

Géneros periodísticos

Juan Gargurevich

Débito:

Al colega y maestro Juan Gargurevich, cuya biblioteca y cuya afectuosa orientación intelectual yacen en lo mejor de este trabajo, sobre un tema de su especialidad.

SUMARIO

1. Introducción
2. I. Sobre los géneros periodísticos. ¿Precisiones teóricas? Hibridez de los géneros
II. El articulista César Vallejo. Periodismo interpretativo y de opinión
III. Sobre la crónica vallejana:
A) Definiciones y disquisiciones
B) Clases y tipos de crónicas
C) Cronista de su tiempo
IV. Un nuevo género
V. «Rusia en 1931»: El gran reportaje
3. Conclusiones
4. Bibliografía

«Las crónicas de indudable valor referencial, tienen a la vez un efecto centrípeto y centrífugo, sus signos lingüísticos operan como denominación y contexto (significación), están al servicio del texto y *a la vez pierden transparencia para tener peso específico e independiente, como ocurre en la poesía...*»*

«Hasta hace pocos años se ha seguido estudiando un fenómeno con categorías prácticamente finiseculares: separando “creación” o “Arte” (léase poesía...) de “producción” (léase periodismo como bien de consumo y sujeto a normas de venta). Esta separación tiene como trasfondo, por un lado, difundidos estereotipos acerca de la “literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte, y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo».

«... las crónicas son *discurso poético* ya que al leerlas aparecen en primer plano la relación entre la denominación y el contexto enmarcante...».

Susana Rotker

* Las cursivas son nuestras, salvo expresa indicación en contrario.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación continúa –y complementa– la realizada y publicada con el título CÉSAR VALLEJO: PERIODISTA PARADIGMÁTICO. Ahora, al abordar los géneros periodísticos utilizados por el bardo para expresarse «en prosa», tocamos, en primer lugar, aspectos altamente controversiales: la teoría de los géneros, su –nos parece– no resuelta epistemología. Sin embargo, la aventura intelectual resultaba fascinante.

Cada autor –prácticamente– tiene lo suyo con respecto a esto de los géneros, hasta que llega uno que los califica de una mera abstracción. No importa, de eso y de mucho más hablaremos, y de la condición híbrida de los mismos; máxime que no es el personaje de nuestra investigación un simple periodista, sino el más grande creador poético de nuestra literatura, y una de las voces realmente universales del Perú.

Hemos de ver cómo el poeta-periodista César Vallejo utiliza prácticamente todos los géneros que aparecen en las taxonomías ad-usum, pero cómo, en los mismos, aporta su cuota de singularidad, su daimon.

Nos detendremos, de modo especial, en la crónica periodística que deviene en el género principal empleado por el autor de Trilce; pero con una sui generis conclusión: en el poeta la crónica es una suerte de prolongación de su discurso poético; la crónica vallejjana –como lo aplica Susana Rotker a la que escribe José Martí– es el «espacio de condensación» del discurso literario y del periodístico. Es, para decirlo de una vez por todas, un nuevo género, donde se supera la aparente contradicción entre los aspectos de lo utilitario (reservado a lo periodístico) y lo puro (lo creativo, lo poético).

*La apócrifa dicotomía verdad-falsedad, impuestas, respectivamente, al periodismo y a la literatura, no tiene sentido, como esperamos demostrarlo, para lo cual seguimos el estudio de Susana Rotker que, si bien lo refiere a la crónica «modernista» de José Martí, omite algo sustantivo: el autor de Nuestra América, el genio y héroe de los Versos sencillos y de los Versos libres, no sólo fue un iniciador del modernismo, no sólo fue modernista pleno (en su vertiente sui generis, por cierto) sino que él mismo constituyó la superación del movimiento que liderara indiscutiblemente el autor de Azul.**

Por ello, las teorías y los argumentos que utiliza la estudiosa venezolana en su libro Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí, son perfectamente aplicables a César Vallejo, en tan-

* Rubén Darío, como creador genial, asimismo es principio, cenit y tramonto del Modernismo: reléase *Azul, Prosas Profanas y Cantos de vida y esperanza*.

to en cuanto este no es un modernista, sino que su obra –poético-periodística– se encuentra allende los alquitarados melindres del estilo modernista ortodoxo. Al estar, pues, Martí y Vallejo más allá del modernismo (y muy acá de nosotros, por tanto) lo que se aplica a aquel es perfectamente posible utilizarlo para estudiar a este, como lo veremos en el presente trabajo.

