

**CÉSAR VALLEJO: DEL POEMA AL *FILM***  
**CÉSAR VALLEJO: FROM THE POEM TO FILM**

Eduardo Yalán Dongo  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
eyalan@pucp.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-0143-4973>

Sebastián Pimentel Prieto  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
spimentel@pucp.pe  
<https://orcid.org/0000-0001-5652-9227>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.260>

Fecha de recepción: 20.05.25 | Fecha de aceptación: 24.07.25

**RESUMEN**

El presente artículo explora la relación entre la obra literaria de César Vallejo (poesía y teatro) y el cine, y postula que el autor desarrolla un pensamiento cinematográfico intermedial propio que se sustenta en el concepto de “doble”. A partir de un marco histórico-crítico se identifica un vacío teórico en la bibliografía: la ausencia de un dispositivo conceptual que articule el tránsito de la literatura vallejana hacia lo cinematográfico. Así, se propone el concepto del “doble” para llenar este vacío, entendiéndolo como un pensamiento de desdoblamiento que articula un pensamiento estético como traducción entre medios. Mediante textos poéticos, obras de teatro (*Lock-out*, *Colacho hermanos*, *La piedra cansada*) y proyectos fílmicos inconclusos de Vallejo se reflexiona cómo la escritura asimila procedimientos del cine (montaje, visualidad, gesto o simultaneidad escénica). Entonces, el doble funciona como núcleo estructurante de una estética híbrida que desborda los límites genéricos al punto de configurar un espacio creativo entre la literatura y el séptimo arte. Se concluye que Vallejo anticipa una visión del cine como arte total de vocación masiva y humanista, y en el que convergen su impulso lírico y dramático. En suma, este pensamiento de lo doble evidencia el carácter revolucionario e inclusivo de su propuesta artística.

**PALABRAS CLAVE:** César Vallejo, poesía, teatro, cine, intermedialidad.

**ABSTRACT**

This article examines the relationship between the literary work of César Vallejo—both poetry and drama—and cinema, arguing that the author develops a distinctive intermedial cinematic thought grounded in the concept of the “double.” Through a historical-critical framework, the study identifies a theoretical gap in the existing scholarship: the absence of a conceptual apparatus capable of articulating the transition from Vallejo’s literary production to the cinematic domain. To address this gap, the article proposes the concept of the “double” as a structuring principle, understood as a logic of doubling that configures aesthetic thought as a process of translation between media. Drawing on poetic texts, theatrical works (*Lock-out*, *Colacho hermanos*, *La piedra cansada*), and Vallejo’s unfinished film projects, the study reflects on how his writing assimilates cinematic procedures such as montage, visuality, gesture, and scenic simultaneity. In this sense, the double operates as the structural core of a hybrid aesthetics that exceeds generic boundaries, ultimately configuring a creative space between literature and the seventh art. The article concludes that Vallejo anticipates a

conception of cinema as a total art form with a mass and humanistic vocation, in which his lyrical and dramatic impulses converge. Ultimately, this poetics of doubling reveals the revolutionary and inclusive character of his artistic project.

**KEYWORDS:** César Vallejo, poetry, theatre, cinema, intermediality.

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante su estancia en París, Vallejo se encuentra inmerso en una ciudad en plena ebullición artística y donde el cine empieza a consolidarse como el nuevo arte moderno. El consenso entre los estudios sobre César Vallejo y el cine sitúa, en 1927, el inicio de las primeras crónicas críticas del poeta, publicadas en revistas como *Variedades*, *El Comercio* y *Mundial*. El cine, en estas crónicas, aparece como signo de la modernidad, asociado a la velocidad, la moda y el consumo “frívolo” (Oviedo Pérez de Tudela, 2003) entendido como una extensión de la forma teatral burguesa tradicional (Vélez-Sáinz, 2018). Pero también se muestra como un arte nuevo con posibilidades expresivas aún no domesticadas por la industria. Su afinidad con las vanguardias y su aprecio creciente al cine soviético se hace más evidente tras su viaje a la URSS en 1929 (Oviedo Pérez de Tudela, 2003), lo que refuerza su oposición al emergente cine sonoro en favor de la liberación del movimiento corporal más allá del modo lingüístico.

Pero el interés del poeta peruano hacia el cine no es puramente teórico: Vallejo asiste, como corresponsal periodístico, a salas de vanguardia como la Ursulines, donde ve películas como *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), que combinaban lírica, crítica social y experimentación formal. Prontamente, esta experiencia del modo cinematográfico habilitó al poeta hacia un interés estético creador; vale indicar que Vallejo intentó insertar su obra en el mundo del cine comercial al final de su vida. En una carta del 16 de diciembre de 1929 dirigida a Pablo Abril, César Vallejo expresa de forma explícita su interés por el cine y, en particular, por la posibilidad de vincular una de sus obras literarias a una producción cinematográfica. Ante el comentario de que Rosita Porras buscaba un escenario para un *film* sobre el Perú, el poeta escribe: “Me interesaría ponerme en contacto con esa persona, para ver si algo se logra con la novela incaica que tengo hace tiempo preparada” (Vallejo, 2023, p. 45). Este fue un gesto significativo, pues el autor de *Trilce* manifestó su disposición de participar en un proyecto fílmico, e incluso propuso una obra de tema incaico ya escrita toda vez que percibía en el cine una vía concreta para expandir su creación literaria a un medio artístico de masas. No es de extrañar, por tanto, que algunas de sus obras teatrales posean títulos o versiones que sugieren

una vocación fílmica. Según comenta Guido Podestá (1994), Vallejo escribió varios guiones o proyectos intermediales como *Dressing-room*, *Suite et contrepoint* y *Songe d'une nuit de printemps*, así como borradores cinematográficos relacionados con *Colacho Hermanos* o *presidentes de América*. Estos son considerados por Podestá como ejercicios de pensamiento escénico-cinematográfico que prefiguran una teatralidad no subordinada al texto hablado, sino, más bien, a lo corporal y visual.

