde encuentro más dependencia de su fuente de inspiración y donde mejor funciona como adaptación. Y en este traspié entre la poesía y el cine, Roy Andersson se aprovecha del espíritu y de la poesía de César Vallejo para crear un film fascinante que gira entre la esperanza y la desesperanza para idear, aún en su imperfección, una nueva hagiografía de lo ordinario.

Referencias

- Allon, Y. (2001, 05, 01). Reseña de Songs from the Second Floor. *Journal of Religion and Film*. Recuperado de <http://www.unomaha.edu/jrf/songs.htm>
- Andersson, R. (2000). *Canciones del segundo piso [Sånger fran andra våningen]*. Estocolmo: Studio 24.
- Andersson, R. (2007). *La comedia de la vida [Du levande]*. Estocolmo: Studio 24.
- Andersson, R. (2014). *Una paloma se sentó en una rama reflexionando sobre la existencia [En duva satt på en gren och funderade på tillvaron]*. Estocolmo: Studio 24.
- Clayton, M. (2011). *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Duffey, J. P. (2003). El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. (32), 37–52.
- Lindqvist, U. (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo. *Scandinavian–Canadian Studies / Études Scandinaves au Canada*. (19), 201–229.
- Miller, N. (2002). To Interpret the World or to Change It? César Vallejo and the Role of the Intellectual. *Romance Quarterly*, 49 (3), 174–191.
- Oviedo Pérez de Tudela, R. (2003). La imagen diagonal: De lo cinemático en César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (32), 53–70.

Russell, D. (2008). The Ghost of the Second Floor: Roy Andersson and César Vallejo. *Literature / Film Quarterly* 36 (4), 315–326.

Vallejo, C. (2012). Espergesia. *The Complete Poems*. Ed. y trans. Michael Smith y Valentino Gianuzzi. Bristol: Sherman Books. P.152.

Vallejo, C. (2012). Traspíe entre dos estrellas. *The Complete Poems*. Ed. y trans. Michael Smith y Valentino Gianuzzi. Bristol: Sherman Books. P.468.

¹ “Traspíe entre dos estrellas” forma parte de los poemas de César Vallejo que se publicaron póstumamente en 1939 bajo el título de *Poemas humanos*. El poema lleva la fecha del 11 de octubre de 1937.

² El presente estudio es, de muchas formas, una continuación de las investigaciones perspicaces ya hechas por Ursula Lindqvist y Dominique Russell, quienes han examinado la presencia de Vallejo en el cine de Andersson. Cada estudiosa se refiere brevemente a la cuestión de *Canciones del segundo piso* como adaptación. Lindqvist prefiere hablar de las “correspondencias interartísticas” [“interart correspondences”] (203) que existen entre los dos textos y no usa la palabra “adaptación”. Russell, por su parte, concluye su estudio sugiriendo que la cinta de Andersson alude “a las posibilidades infinitas de la adaptación, donde uno puede tropezar con un poeta peruano en un ambiente escandinavo” [“speaks to the endless possibilities of adaptation, whereby one can stumble upon a Peruvian poet in a Scandinavian landscape”] (323).

³ Vallejo vivió los últimos años de su vida en Francia, murió allí el 15 de abril de 1938 y está enterrado en París en el Cimetière du Montparnasse.

⁴ Los versos de “Traspíe entre dos estrellas” que aparecen en *Canciones del segundo piso* son los siguientes, en el orden en que aquí aparecen, hablados, obviamente, en sueco: 1) Los primeros versos son pronunciados por Stefan y pertenecen a la primera visita que éste hace con su padre al psiquiátrico: “Amado el desconocido y su señora”, “el prójimo con mangas, cuello y ojos”, “el que duerme de espaldas”, “el que lleva zapato roto bajo la lluvia”, “el calvo sin sombrero”, “el que se coge un dedo en una puerta”, “el que suda de pena o de vergüenza”, “el que paga con lo que le falta”, “amadas las personas que se sientan”; 2) poco después, al hablar con dos religiosos en la iglesia, Kalle repite desdeñosamente uno de los versos antes citados: “amadas las personas que se sientan”; 3) cuando Stefan se encuentra en el departamento de su novia vuelve al mismo verso: “amadas las personas que se sientan”; 4) y, finalmente, Stefan, de vuelta en el psiquiátrico, pronuncia más versos vallejianos (algunos nuevos, algunos repetidos): “Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora”, “el que suda de pena o de vergüenza”, “aquel que va, por orden de sus manos, al cinema”, “el que paga con lo que le falta”, “el que duerme de espaldas”, “el que ya no recuerda su niñez”, “amadas las personas que se sientan”, “el justo sin espinas”, “el calvo sin sombrero”, “el ladrón sin rosas”, “el que lleva reloj y ha visto a Dios”, “el que tiene un honor y no fallece”.

⁵ Véase Lindqvist (2010, pp.312-313) para una explicación más detallada de este episodio.

⁶ Kalle ve la poesía misma (y no el horror ante la vida que siente el poeta como persona sensata) como la fuente de la locura de su hijo mayor. “Escribió poesía hasta enloquecerse [...]”, explica el padre. Reacciona con mayor enojo ante dos versos vallejianos en particular. Cuando Stefan le dice a su hermano que es amado “el que se coge un dedo en una puerta”, Kalle grita: “¿Cogerse un dedo en una puerta? ¿Y qué importancia tiene eso?”. Y cuando su hijo menor dice “amadas las personas que se sientan”, el padre grita histéricamente: “¿Qué se sientan? ¿Qué se sientan? Se siente donde se siente...”.

⁷ Por cierto, hay varias viñetas de la cinta de Andersson que parecen haberse inspirado directa o indirectamente en algún verso del poema de Vallejo. Aunque los ejemplos posibles son muchos, ofrezco aquí solo dos. Primero, uno puede sentir la inspiración vallejana (“¡Amado sea el niño, que cae y aún llora / y el hombre que ha caído y ya no llora!”; versos 43-44) en una escena sumamente oscura que sugiere la iniciación en la comunidad religiosa de una niña quien, con los ojos vendados, es sacrificada al ser empujada a las profundidades de una grieta. Además, Kalle, el protagonista agobiado que acaba de perder su tienda de muebles, puede verse en una de las Bienaventuranzas re-imaginadas por Vallejo que dice: “[Amado sea] el que perdió su sombra en un incendio [...]” (verso 24).

⁸Varios investigadores han imaginado esta dualidad de reflexión y acción en Vallejo. Véase, como un ejemplo, el estudio de Nicola Miller (2002) que se titula “To Interpret the World or to Change It: César Vallejo and the Role of the Intellectual”.