Porque de lo que se trata, en buena cuenta, es de afirmar que la miopía de la crítica vallejana mutiló un corpus orgánico: el de la obra creativa total del vate santiaguochuquino, la que desde hoy no podemos dejar de considerar compuesta, asimismo, por la enorme sección dedicada a «lo periodístico».

Porque no hay que olvidar que esto último («lo periodístico») supera largamente el volumen total de lo publicado en poesía, cuento, teatro y novela por Vallejo; y sin embargo, hasta hace relativamente muy poco, no había merecido la atención de la crítica especializada.

Aunque este estudio prueba, asimismo, que mucho de lo que Vallejo dio a la luz, en diarios y revistas, bajo el formato de «periodismo», no era sino parte de su ininterrumpida creación literaria (caso, especialmente, de las crónicas).

Dedicamos un capítulo especial a ese gran reportaje que es Rusia, 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, obra que reclama una urgente relectura, máxime si tenemos en cuenta el giro de 180 grados que ha dado la historia de los días que corren: ¿qué vio Vallejo en la Rusia de 1931, luego olvidada siniestramente por la burocracia que condujo a la debacle que culminara con la desintegración de la URSS? Así como nosotros lo demostramos en nuestro estudio anterior –VALLEJO: PERIODISTA PARADIGMÁTICO– el poeta había señalado, ya desde esos lejanos tiempos, desviaciones dogmáticas, sectarismos, burocretinismo que no vacilaría en criticar acerbamente; y no sólo en la propia Rusia, sino en los catecúmenos de la cofradía internacional que les hizo el juego y que, en diáspora pusilánime, hoy cambian apresuradamente de camiseta.

En fin, este libro no pretende agotar los múltiples ejes que se pueden seguir descubriendo en esta nueva lectura del discurso creativo-periodístico (por llamarlo de algún modo) de César Vallejo. La que sigue es, apenas, una incitación a replantear la lectura del corpus total de la obra vallejana, en la que se debe incorporar su prosa comunicacional que es también, de este modo, una suerte de nueva poesía.

La presente investigación se ha hecho al amparo de la R. D. 211-IIH-FLCH-93, de 24 de febrero de 1993. Es decir, es un estudio hecho para el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

I. SOBRE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS. ¿PRECISIONES TEÓRICAS? HIBRIDEZ DE LOS GÉNEROS

Ingresamos a un terreno de suyo problemático: en los géneros periodísticos, como en los gustos y colores, no se han puesto de acuerdo los autores.

Libros enteros –uno de los más reputados es el del maestro sanmarquino Juan Gargurevich¹ se han dedicado al tema. Igualmente importante es el del conocido estudioso español Gonzalo Martín Vivaldi;² el del norteamericano –asimismo muy citado– Carl N. Warren lleva por título *Géneros periodísticos informativos*,³ y la verdad es que lo hallamos en extremo farragoso, y no aclara lo que nos interesa aclarar. Un texto, breve y sin embargo muy útil, es el publicado por la Pontificia Universidad de Chile, y cuya autoría es de Ana Francisca Aldunate y María José Lecaros (ed).⁴

Con el título de *Géneros de opinión* –en la edición peruana *Cómo escribir artículos periodísticos y los géneros de opinión*,⁵ registramos un útil manual del periodista y profesor cubano Julio García Luis. Igualmente valioso hallamos el breve texto del mexicano Alberto Dallal,⁶ *Lenguajes periodísticos*.