Sobre este retrato histórico-literario de la relación de Vallejo con el cine, las investigaciones que han abordado este vínculo han desarrollado diversas líneas interpretativas (Ortiz, 2014; Duffey, 2003; Oviedo Pérez de Tudela, 2003; Rowe, 2006; Vélez-Sáinz, 2018; Ventura Vásquez, 2024; Weatherford, 2015). Estas se despliegan desde enfoques técnico-modernistas, que conciben al cine como medio capitalista o expresión de la modernidad artística, hasta perspectivas que advierten el aprecio de Vallejo al cine como un lenguaje de gestos, cortes, silencios, intensidades físicas y un modo de duplicar el tiempo que desborda la lógica del discurso lineal. En este marco se han propuesto interpretaciones de corte estético y en las cuales el cine aparece como un medio capaz de romper con la linealidad hegemónica y de expresar una temporalidad interior. Finalmente, otras lecturas destacan su dimensión intermedial (Vergara, 2016; Vera, 2024) y reconocen en el cine un arte total o una posible forma de traducción poética del universo vallejiano. Sin embargo, persiste un vacío en la investigación en torno a la formulación de un dispositivo conceptual (filosófico) rastreable en Vallejo que anime su devenir cinematográfico. Es decir, si bien diversos estudios han señalado una homologación entre su escritura poética y el hacer cinematográfico, nuestra propuesta se orienta a identificar un dispositivo estético-conceptual que haga posible el pensamiento intermedial (interacción entre diferentes medios) en la obra de Vallejo. No una homologación mediática, sino un pensamiento cinematográfico intermedial.

Desde este punto de investigación se analiza la relación entre la poesía, el teatro de César Vallejo y el cine como arte de masas, a partir de sus crónicas y obras teatrales, para identificar cómo Vallejo proyecta una estética intermedial sostenida en el concepto del doble o traducción que articula el tránsito de su literatura hacia una forma cinematográfica anticipatoria de la cultura del siglo XX. De esta manera, se propone identificar cómo lo que denominamos “doble” o traducción intermedial funciona al modo de una relación dinámica, estructural y expresiva entre distintos medios artísticos, en este caso, entre la literatura (poesía y teatro) y el cine en la obra de César Vallejo. En dicho contexto, el doble designa al conjunto de operaciones intermedias mediante las cuales la escritura vallejana —especialmente su

teatro— asimila y traduce procedimientos formales del cine (documental, mudo, soviético) produce una estética híbrida que desborda los límites tradicionales del texto literario y, a su vez, configura un campo expresivo entre medios. Para desarrollar este objetivo, la investigación se estructura en tres momentos. En primer lugar, se presentan las principales líneas interpretativas que permiten fundamentar una preocupación intermedial por las estructuras formales, rítmicas y visuales del cine en la escritura vallejana. En segundo lugar, se explora el sustento del doble a través de un recorrido por el corpus vallejiano, tanto poético como teatral. Finalmente, se analiza la proyección del cine en Vallejo como una herramienta de universalización estética, soportada en un dispositivo de pensamiento que es el doble.

## **2. CÉSAR VALLEJO Y EL CINE: LÍNEAS INTERPRETATIVAS Y VACÍOS CRÍTICOS EN TORNO A UNA ESTÉTICA INTERMEDIAL**

Las investigaciones que han abordado la relación entre Vallejo y el cine se han articulado, principalmente, en torno a dos líneas interpretativas: aquellas que analizan el papel del cine en el contexto del capitalismo moderno y las que exploran su dimensión ideológica y política en la obra vallejana. Este apartado tiene como propósito revisar críticamente estos enfoques y establecer el marco desde el cual se plantea la presente investigación.

Respecto del cine como técnica moderna vinculada al capitalismo, se lo suele apreciar en Vallejo como parte del sistema técnico de circulación y consumo masivo característico de la modernidad capitalista. En este sentido, se analiza cómo el autor, durante su estancia en París, entra en contacto con un mundo moderno marcado por la velocidad y la moda (Ortiz, 2014). El cine aparece aquí como un dispositivo técnico propio de las artes modernas que, sin embargo, debe ser humanizado o, al menos, transparentar su dimensión humana-universal. Esta es la razón por la que Vallejo mostró una clara predilección por el cine mudo, el cual le parecía más expresivo y menos subordinado a la palabra o al artificio mecánico (Duffey, 2003). Así, otra línea de investigaciones presenta al cine como arte total o sinestésico en el sentido en que Vallejo concebía el cine no como una mera reproducción visual del movimiento real, sino como un arte que combina todas las demás artes —la imagen, la palabra, la música y el gesto— (Oviedo Pérez de Tudela, 2003). En esta dimensión, el cine es comprendido como una forma estética superior, una suerte de arte total o “séptimo arte”, aunque Vallejo no ofrece una fundamentación estética explícita para esta jerarquización. También se ha señalado de qué manera el cine, en Vallejo, funciona como una ruptura de la linealidad hegemónica. En esta clave, el cine no es valorado por su capacidad de resonar junto con la realidad, sino por

introducir una fisura en los discursos dominados exclusivamente por lo lingüístico (Ortiz, 2014). Por ejemplo, Rowe (2006) observa que el cine, para Vallejo, constituye un arte que rompe con la linealidad tradicional de la estética moderna y que genera un “respiro” en el flujo homogéneo de sentido. Así, Vallejo parece intuir en el cine una posibilidad de desmontaje estético que lo libera de las formas dominantes de representación y comunicación.

Finalmente, el punto en que convergen la mayoría de investigaciones es en la presentación del cine como instrumento de una estética proletaria revolucionaria en Vallejo. Esta es una de las líneas más desarrolladas y se vincula con las lecturas de Guido Podestá, seguidas por autores como Vélez-Sáinz (2018) y Ventura Vásquez (2024). Según esta interpretación, Vallejo, influido por Erwin Piscator y el teatro político alemán, considera que el cine (especialmente el soviético) representa una nueva estética documental, masiva e ideológica que responde a los intereses de la clase proletaria y se enfrenta directamente a la estética burguesa. Esto se articula con sus reflexiones en *El arte y la revolución* y se expresa en obras como *Lock-out* y *Colacho hermanos*, que incorporan elementos técnicos del cine soviético: montaje escénico, simultaneidad de acciones, coreografía y efectos sonoros y visuales con fines ideológicos. Estas piezas rompen con el sistema capitalista y el servilismo político mediante una puesta en escena dialógica, corporal, patémica y comprometida con la lucha de clases (Ventura Vásquez, 2024).

Considerando estas líneas de discusión, aunque se ha señalado que la obra de Vallejo puede ser “traducida” al cine (Lindqvist, 2010; Vergara, 2016) o que su escritura posee rasgos “cinéticos” (Oviedo Pérez de Tudela, 2003; Vera, 2024), las perspectivas suelen advertir una homologación mediática (poesía-cine) más que un pensamiento cinematográfico intermedial. Es desde este punto de vista que se posiciona la presente investigación, a saber: tratar de advertir un pensamiento cinematográfico que no se resuelva en la simple homologación o semejanza de modos estéticos, sino que intente identificar un dispositivo cinematográfico propiamente *filmico* en la escritura vallejana.

### **3. PREÁMBULOS DEL PENSAMIENTO CINEMATOGRAFICO**

Entre 1929 y 1931, el silencio del cine mudo fue interpretado por la prensa cinematográfica especializada —particularmente la alemana— como una carencia y una forma de intensidad expresiva (Wiegand, 2025). Durante la transición al cine sonoro, la escasez de películas mudas generó una crisis en muchas salas que aún no se habían adaptado tecnológicamente. Y pese a que al inicio se dudaba del impacto duradero del cine hablado, la industria cinematográfica

abandonó rápidamente la producción muda, lo cual forzó la conversión o el cierre de numerosas salas de cine (Sibanda, 2018). Lejos de constituir una simple limitación técnica, el cine mudo ofreció una experiencia de inmersión visual y emocional singular. Desde la perspectiva filosófica de Gilles Deleuze (2015), el cine mudo funcionó como un laboratorio estético donde emergió lo que el filósofo francés denomina la *imagen-movimiento*. Este no es entendido como un suceso histórico primitivo del cine, sino como su forma clásica más pura: un espacio en el que el movimiento es pensado en acto. Allí, los rostros se vuelven signos de afecto, los cuerpos cómicos articulan una lógica del gesto afectivo y el montaje —secuencial, de atracciones o de intensidades— construye una forma cinematográfica de pensamiento sobre la acción. Estas valoraciones contemporáneas del cine mudo encuentran resonancia en el pensamiento estético de César Vallejo.

En 1927, *The Jazz Singer* inaugura el cine sonoro en Estados Unidos, y entre 1928 y 1930, su expansión transforma el lenguaje del cine en Europa. En ese contexto de transición, Vallejo, en sus crónicas entre 1926 y 1928, manifiesta un rechazo explícito al “cinema hablado”, al que considera una regresión teatralizante. Para él, se trata de una estética que teatraliza la pantalla y que, en consecuencia, la descinematiza: “El cinema hablado empieza a ser tentado por New York. Se quiere teatralizar la pantalla, descinematizándola en lo que ella tiene de privativo y original, como arte independiente del teatro” (Vallejo, 2002a, p. 643).

En su atenta lectura sobre la estética teatral de César Vallejo, Guido Podestá (1985) sostiene que la esencia del cine en la perspectiva vallejeana radica en el silencio absoluto y en la omisión de la palabra, y por ello en un arte universal y no lingüístico. En este contexto, Vallejo valoraba la expresividad muda del cine como una vía para renovar el teatro, al que consideraba también un arte “cinemático” o con rasgos “cinemáticos” (p. 32) por su capacidad de comunicación más allá del idioma. En este marco, la crítica de Vallejo, según Podestá, se dirige al cine sonoro, al que acusa de “descinematizar” el medio al subordinarlo a la lógica teatral y verbal. En efecto, defiende la independencia estética del cine como forma autónoma, visual (icónica) y gestual, es decir, no-lingüística.

Ahora bien, el paso de Vallejo de la crítica teatral a la creación dramática en 1928 puede leerse como una tentativa de recuperar, desde el teatro, la radicalidad expresiva que el cine sonoro comenzaba a desactivar. Vallejo, para Podestá (1985), identifica en el texto teatral una aspiración cinematográfica o “los resortes cinemáticos del teatro” (p. 31). De tal manera, si el cine hablado imponía una regresión teatralizante, el teatro mismo debía transformarse para

asumir un papel innovador, inspirado en las posibilidades cinéticas y visuales que había explorado el cine mudo. Así, tras su viaje a la Unión Soviética en 1928, Vallejo queda profundamente impresionado por el teatro de Granovsky y Meyerhold toda vez que allí convergen elementos del *music-hall*, del circo y del montaje cinematográfico. Su dramaturgia se convierte en un espacio de experimentación con el movimiento escénico, el diseño visual y el ritmo corporal en busca de una teatralidad moderna que desplace el centro de gravedad del texto hablado hacia una sintaxis plástica del cuerpo, el gesto y la imagen.

Hasta este punto, es claro que, para Vallejo, el cine mudo encarnaba un potencial revolucionario no verbal —gestual, plástico, universal— que el cine hablado anulaba al reinstaurar la palabra como principio organizador, aproximándose así a un teatro conservador que el propio poeta había rechazado en su última etapa. De allí que su teatro aspire a formular, desde la escena, lo que podríamos llamar un doble, esto es, una forma activa de pensamiento que transcribe, traduce (dobla) y, en este proceso, recrea ciertas potencias del cuerpo, del espacio y de la acción en una estética crítica del presente. Desde esta postura del doble como motor del pensamiento cinematográfico, cabe replantear el problema del cine mudo en Vallejo, alejándose de posturas aparentemente tajantes que, en el fondo, no son ni rígidas ni excluyentes. Asimismo, tanto la poesía como el teatro pueden comprenderse no como formas homologables, y sí como perspectivas que, al incorporar el doble, escapan a los esquemas comparativos (por ejemplo, señalar que la poesía tiene un parecido al teatro o el teatro tiene elementos parecidos al cine) y se configuran en tanto ejercicios estéticos convergentes en un mismo pensamiento cinematográfico amparado en el “doble”. Así, el doble se advierte como figura del pensamiento que articula una mirada cinemática y capaz de generar montaje, escisión, desplazamiento y reflejo, al tiempo que opera como el núcleo estructurante de una sensibilidad visual en Vallejo.

#### **4. VALLEJO Y EL DOBLE**

En “El doble en la obra de César Vallejo”, Alain Sicard (1994) sostiene que el motivo del doble atraviesa de manera transversal toda la obra del autor, desde sus primeros poemas hasta sus textos en prosa y teatro, y que funciona como un eje estructurante de su concepción del sujeto. El doble, en este marco, no es un mero recurso literario o psicológico, sino una figura estructural que revela el desgarramiento radical del yo. Se manifiesta como una presencia escindida que expone la imposibilidad de una identidad unificada, de ahí que Sicard identifique varias dimensiones del doble en Vallejo. En primer lugar, lo presenta como un gesto de alienación: una figura que revela algo íntimo y esencial —culpa, orfandad, pérdida— pero

siempre de modo opaco, casi como una revelación que no alcanza claridad. En *Fabla salvaje*, por ejemplo, el doble se encarna en una figura persecutoria que el protagonista, Balta, vislumbra en espejos, arroyos o siente tras de sí. Se trata de una escisión del yo que fragmenta la conciencia y que genera una experiencia de desdoblamiento constante. El doble aparece también como símbolo de una orfandad esencial. Según Sicard (1994), *Fabla salvaje* escenifica esta condición radical: el nacimiento del hijo coincide con la muerte del padre, quien queda expulsado de la filiación al no poder retornar al seno materno. En esta inversión, el doble se vuelve señal del corte irreversible con el origen.