Con todos ellos, amén de varios otros que no citamos, ingresaremos al bosque umbrío de los géneros periodísticos, máxime si se trata de aplicar estos esquemas didácticos (al fin y al cabo de algún modo los géneros lo serán) a un poeta tan desbordado como César Vallejo, quien escribe en una época en que la teorización sobre el particular era exigua –si es que lo era– y donde hallaremos, a menudo, que lo importante era expresarse en diarios y revistas, llegar al lector, sin tomar en cuenta esto de los géneros. Así, no será extraño que Vallejo mismo llame crónica a lo que es un artículo de crítica o de lo que hoy llamaríamos «periodismo de investigación». Además, hay que tener en cuenta que la suya era la época de la crónica –la modernista o la posmodernista– y que vivía mucho la impronta de esos maestros del estilo que fueron José Martí, Enrique Gómez Carrillo y/o Rubén Darío. (Pero sobre esto tendremos oportunidad de escribir –y bastante– en el capítulo correspondiente).

En fin, como atinado resumen, recurrimos al que plantea Alberto Dallal, para quien los géneros son «estructuras en prosa que se refieren a problemas inmediatos». Para él, los puntos claves son la inmediatez, el interés social y que todo esto sea manifestado «por medio de un lenguaje accesible, fluido –para que el mundo lo entienda–». Alejarse de esta «forma de hacer las cosas periodísticas» equivaldría a alejarse de la naturaleza misma de esta actividad.⁷

Aldunate⁸ reconoce lo «difícil» que es «delimitar de una vez por todas los confusos límites de esta materia». No obstante, señala los dos géneros clásicos de la tradición anglosajona: «*story*, denominado también periodismo informativo, que consiste en el puro relato de los hechos; y *comment*, periodismo de opinión, que abarca todo lo que escapa de la rigurosa descripción».

En el mismo libro, igualmente, se inserta la otra perspectiva: la de la «tradición periodística latina (también llamada europea)» que habla de tres géneros: *informativo*, *interpretativo* y *de opinión*.

Vale la pena hacer la cita completa, porque es muy didáctica:

«El primero –se dice– busca comunicar los hechos noticiosos en el menor tiempo posible, entregando los datos básicos; su material es el HECHO. La interpretación, en cambio pretende pro-

fundizar y explicar la noticia, situando los hechos en un contexto. Su material son los PROCESOS. La opinión, finalmente, argumenta, da razones, trata de convencer acerca de tal o cual hecho ciñéndose a un determinado punto de vista. Su material son las IDEAS y VALORES.»⁹

Y en un excelente resumen concluye:

«Se podrá sostener que si el género informativo avisa al lector, le dice “esto ocurrió”, y el interpretativo explica, fundamenta por qué ocurrió, la opinión valora el hecho. Argumenta «me parece bien o mal», «es conveniente o inconveniente», «enjuicia y analiza».¹⁰

Hemos discurrido por un terreno ordenado, pero en otros autores –europeos, americanos– hay un verdadero pandemónium respecto a la onomástica y al uso que se le da al «género» (que ya hasta lo entrecomillamos, pues se llega a dudar de su vigencia como tal).

En efecto, uno de los géneros más controversiales es, v.gr., la crónica (que será motivo de un largo capítulo pues en Vallejo creemos que es el género clave).

Pero veamos, sobre el particular, lo que dice el autor Hugo Rius:

«El término de crónica ha llegado a ensanchar tanto los límites de su más estricto significado dentro del periodismo, que aún hoy día sigue identificando en forma genérica informaciones cablegráficas de corresponsales, narraciones de sucesos políticos, sociales, noticias literarias, reseñas de espectáculos, secciones financieras, tribunales, relatos y anécdotas».¹¹

Esto es, pues, revelador y el mismo autor se encarga de esclarecer cuál sería su origen:

«Es muy probable que la causa de esta generalización terminológica haya que buscarla en los orígenes del periodismo burgués, cuando los primeros comunicadores “masivos” surgidos de la revolución de la imprenta –y después durante largo tiempo– procedían del mundo de la literatura.