Pero el doble no solo representa la fractura del yo, sino que articula también una dialéctica entre individuación y disolución. En el relato *Individuo y sociedad* (Vallejo, 1973, pp. 27-29), por ejemplo, el doble se manifiesta en la figura de un juez idéntico al acusado. Esta semejanza no lo salva; por el contrario, lo condena a la anulación de su individualidad. Solo en la segunda parte del relato, al fundirse deliberadamente con la masa, el sujeto logra sobrevivir como figura colectiva: el asesino —ya sin juicio ni doble visible— se confunde con la multitud, no se esconde, y precisamente por eso “la policía no pudo encontrarle”. La identidad individual se pierde, pero en esa pérdida emerge una forma de afirmación dentro de lo común. Finalmente, siempre con Sicard, el doble adquiere en Vallejo una función ontológica y textual. En “Poema para ser leído y cantado” (Vallejo, 1959a, p. 87), el sujeto poético se busca en su propia pérdida, en su reflejo. La identidad, aquí, es reconocidamente imposible; no obstante, el doble habilita una búsqueda abierta e incluso solidaria con la duplicación. No hay una unidad que recuperar, sino una fractura que habitar y atravesar a través de una serie de espejos.

Estamos de acuerdo con este aspecto central desarrollado por Sicard en la obra de Vallejo sobre el “doble”, pero acentuamos que este dispositivo compromete a Vallejo, de modo indefectible, a un proceso íntimamente cinematográfico a nivel de un modo de pensamiento. Así, André Bazin (1966) sostiene que la pantalla cinematográfica nos brinda la presencia del actor a la manera de un espejo: no como una copia directa, sino como un reflejo diferido, como si el espejo retuviera la imagen antes de devolverla y conservando su huella en la superficie. En este mismo tenor, Baudry y Williams (1974) presentan al cine como una pantalla-espejo que compone una especularización e identificación doble: un yo que se proyecta en la pantalla y se reconoce en una imagen que no es él. A esta concepción del doble se suma la lectura de Gilles Deleuze (2012) a partir de lo que él denomina la imagen-tiempo. En el marco del cine moderno —particularmente desde el neorrealismo italiano—, Deleuze identifica formas de duplicación no psicológicas, sino ontológicas: la imagen se duplica sobre sí misma, y en esa

superposición se vuelve indiscernible la frontera entre lo que es y lo que fue, como si se tratara de un doble existencial o metafísico. En este régimen, la imagen ya no representa una realidad externa; antes bien, se pliega sobre su propio devenir y genera dobles temporales, virtuales, falsificados o desajustados que expresan una crisis profunda de la identidad, del tiempo y de la verdad.

Volviendo a Vallejo, desde la lectura de Rowe (2006), el poeta peruano, en clave bergsoniana, señala que la forma cinematográfica despliega mejor el tiempo interior que rige el tiempo externo (lineal) de las cosas. Desde otra perspectiva, se señala que la escritura de Vallejo buscó, constantemente, reflejar una perspectiva similar a la de una cámara fotográfica (Oviedo Perez de Tudela, 2003) demostrando que la escritura cinética de Vallejo estuvo influenciada, en cierta medida, por el cine, específicamente documental, de su tiempo. A esto se agrega la observación de Lindqvist (2010), para quien la mejor traducción posible de Vallejo no sería entre idiomas (español a sueco, por ejemplo), sino entre medios (de poesía a cine). En este sentido, el pensamiento artístico de César Vallejo incorpora, de manera profunda y anticipada, un pensamiento del cine, pero a través de similitudes, resonancias y ecos. No obstante, estos vínculos no colocan un modo de pensamiento articulador, y sí una contingencia.

El desdoblamiento es una constante en la producción artística de Vallejo, lo que plantea la interrogante de si esta estructura responde a una sensibilidad influida por un mundo cinematográfico. Desde este punto de vista, es preciso señalar al menos dos consideraciones sobre el doble para refinar este concepto. Por un lado, el doble puede referirse a un conjunto de operaciones intermedias que le permiten a la escritura de Vallejo asimilar y traducir al lenguaje literario técnicas propias del cine, tales como el montaje, los silencios y la gestualidad. En ese orden, hablamos del doble como dispositivo intermedial o método de traducción estética entre medios (Rowe, 2006; Lindqvist, 2010; Oviedo Perez de Tudela, 2003) que hace que estos evoquen procedimientos cinematográficos (el montaje o la elipsis) sin que el cine esté materialmente presente (Rajewsky, 2020). Pero, por otro lado, la lectura filosófica del cine (Bazin, 1966; Baudry y Williams, 1974; Sicard, 1994; Deleuze, 2012) nos permite también referirnos a un doble no como metáfora de un proceso intermedial, sino como figura del pensamiento que articula un modo cinematográfico expresado en formas narrativas, literarias y poéticas en Vallejo. Si bien estudios previos sobre la relación entre Vallejo y el cine ya intuían una convergencia estético-formal entre la poesía, el teatro y el cine en el autor, nuestra apuesta radica en identificar un dispositivo conceptual unificador (el doble) detrás de esas convergencias.

Por ello, se trata de una afinidad técnica, sin duda, pero también de una sensibilidad cinematográfica que atraviesa su obra poética, narrativa, periodística y teatral, y que explica a la primera. El cine, en particular el cine mudo, aparece como una matriz estética y existencial que revela la teatralidad esencial de la vida cotidiana —esa teatralidad que el teatro mismo, muchas veces, ha encubierto bajo sus convenciones representacionales—. Entonces, veremos cómo este procedimiento cinematográfico, propiamente duplicativo e icónico, se aprecia en su construcción poética y teatral. De tal manera, este gesto es temático y estructural: el doble es el componente esencial de la escritura cinematográfica en Vallejo. En los siguientes puntos, pretendemos dar cuenta de ello a través del estudio de la poesía y del teatro como textos que permiten identificar rasgos cinéticos fundamentados en la figura del doble.

## 5. LA POESÍA TEATRAL

En 1918, César Vallejo ya tenía una sensibilidad cinematográfica en su imaginario literario. Un ejemplo notable de ello es la correspondencia con su amigo Óscar Imaña y por medio de la cual establece una analogía entre el sonido de dos moscas en disputa y el del celuloide al quemarse, lo que evidencia una temprana relación entre su poética y el lenguaje cinematográfico: “Pelea con otra en el aire. Produce un sonido como de celuloide que se quema” (Vallejo, 2023, p. 68). Esta carta, escrita en 1918, puede considerarse un documento de vanguardia que anticipa su interés por la experimentación estética. Juan Espejo (1989), por su lado, relata que entre 1913 y 1917, las familias vivían mayormente retraídas en una ciudad marcada por el encierro y el silencio. Las calles permanecían desiertas y solo los alrededores de los cines y teatros ofrecían signos de vida, como únicos espacios donde la ciudad parecía despertar. El cine es retratado por Espejo como un foco de vida moderna, una irrupción visual y afectiva en una ciudad detenida en el tiempo; y aunque no desarrolla una reflexión teórica directa sobre el cine con relación a Vallejo, sí lo inserta dentro de un paisaje sensorial y generacional que formó parte de la juventud del poeta.