»Esta circunstancia debió haber determinado en el predominio de una manera peculiar de transmitir informaciones en forma de relatos en los que convivían las noticias, la imaginación artística y las reflexiones».¹²

El maestro Gargurevich pone, por fin, un poco de orden en este Mar de los Sargazos; luego de una larga, minuciosa, didáctica cita de autores y obras, arriba a una lista de géneros periodísticos que se cultivan HOY (y ponemos en mayúscula esto porque no significa que se usaran en la época de nuestro Vallejo, pero lo citamos por su importancia metodológica, y porque permite mirar hacia atrás y ver lo que no había entonces). La enumeración de Juan Gargurevich es la siguiente:

«Nota informativa, entrevista, crónica, reportaje, gráficos (fotos, caricaturas, mapas, tiras cómicas), columna, artículo, testimonio, reseña, crítica, polémica (o debate), campaña (cruzada), titulación, folletón (o folletín) en sus formas modernas (ya no de novela exclusivamente).

»Los principales en cuanto al uso, son los cinco primeros, pues predominan en los diarios. Tienen técnicas ya muy elaboradas y sistematizadas... Les siguen en importancia los artículos, la columna, etc.».¹³

Los híbridos

Sin embargo, lo que más nos interesa es la forma cómo concluye esta parte de su estudio Gargurevich, porque coincide con lo que plantearemos en Vallejo, y con lo expresado por otros autores.

Primero volvamos a Juan Gargurevich:

«Debemos advertir que esta no es una lista cerrada, pues constantemente se descubren *híbridos** valiosos que demuestran que el dinamismo y talento creativos se niegan a ser fijados en fórmulas invariables. Así también, se encuentran textos que combinan varios géneros y cuyas virtudes dependen del talento del redactor».¹⁴

Entre esos «textos que combinan varios géneros» estarían los de nuestro poeta genial, como veremos más adelante hasta la saciedad.

En cuanto a algo clave de la cita anterior, leamos lo que dice el cubano Julio García Luis:

«En el periodismo, al igual que en la vida, menudean los *híbridos*».¹⁵

El mismo autor, al referirse al concepto general de artículo, lo identifica como «una familia de género», y acota:

«Resulta curioso, e incluso simpático, observar que no hay dos textos de periodismo que coincidan en cuanto a las fórmulas empleadas para clasificar estos géneros».¹⁶

El español Martín Vivaldi habla de *géneros ambivalentes* y en ese rubro pone a la dichosa *crónica* que «vale en tanto que *relato de hechos noticiosos* y en cuanto que *juicio del cronista*».¹⁷

Un buen resumen final, nos lo ofrece un investigador de la ex RDA, Arnold Hoffmann, quien en su artículo «Géneros periodísticos: Algunos aspectos prácticos de la teoría de los géneros» concluye en forma inmejorable:

1. La noción de género es una abstracción.
2. La definición de los diversos géneros no constituyen recetas de buen periodismo.
3. «... no es de extrañarse que en los diversos materiales periodísticos figuren elementos típicos de varios géneros».
4. Los géneros periodísticos no son formas rígidas, «se caracterizan por una considerable estabilidad, de modo que pueden calificarse de instrumentos, pertrechos o “armas” del periodista».¹⁸

Vallejo es un idóneo representante de esta ambigüedad en el uso de los géneros, de esta hibrididad *sui generis*. *Verbi gratia*:

Bajo el título de «Un gran descubrimiento científico» esperamos un artículo de ese periodismo científico que él cultivara con tanto esmero, y, sin embargo, ¿qué es lo que hay? Una especie de crónica ahíta de comentarios filosóficos, citas como *Natura non facit saltus*, invectivas contra la precocidad —«otra de las formas de aborto de la vida»— y los «niños prodigio»; y de repente salta a la Revolución Rusa, que «va morigerando el exceso de sus propósitos, en organización económica e industrial sobre todo» y a los «polvorazos y sacudimientos de las escuelas de vanguardia», el surmenaje de las grandes capitales, los caligramas de Apollinaire, la pintura de Picasso y hasta una admonición a los jóvenes escritores de América «que parecen empeñados en seguir, aun en 1926, mil escuelas literarias europeas, falsas, espectaculares y, lo que es más lastimoso, en lo que ellas tienen de epidérmico, mujeril** y “perimé”».²⁰

Notas

¹ Gargurevich, Juan: *Géneros periodísticos*, Ed. Belén, Quito, Ecuador, 1982.