Según Podestá (1994), en sus primeros poemas, César Vallejo ya inscribe una impronta dramaturgica. Sin embargo, pese a que Podestá reconoce los rasgos formales de esta relación, nuestra propuesta busca ir más allá al señalar que estos vínculos no son meramente anecdóticos ni formales. Así, al articularse desde la figura del doble, configuran un modo de pensamiento, una forma de ver e interpretar el mundo que, en última instancia, constituye una verdadera metafísica en la obra de Vallejo. Por ello, tiene sentido señalar que Vallejo, en 1918, ya estaba pensando en el cine al tiempo que anticipaba su papel en la evolución del arte y la cultura.

En principio, hay un doble cinematográfico en los primeros escritos de Vallejo en tanto se busca doblar el teatro del mundo, la teatralización de la vida cotidiana y familiar. Su obra está marcada por un tono conversacional y una estructura dialógica, evidentes desde *Los heraldos negros* (Vallejo, 1959b). Así, en el poema “A mi hermano Miguel”, de este primer poemario, persisten rasgos de un diálogo con proyección teatral que dobla y transcribe un recuerdo. La estructura y el ritmo del texto evocan características propias del lenguaje teatralizado, reconvertido, a saber: la secuencia de imágenes, la escenificación de la memoria —como en “Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa”— y el montaje afectivo y visual —“Por la sala, el zaguán, los corredores”— configuran una escena que se construye a medida que dobla un recuerdo en movimiento. El cierre del poema, en un tono íntimo y casi susurrado, construye un diálogo final que opera como un primer plano sonoro: “Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá”. El llamado resuena como un eco emocional en el espacio y en la conciencia del hablante, y además se halla cargado de performatividad y duelo en una dramatización visual y acústica que se aproxima al lenguaje del teatro más que al de la poesía tradicional.

En ese orden, incluso en su primer poemario, la poesía de Vallejo se caracteriza por una interpelación coloquial y por una voz conversacional en tanto elementos de una teatralidad latente. La teatralidad no es un acto de representar el mundo, sino de reconstruirlo a través de un espejo, de hacerlo icónico. Sus poemas, bajo esa línea, no se limitan a la expresión lírica introspectiva, pues presentan personajes que se interpelan, que responden y que actúan dentro de una situación dramática. Así, Vallejo construye una suerte de performance poética a través de sus figuras-ícono, tal como puede observarse en “Los heraldos negros”, poema en que la imagen de “cuando por sobre el hombro nos llama una palmada” no es más que la irrupción de un otro-personaje, de una presencia que activa una respuesta. Se trata de una poesía dramatizada y más cercana al teatro —en tanto juego de presencias y tensiones— antes que a la poesía simbolista, pues en esta las imágenes tienden a ser visiones sueltas, espectrales y desprovistas de interlocutor. Desde dicha perspectiva, la obra poética temprana de Vallejo ya configura una puesta en escena, una situación dramática donde los personajes se cruzan, se afectan y se convocan. Esta impronta teatral se proyectará más adelante en su vínculo con el cine. En cierto modo, Vallejo entra al teatro y al cine por la misma puerta estética: aquella por medio de la cual la poesía se convierte en acción, en escena y en miradas que doblan el teatro del mundo.

Como se puede apreciar, el diálogo no constituye un defecto y sí un signo propio de una imagen de pensamiento cinematográfico; es decir, un signo que pliega el mundo y que lo dobla al punto de teatralizarlo. Esta estructura dialógica también se reconoce en otras composiciones como las de *Escalas*. Aquí, el yo nunca se presenta como unidad, sino como traducción inestable de una presencia que se duplica, se niega o se difiere. Entonces, Vallejo hace del doble una forma del signo, un umbral donde palabra e imagen, poesía y cuerpo, escena y mirada, entran en fricción y anticipan una estética intermedial que halla en el cine su prolongación natural. Estos rasgos temáticos y figurativos de una sensibilidad dramática o performativa, propios del teatro, aparecen también en *Trilce* (Vallejo, 1922). Varios poemas dan cuenta de una espacialidad escénica desde la cual se forma la voz poética. En *Trilce* “III”, por ejemplo, la escena infantil de los niños que esperan a los mayores se desarrolla como un pequeño acto teatral: voces que construyen el espacio (“Madre dijo que no demoraría” [Vallejo, 1922, p. 8] / “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad” [Vallejo, 1922, p. 9]) y lo convierten en una puesta en escena de la espera y la ausencia. Esta misma intimidad dramatizada se recupera en *Trilce* “XVIII”, texto en que la celda se convierte en espacio acústico y visual de comunicación con el tú ausente, cargado de patetismo: “Ah, las cuatro paredes de la celda” (Vallejo, 1922, p. 27. Visto de este modo, *Trilce* configura un mapa escénico definido, un espacio íntimo desde el que emergen los personajes: carceleros, voces infantiles, amantes, espectros fuera de escena, entre otros. En *Trilce* “LXI”, por su lado, el regreso a casa a caballo, con la puerta cerrada y el silencio de la muerte, configura una escena cargada de *pathos* y cuyo ritmo narrativo posee una tensión dramática intensa: “Está cerrada y nadie responde... Todos están durmiendo para siempre” (Vallejo, 1922, p. 94). Lo mismo ocurre en *Trilce* “LI”, ya que el tono confesional y el vaivén emocional del lenguaje funcionan como una escena de confrontación familiar o amorosa. *Trilce*, en suma, puede leerse como un teatro de la intimidad; además, el libro incorpora un trabajo con el lenguaje que remite al montaje cinematográfico de vanguardia. *Trilce* “II”, por citar un caso, propone un montaje disyuntivo, de ritmos quebrados e imposibles de reunir en que palabras sueltas, imágenes dislocadas y ecos temporales se ensamblan como en una secuencia visual. La sintaxis cortada y los encabalgamientos abruptos generan un efecto de capas superpuestas, no discursivas sino plásticas, más cercanas al cine experimental o dadaísta que a la lógica narrativa tradicional. Esta actualización del teatro en la escritura poética ha permitido a diversos investigadores identificar, en *Trilce*, la presencia de una forma de montaje poético-teatral (Podestá, 1994) y cortes temporales abruptos que remiten a una ‘elipsis cinematográfica’ y a una estética del montaje afín al *découpage* de Eisenstein (Vera, 2024). Tal como observa Rodrigo Vera en el prólogo de Antenor Orrego a *Trilce*,

Vallejo descompone los mecanismos del lenguaje con una precisión comparable a la fragmentación de la imagen que Eisenstein logra mediante su técnica de montaje.