² Martín Vivaldi, Gonzalo: *Géneros periodísticos*, Ed. Paraninfo, Madrid, 1981.

* La cursiva es nuestra, y lo es siempre, salvo indicación expresa en contrario.

** Repararnos en este uso peyorativo de la referencia a la mujer. ¿Cuestión de época? Las feministas tienen la palabra.

- ³ Warren, Carl N.: *Géneros periodísticos informativos*, Ed. Ate, Barcelona, 1975.
- ⁴ Aldunate, Ana Francisca y Lecaros, María José: *Géneros periodísticos*, PUC de Chile, Santiago, 1989.
- ⁵ García Luis, Julio: *Cómo escribir artículos periodísticos y Los géneros de opinión*, Ed. Causachun, Lima, 1989.
- ⁶ Dallal, Alberto: *Lenguajes periodísticos*. Ed. UNAM, México, 1989.
- ⁷ Dallal, *ob. cit.* p. 50.
- ⁸ Aldunate, *ob. cit.*, pp. 6-7.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Aldunate, *ob. cit.*, p. 42.
- ¹¹ Rius, Hugo: «La crónica periodística: Antecedentes, definiciones, características», en *Géneros de opinión*, Ed. Pablo de la Torre, La Habana, Cuba, 1988, p. 75.
- ¹² —: *ob.cit.*, p. 75.
- ¹³ Gargurevich, Juan: *Ob. cit.* p. 20.
- ¹⁴ —: *ob.cit.*, p. 20.
- ¹⁵ García Luis, Julio, *ob.cit.*, p. 13.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ Citado por García Luis, *ob.cit.*, p. 130.
- ¹⁸ Hoffmann, Arnold: artículo en *El Periodista Demócrata*, no. 2, 1984, Praga, p. 26.
- ¹⁹ Vallejo, César: *Desde Europa* (Crónicas y artículos: 1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, Lima, 1987. En adelante será citado, a pie de página o en el mismo texto como DE. pp. 177-179.
- ²⁰ Vallejo, César: *ob. cit.*, pp. 177-179.

II. EL ARTICULISTA CÉSAR VALLEJO: PERIODISMO INTERPRETATIVO Y DE OPINIÓN

Vallejo informó sobre todo lo que pasaba a su alrededor; pero no fue un mero «informador», pues siempre opinaba, y su inmensa, ilimitada cultura, le permitía hacer uso de variantes y concomitancias que enriquecían la enjundia de sus escritos.

Todas las variantes del artículo fueron abordadas por el autor de *Trilce*: desde el artículo sobre una Exposición de Arte Universal, hasta un Salón del Automóvil, pero en todo ponía lo suyo: su visión del mundo, su perspectiva, su escalpelo crítico, su defensa del hombre, su amor incoercible a la criatura humana.

Desde Europa, que es el libro básico donde se reúne su producción periodística, es un verdadero universo: penetrar en él es salir ciertamente enriquecido y asombrado por el inmenso *background* cultural de un hombre que no había tenido sino muy poco tiempo «libre» para formarse en los vericuetos del multiforme mundo de la cultura: ballet, música, pintura, escultura, cine, literatura en todas sus modalidades, ciencia, técnica, economía, filosofía, tema policial, esoterismo, modas, deportes, política europea y universal; en fin, de todo cupo en sus artículos, en esa visión integradora que tenemos luego de frecuentar su obra periodística.

Pero lo repetimos: jamás fue Vallejo sólo un ejecutante de eso que llaman los manuales «periodismo informativo», que da sólo hechos y en forma impersonal. No. No podía haber hecho eso. No era su estilo. (Afortunadamente).

Como resumen teórico pertinente, utilizamos el de Julio García Luis:

«El artículo se orienta a analizar, comentar y enjuiciar determinado hecho o problema, que puede ser un acontecimiento político de actualidad, un asunto histórico, un tema de carácter teórico, un suceso de importancia económica o social, o una obra o novedad cualquiera del mundo del arte y la literatura».¹

Es en este articulismo –perteneciente al género de opinión, según J. G. L.– que, como dice el mismo autor, se ubica «entre las labores periodísticas de mayor complejidad y exigencia, tanto en el orden cultural, como en el de la especialización y la profesionalidad»,² que ubicamos la obra de nuestro bardo. Igualmente estamos de acuerdo con el periodista y profesor cubano cuando dice que «ser articulista supone un grado superior de madurez y de responsabilidad política profesional dentro del periodismo».

Y claro que esto lo tuvo César Vallejo, pues sus artículos fueron escritos en momentos decisivos de la historia del hombre entre las dos guerras mundiales y varios de ellos fueron admoniciones que el hombre –mejor dicho los estados capitalistas– desoyeron y luego vino la segunda conflagración y sus millones de muertos. (Pero esto lo veremos, en detalle, más adelante).

Finalizamos con las citas de García Luis:

«...ser articulista... Entraña, además, un nivel superior de especialización en el tema sobre el cual se escribe, requisito indispensable de la calidad y profundidad de sus trabajos. La especialización también hace falta al periodista que cubre una noticia, o hace un reportaje. Sin ella, lo que escribe sería superficial, pero el articulista, sin conocimientos especializados, estaría aun peor: no podría escribir nada».³

Lo que veremos a continuación es que un poeta como Vallejo, cuando asume la responsabilidad de *hacer periodismo*, se documenta, revisa archivos, lee estadísticas, penetra en repositorios que, de suyo, no serían –*prima facie*– agradables al paladar de un buen *gourmet* del arte y la literatura como lo era él: nos vienen a la memoria, en especial, esos artículos sobre el armamentismo occidental y aquel otro sobre «Las grandes crisis económicas del día», donde se adelanta –ya lo dijimos en otra oportunidad– a lo que hoy se conoce como *periodismo de investigación*, producto de unidades especializadas de los órganos de comunicación, que disponen de bancos de datos y equipo de personas que hacen acopio de estos para que el señor periodista, el redactor, haga uso de ellos. Pero Vallejo, hasta donde sabemos, trabajaba solo...

Independientemente que, en otras ocasiones, y es parte de lo que esta investigación demostrará, Vallejo, al hacer periodismo, hace literatura, trasvasa los géneros, e incluso accede a uno nuevo. Pero no nos adelantemos.

En este capítulo veremos los artículos generales, los editoriales o artículos de fondo, y las críticas de arte y literatura de nuestro bardo-periodista. Igualmente, tocaremos algunos comentarios. Y llegaremos a eso que Monsiváis llama «una nueva corriente» de la crónica (la crónica la dejamos para el siguiente capítulo porque es, para nosotros, algo especial). Pero en cuanto al presente –a la interpretación y opinión– creemos que Vallejo, como, Salvador Novo, «funde en un solo género, crónica, artículo y ensayo».⁴

Por razones metodológicas, veamos las definiciones sobre estas modalidades del artículo:

«*El comentario*, utilizado profusamente por la prensa moderna para el enjuiciamiento breve de todo tipo de problemas de actualidad.

«*El artículo general*, bajo cuya denominación abarcamos aquellos trabajos periodísticos más extensos, y reposados, dedicados a la exposición y análisis de temas históricos, teóricos, científicos, de la cultura, en su sentido más amplio, y también al tratamiento de asuntos políticos, económicos y sociales del momento presente.

«*La crítica de arte y literatura*, que es una modalidad con personalidad muy definida, muy peculiar, y en ocasiones se aproxima e identifica con la propia creación literaria».⁵

Señalamos que Vallejo no escribió *strictu sensu*, editoriales, porque estos representan a las empresas o son la palabra o la voz del dueño de un medio de comunicación, mas sí *artículos de fondo* o *artículos editoriales*, que, al serle publicados en ciertos medios de comunicación, se supone que estos compartían o admitían –no sabemos si con reservas o no– los puntos de vista, a veces muy radicales, pero casi siempre diáfanos en su defensa de sus ideales socialistas. Pensamos en un solo ejemplo: La demoledora «Respuesta a Poincaré».⁶

En resumen, Vallejo en sus artículos, en los que veremos a continuación, funde –según nuestro punto de vista– los tres géneros que tan bien tipificara Francisca Aldunate: el informativo, el interpretativo y el de opinión.