En tal sentido, es por el doble que la poesía de Vallejo incorpora una instancia teatral y cinética que se mantiene constante a lo largo de su producción, y que incluye a *Trilce* y a sus últimos poemas. Este carácter teatral en su obra poética explica, en parte, su posterior interés por el teatro como otro doble del mundo. No es casual que Vallejo se haya inclinado hacia la escritura dramática, dado que su poesía ya contenía elementos teatrales; a su vez, en paralelo con este interés, desarrolla una reflexión sobre el cine. Así, mientras escribe teatro, también comienza a pensar en términos cinematográficos; sin embargo, las obras de teatro que concibe nunca llegan a ser representadas en escena y quedan en el plano de la escritura, pero su estructura y concepción las acercan al lenguaje cinematográfico.

## **6. EL TEATRO CINEMATOGRAFICO: LOS ESBOZOS CINEMATOGRAFICOS DE VALLEJO**

### **6.1. BREVE CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL EN VALLEJO**

El interés de Vallejo en el cine no solo aparece en los artículos de los años 1926, 1927 y 1928 dedicados a ese tema, también en la evidencia de su correspondencia y su producción dramática (Vallejo, 1927; Vallejo, 2002b).. Su relación con el séptimo arte nos permite plantear una relectura de su obra desde una perspectiva cinematográfica al observar cómo el lenguaje visual y la estructura narrativa del cine influyeron en su producción creativa. Uno de los elementos que evidencian este vínculo es su mención de la “película de Niza que pasaron en Ursulines”, en referencia a *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo, quien era llamado el ‘poeta maldito’ del cine francés y se caracterizaba por su estilo lírico y crítico, lo que sin duda pudo haber resonado en Vallejo. La sala Ursulines de París, donde se proyectaban obras experimentales y de arte, fue el lugar en que Vallejo probablemente vio la película. Este hecho confirma su contacto con las vanguardias cinematográficas de la época y su interés en el potencial del cine como medio de expresión artística y crítica.

Desde esta perspectiva, obras como *Moscú contra Moscú* (Vallejo, 2011) pueden ser consideradas como textos eminentemente cinematográficos, es decir, como un proyecto con potencial fílmico; lo mismo señalará el peruano sobre la poesía:

Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este 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 oscura y tácita (Vallejo, 1926, p. 17)

El interés de Vallejo por el cine se vincula también con su círculo de amistades, pues conocía a Federico García Lorca y a otros dramaturgos de la época (Oré, 2018), lo que podría haberlo impulsado a explorar el teatro como una antesala para el cine. La puesta en escena teatral era una forma más accesible de experimentar con la dirección y la dramatización de sus ideas antes de aventurarse en la producción cinematográfica, la cual implicaba mayores costos y desafíos técnicos.

Vallejo deja de publicar poesía al percibir que esta es un arte minoritario y, debido a su orientación socialista y comunista, se inclina hacia el cine, el verdadero arte de masas de la época. En la década de los años 20, el teatro comenzaba a ser desplazado por el cine, ya que este ofrecía una mayor universalidad artística. Desde 1929, Vallejo incorpora elementos del lenguaje cinematográfico en su concepción del teatro revolucionario, tales como el montaje escénico y la influencia del cine documental, especialmente en la obra de Eisenstein (Vélez-Sáinz, 2018). Para ello, en esta década, elabora sus crónicas y obras de teatro teniendo como eje central el concepto del doble, presente en diferentes escalas dentro de su producción: en sus cartas, en su poesía y borradores.

Durante la década de 1930, Vallejo criticó con dureza a los surrealistas franceses, a quienes acusaba de sostener una agenda “revolucionaria” que consideraba superficial. En contraste, él concebía el cine como un medio capaz de rechazar tanto lo meramente sentimental como lo didáctico en favor de un *pathos* más profundo, humanista y abierto a la ambigüedad (Lindqvist, 2010). En *Lock-out* (Vallejo, 2011), por ejemplo, se aprecia claramente esta influencia cinematográfica a través de estrategias como el montaje visual y espacial, el uso de escenarios simultáneos, la iluminación dirigida y la búsqueda de un efecto dinámico y multisensorial. Desde esta perspectiva, algunos autores (Oviedo Pérez de Tudela, 2003) han señalado que, si bien el cine no aparece como un tema explícito en el teatro de Vallejo, sí opera en tanto modelo técnico y estético decisivo en la configuración del espacio dramático. No obstante, desde nuestra propuesta, el cine, aparte de manifestarse en un sentido empírico o referencial directo, lo hace también como un doble, vale decir, como forma de pensamiento cinematográfico que atraviesa la escritura teatral de Vallejo. Visto así, el poeta no rechaza el cine ni lo sustituye por el teatro; antes bien, transforma el teatro para encarnar las potencias expresivas y políticas del cine mudo, especialmente su gestualidad, su ritmo y su dimensión universal. Por ello, su teatro no es solamente texto ni simple representación: es un doble como

forma activa de pensamiento escénico que dramatiza las tensiones entre cuerpo, política, técnica y lenguaje en plena mutación ideológica y estética.

## 6.2. LA “DESCINEMATIZACIÓN” DEL CINE SONORO

Los textos teatrales de César Vallejo construyen una forma de ver que no se apoya exclusivamente en los diálogos, sino que emerge con fuerza desde la gestualidad: muecas actoriales, miradas, cuerpos que reaccionan colectivamente. Estas acciones no buscan desarrollar un retrato psicológico del personaje, sino que insisten en la visualidad de las posiciones y en la dimensión coral de la escena. En este sentido, más que en la palabra, el movimiento cinético se inscribe en las acotaciones, en el modo en que el espacio escénico es concebido como una pantalla dinámica. Esto se observa con especial nitidez en el segundo cuadro de *La piedra cansada* (1937), dado que el desplazamiento físico, el silencio opresivo entre los personajes —interrumpido por movimientos súbitos y enfrentamientos corporales—, así como la coreografía de Tolpor y los quechuas girando en torno a una piedra, generan una escena que avanza más por acciones que por discurso al punto de privilegiar el cuerpo sobre el verbo. La acción culmina en un desplazamiento coral en el que todos los personajes mueven la piedra como una sola máquina humana —imagen intensamente visual y simbólica—. En esta dramaturgia, Vallejo juega con planos múltiples, es decir, lo que está detrás, encima o debajo de la escena visible: La piedra oculta algo y el canto proviene de un lugar que no se escenifica. Por ello, se configura un espacio escénico en capas superpuestas como sucede en el montaje cinematográfico, técnica en la cual la visibilidad y el fuera de campo se tensionan mutuamente (Ventura Vásquez, 2024). El teatro de Vallejo, desde esta perspectiva, se despliega como una poética visual en movimiento vanguardista con la escena hispanoamericana, mientras el cuerpo colectivo reemplaza a la psicología individual y el silencio teatraliza al cuerpo proletario.