Pues, en efecto, Vallejo «avisa al lector, le dice “esto ocurrió”», –*género informativo*– y a la vez le «explica, fundamenta por qué ocurrió» –*género interpretativo*– al mismo tiempo que valora el hecho, argumenta «me parece bien o mal», «es conveniente o inconveniente», enjuicia y analiza; es decir, está en el *género de opinión*.⁷

Primero citaremos los artículos, pero luego nos detendremos en algunos, donde la crítica de arte es superada por eso que denominamos una suerte de género totalizador, en el que se discurre, a la vez, por los predios del ensayo, la crónica y el mero artículo, según la idea que plantea Monsiváis para el análisis de parte de la obra de Salvador Novo.

Por razones obvias, el área de la literatura es numerosa, y allí destacan textos como «La vida hispanoamericana. Literatura Peruana. La última generación» (*Desde Europa*, p. 18)⁸ «Enrique Gómez Carrillo» (DE, p. 21), «Ventura García Calderón» (DE, p. 25), «Los escritores jóvenes del

Perú» (DE, p. 33), «Estado de la literatura española» (DE, p. 139), «Montaigne contra Shakespeare» (DE, p. 155), «La Gioconda y Guillaume Apollinaire» (DE, p. 234), y varios otros.

No ponemos, aquí, textos como «Contra el secreto profesional» (DE, p. 204), «Autopsia del surrealismo» (DE, p. 399) y, entre otros, «Duelo entre dos literaturas» (DE, p. 433), porque los consideramos verdaderos ensayos, con su pizca de crónica y su forma de artículo, y merecerán un comentario aparte, pues conforman lo que podría ser la estética de César Vallejo.

Nuestro autor fue, asimismo, un asiduo comentarista teatral; atento al arte de las tablas (que también practicó como creador), escribe, por ejemplo, «Una importante encuesta parisién» (DE, p. 249), «El año teatral en Europa» (DE, p. 302) y «Últimas novedades teatrales de París» (DE, p. 419).

En el campo de la crítica de arte, concretamente, en la pintura, son piezas singulares suyas: «Picasso o la cucaña del héroe» (DE, p. 208), «Lienzos de Merino» (DE, p. 213), cuyo lenguaje tiene lampos poéticos: «obra de pesadilla mística, de fuerte reumatismo metafísico». «Los maestros del cubismo. El Pitágoras de la pintura» (DE, p. 297) es una exégesis del maestro Juan Gris, que se adelanta a un posterior reconocimiento ecuménico de su valía. «Los creadores de la pintura indoamericana» (DE, p. 353) es casi un ensayo donde despotrica contra «los niños prodigios» y los «prestigios improvisados y rápidos». Denuncia, en estas páginas, a «ciertas gusaneras de mozos arribistas de América. Esos mozos de hipérboles comienzos y de tristes remates. Sigán ellos gritando sus gritos provisorios e inoperantes. Hay mutismos –como el de las grandes rocas eternas de los Andes– cuya trascendencia sonora y fecunda sólo oyen y sienten los linderos lejanos de la historia...» Se trata de un elogio a una de las glorias (casi desconocidas) de la pintura peruana: Macedonio de la Torre.

«Tendencias de la escultura moderna. El escultor Fioravanti» (DE, pp. 437-440) no es un simple artículo. Aquí el poeta-periodista plantea toda una estética y efectúa claras delimitaciones entre pintura y escultura, con juicios que asombran por su capacidad exegética:

«Me parece que la naturaleza del arte escultórico exige del escultor un sentido de la plástica más inocente que el requerido del pintor por el lienzo...».

El cine le preocupó a ese periodista zahorí que era el poeta Vallejo. Entre otros, sus artículos excelentes son «Contribución al estudio del cinema» (DE, p. 251), «La pasión de Charles Chaplin» (DE, p. 265) y «Ensayo –repárese en el nombre– de una rítmica en tres pantallas» (DE, p. 279).