Sin embargo, este rol de la visualidad no desmedra la prominencia de la sonoridad en este proceso teatral. Aunque en un inicio Vallejo se inspira en el cine mudo (gestual, corporal, visual), luego integra elementos del cine sonoro, de ahí que sea preciso señalar que la crítica a la “descinematización” del cine sonoro no significa que Vallejo abandone por completo la sonoridad del lenguaje cinematográfico. Por el contrario, en obras como *Colacho Hermanos*, y más aún en su sinopsis derivada *Presidentes de América*, reformula su vínculo con el cine desde una nueva arista: ya no como cine mudo, sino como una dramaturgia que asimila elementos del cine sonoro —la sátira, el diálogo, la fragmentación episódica y el ritmo secuencial— en clave escénica. Es decir, desde la perspectiva del doble, el cine mudo

constituye una forma histórica en la que Vallejo apuesta por una expresión visual pura, pero que —como se ha visto también en su poesía— no se opone a su realización dialógica. Por ello, *Presidentes de América* puede leerse como una sinopsis cinematográfica que convierte su pieza teatral en una suerte de guion sonoro y visual (audiovisual) que busca devenir en cine político. Allí, la farsa se articula mediante diálogos breves, movimientos rítmicos y una estructura episódica que recuerda el montaje cinematográfico. Sería prematuro afirmar que, para Vallejo, el cine sonoro es en sí-mismo productor de una estética disfórica; antes bien, hay un pensamiento históricamente situado del cine en Vallejo. No estamos ante una mera coincidencia temática ni ante un uso superficial de recursos fílmicos, sino frente al doble como una verdadera lógica cinematográfica que estructura el modo en que Vallejo concibe y despliega su escritura.

### 6.3. EL CINE COMO TEATRALIZACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA

Desde sus primeros libros de poesía, Vallejo se muestra atento a los gestos, a lo coloquial, a lo que susurra desde la experiencia más inmediata. En *Los heraldos negros* y, sobre todo, en *Trilce*, hay ya una puesta en escena del habla cotidiana, de sus ritmos corporales, de sus titubeos y tensiones que remiten a una teatralidad encarnada más que representada. Pero esta teatralidad no se agota en la escena ni en el texto dramático; en efecto, como el cine mudo, Vallejo capta una poética del cuerpo y del espacio en la vida diaria, una dimensión escénica del existir. Es decir, un doble del mundo. A diferencia del teatro tradicional que tiende a ritualizar o a elevar los actos humanos hacia una forma representativa o literaria, el cine —especialmente en su etapa muda— logra captar la gestualidad mínima, el matiz corporal y la precariedad emotiva de los cuerpos en lo cotidiano. En figuras como Chaplin, Vallejo encuentra humor, crítica y una forma de conocimiento: el cine revela que toda vida social está atravesada por una teatralidad elemental inscrita en los cuerpos. El hombre, en tanto ser social, es siempre teatral, pero es el cine —no el teatro— el que visibiliza con mayor radicalidad esta condición.

Por tal razón, la idea clave es que la teatralidad existe más allá del teatro; y es ese doble no escénico, no institucional, el que Vallejo persigue en su obra: una teatralidad de la calle, del mercado, del hambre, del gesto inconcluso, del tropiezo, del tartamudeo, del ritmo quebrado del cuerpo en una determinada situación. Su teatro incorpora esta herencia cinematográfica para devolverle al arte escénico aquello que había perdido, esto es, su contacto directo con la vida. Su fascinación por el doble se manifiesta precisamente en *Chaplin contra Charlot* (titulado en otras versiones *Dressing Room* o *Vestiaire*), dado que allí imagina un duelo

simbólico entre el Charlot proletario y el Chaplin burgués dentro de un estudio cinematográfico. Este juego con la figura del doble remite al tema del desdoblamiento identitario y revela una conciencia crítica del dispositivo fílmico. Este motivo es recurrente en *Fabla salvaje*, novela que puede analizarse desde la perspectiva de la teatralidad cotidiana, una característica que también se manifiesta en *Los heraldos negros*. En ese sentido, resulta pertinente examinar cómo Vallejo articula una teoría del teatro y de qué manera este discurso se vincula con su concepción del cine. Nuestra hipótesis de trabajo es que Vallejo no solo escribe teatro ni simplemente comenta el cine. El cine —y su forma de pensar el cuerpo, el tiempo, el espacio y la expresión— está ya incorporado en su pensamiento artístico. De allí que su poesía también sea, en cierto modo, *cinematográfica*, porque trabaja con imágenes discontinuas, montajes emocionales, secuencias que fluctúan entre lo íntimo y lo colectivo, y, sobre todo, con cuerpos que sienten y piensan desde su precariedad.

Vallejo, poeta del cuerpo, comprende intuitivamente que el cine no es solo una técnica ni un medio, sino una forma de conocimiento, una manera de pensar la teatralidad que atraviesa la vida cotidiana. Esa es, en última instancia, la tesis fundamental: el pensamiento del cine en Vallejo es una vía para repensar la condición humana desde su dimensión encarnada, precaria y escénica, y no tanto como espectáculo cuanto como experiencia. El “doble” constituye un motivo central en la estética de César Vallejo y se articula como una figura fundacional de su poética en estrecha sintonía con una teoría del signo entendida como desdoblamiento y traducción. Desde *Fabla salvaje*, en que el personaje se enfrenta a su reflejo animal, hasta el inacabado *Charlot vs Chaplin*, donde opone al ícono del cine mudo su propio reverso interior, Vallejo se revela como un autor del desdoblamiento constante. Su obra está poblada de interlocutores fragmentados, de voces en tensión y de diálogos consigo mismo o con figuras espectrales que encarnan la escisión del sujeto moderno.

## 7. CONCLUSIONES

La presente investigación ha propuesto el concepto del doble como eje transversal en la relación entre Vallejo y el cine, y que permite identificar, en su estética, un ensayo constante de puestas en escena narrativas que funcionan como preámbulos o esbozos del lenguaje cinematográfico. Tales configuraciones pueden leerse como ejercicios previos al cine, figuras potenciales que aparecen tanto en su obra poética como en su producción teatral, a la vez que anticipan una transición hacia lo visual, lo escénico y lo performativo propios del cine. Vallejo concibe al cine como el arte del futuro y no le resulta extraño reconocer en él un medio expresivo capaz

de sintetizar sus intereses poéticos y teatrales. Existe, en su visión, una especie de *Aufhebung* —una superación dialéctica— en la que el lenguaje cinematográfico condensa lo mejor de ambas formas: la intensidad lírica y la fuerza dramática. Para Vallejo, el cine unifica sus búsquedas estéticas y representa un arte masivo, moderno y universal (arte total popular), es decir, un arte verdaderamente revolucionario y democrático. En esta línea, su pensamiento se vincula con la noción de una filosofía de masas, afín al proyecto del cine soviético revolucionario, tal como el de Eisenstein o el de Piscator (Vélez Sainz, 2018), el cual proponía una transformación estética y política desde y para el pueblo. Sin embargo, Vallejo no concibe el arte popular como una forma degradada del arte —como un “arte para el pueblo malo”, superficial o condescendiente—, sino como un arte auténtico, profundo y genial, digno de ese nombre: un arte elevado que pueda ser compartido por todos. Desde esta perspectiva, el cine (y también la música, que lo acompaña) encarna para Vallejo ese arte total, popular y futurista que rompe con las lógicas elitistas del arte burgués o vanguardista. De allí se desprende una de las hipótesis centrales de esta investigación, a saber: Vallejo rechaza el elitismo de las vanguardias estéticas europeas, a las que percibe como círculos cerrados de intelectuales y minorías culturales que excluyen al pueblo. Frente a ello, él construye una propuesta estética popular y moderna a la vez, una estética revolucionaria y de verdad inclusiva. Dicho esto, César Vallejo fue un autor profundamente interdisciplinario, cuya obra abarca la poesía, el teatro, la narrativa, el ensayo y un claro interés por el cine. Reducirlo solo a su dimensión de poeta, como ha hecho gran parte de la crítica peruana tradicional, implica ignorar la riqueza formal y la complejidad estética de su proyecto artístico. Esta visión parcial empobrece la comprensión de su obra y silencia su apuesta por un arte total, moderno y popular. Reconocer su diversidad creativa, entonces, resulta clave para entender su lugar en la cultura del siglo XX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRY, J. L., & WILLIAMS, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film quarterly*, 28(2), 39-47. <http://www.jstor.org/stable/1211632>
- BAZIN, A. (1966). *Qu'est-ce que le Cinéma*. Editions du Cerf.
- DELEUZE, G. (2012). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós.
- DELEUZE, G. (2015). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós Comunicación.
- 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. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110037A>

- ESPEJO ASTURRIZAGA, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Seglusa Editores.
- LINDQVIST, U. (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo, *Scandinavian Canadian Studies*, 19, 200-229. <https://scancan.net/index.php/scancan/article/view/57/113>
- ORTIZ, M. (2014). Crónicas desde París: modernidad y capitalismo en César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 359-376. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2014.v43.47129](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2014.v43.47129)
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, R. (2003). La imagen diagonal. De lo cinematográfico en César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 53-70. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110053A>
- ORÉ, R. (2018). César Vallejo en Madrid (1931). La vida más allá de la poesía. *Archivo Vallejo*, 1(2), 55-66. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v1n2.5157>
- PODESTÁ, G. (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Institute for the study of ideologies & Literature / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PODESTÁ, G. (1994). *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Latinoamericana Editores.
- RAJEWSKY, I. O. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6), 432-461. <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278/314>
- ROWE, W. (2006). César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno. En, A. Clerici y M. Mendes (Eds), *De margens e silencios. Homenaje a Martin Lienhard. Homenagem a Martin Lienhard*. Indoamericana Vervuert.
- SIBANDA, N. (2018). The silent film shortage: the Cinematograph Exhibitors' Association and the coming of sound, 1928–1929. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12(2), 197-216. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.1>
- SICARD, A. (1994). El doble en la obra de César Vallejo. En R. Forgues (Ed.) *César Vallejo. Vida y obra* (pp. 191-199). Amaru Editores.
- VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- VALLEJO, C. (1926). Poesía nueva. *Revista Amauta*, 1(3), 17.
- VALLEJO, C. (1927). Contribución al Estudio del Cinema. Mundial. *Revista Semanal Ilustrada*, 8 (391). <https://repocaslit.minedu.gob.pe/handle/123456789/3481>
- VALLEJO, C. (1959a). *Poemas Humanos*. Editora Perú Nuevo.
- VALLEJO, C. (1959b). *Los Heraldos Negros*. Editora Perú Nuevo.
- VALLEJO, C. (1973). *Contra el Secreto profesional. Vallejo. Obras completas. Tomo primero*. Mosca Azul Editores.

- VALLEJO, C. (2002a). *Artículos y crónicas completos (Tomos I y II)* (Ed. de Jorge Puccinelli, Daniel Salas Diaz y Ricardo Silva Santistevan). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VALLEJO, C. (2002b). XIV. El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla. En *Ensayos y reportajes completos* (pp. 147-156). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VALLEJO, C. (2011). *Teatro: Tomo I*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- VALLEJO, C. (2023). *Correspondencia. 1910-1938 (Volumen I)* (Ed. de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi). Universidad César Vallejo.
- VÉLEZ SAINZ, J. (2018). De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español. *Impossibilia. Revista Internacional De Estudios Literarios*, (15). <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2018.263>
- VENTURA VÁSQUEZ, W. (2024). Planteamientos de renovación del espacio dramático en el teatro vanguardista de César Vallejo. *América Crítica*, 8(1), 137-146. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6208>
- VERGARA, X (2016). César Vallejo y el cine: intermedialidad, cinefilia de vanguardia y política. En B. Keizman y C. Vergara (Eds.). *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* (pp. 197-214). Metales pesados.
- VERA, R. (2024). Mayoría inválida de hombre. Infancia y trabajo en la obra de César Vallejo. En E. Yalan, E. León & P. Levano (Eds.), *Semiótica y trabajo. Ensayos sobre el trabajo contemporáneo* (pp. 273-302). Universidad de Lima.
- WEATHERFORD, D. J. (2015). Traspie entre la poesía y el cine: El caso de César Vallejo y Roy Andersson. *Espergesia*, 2(1), 83-98. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.21.2>
- WIEGAND, D. (2025). The Delightful Paradox: Toward an Aesthetics of Silence in Early Sound Films. En F. Freitag, L. Mücke, P. Niedermüller (Eds.), *Silence, Sounds, Music. Acoustic Dimensions of Immersion* (pp. 237-249). Routledge.