La música, ¡la inconsútil música!, fue también tema preferido del articulista Vallejo, al que no conocíamos como ese experto desmenuzador de las dificultades de un arte de suyo complejo. Pero allí lo leemos en «El más grande músico de Francia» (DE, p. 120), «La revolución en la Ópera de París» (DE, p. 202) y «Falla y la música de escena» (DE, p. 277), que también invade el campo del ensayo, pues al comentar la obra del autor de *El retablo de maese Pérez*, discurre por los terrenos de las artes plásticas, la literatura, la danza y, por cierto, revela un conocimiento casi erudito de las corrientes musicales en boga.

La pasión de Vallejo por la danza se da en numerosos artículos, pero reservamos para más adelante el análisis de la crónica sobre «Los funerales de Isadora Duncan» (DE, p. 244), que es ejemplo excepcional de ese trasvase del periodismo a la literatura.

También, para más adelante, queda el análisis de Vallejo como articulista preocupado por el tópico policial, pues ya veremos que el autor no se queda en la «crónica roja», sino que utiliza el tema para develar la horrible miseria de una sociedad cuyo maquillaje se resquebraja con los crímenes y la sangre que corre a raudales.

El periodismo científico es también práctica en los artículos de Vallejo. Al respecto son ejemplares «Últimas novedades científicas de París» (DE, p. 63), «Un gran descubrimiento científico» (DE, p. 177), «Últimos descubrimientos científicos» (DE, p. 189) y «La música de las ondas eté-

reas» (DE, p. 255), donde el poeta se asombra por el progreso científico al infinito, alaba el museo de la palabra –o fonoteca– y el museo del movimiento –o cineteca– y en uno de sus apartados llega a prefigurar *La rosa púrpura del Cairo*, el extraordinario filme de W. Allen, donde sucede lo que, por boca de un tal M. Ivanoff, anuncia Vallejo en su artículo. Pero mejor leámoslo (y asombrémonos):

«Llegará un día en que las imágenes cinemáticas saldrán de la pantalla y evolucionarán entre los espectadores, tocándolos y evidenciándose en forma tan viviente que los muertos, cuya figura se reproduce en un film, ya no tendrán necesidad del postrero día teológico...».

Vallejo, asimismo, ejerció el periodismo deportivo, pero este no le sirvió –como sirve ahora– de «cortina de humo» para evadir los problemas de su tiempo, sino que, a través, más bien, del deporte, denunció problemas como los del racismo y la xenofobia. A nuestro poeta le interesó el tenis, el box, el ciclismo, la natación. Esto también lo veremos en la sección correspondiente (es decir, el partir de la crónica sobre deporte, para llegar a un metalenguaje: Véase al respecto «Los seis días de París»: DE, p. 282).

Aparte del citado, artículos con temas deportivos son: «Una gran lucha entre Francia y Estados Unidos» (DE, p. 98), «Los peligros del tenis» (DE, p. 117). En su «Crónica de París» (DE, p. 152) se toca el tema de la natación, concretamente la hazaña de la nadadora de USA, Miss Ederlee, que atravesó por primera vez el Canal de la Mancha.

Igualmente, hay un artículo-ensayo-crónica «Los hombres de la época» (DE, p. 253), donde se desliza una suerte de filosofía del deporte.

En Vallejo el *borderline* entre periodismo interpretativo y de opinión es muy tenue; más bien diríamos que hay un sistema de vasos comunicantes entre ambos.

Hay momentos en que, más que *la opinión* (el intento de convencernos mediante la prédica y la monserga), lo que interesa, en él, es su condición de genial intérprete de su tiempo. Nunca nos deja en la superficie de los hechos. Siempre, más bien, penetra en la urdimbre de los mismos, y los presenta al lector para que este sea, en definitiva, el que saque sus conclusiones. Exquisita cortesía, ¿verdad?

La chilena Aldunate cita a A. Santibáñez y su clásico libro *Periodismo interpretativo*, y puntualiza:

«Interpretar, desde el punto de vista periodístico, consiste en buscar el sentido de los hechos noticiosos que llegan en forma aislada, situarlos en un contexto, darles un sentido y entregárselos al lector no especializado».

Fin de la cita de Santibáñez, ahora parafrasea ella:

«O, diciendo lo mismo con otras palabras, ordenar para él la avalancha noticiosa, explicarle los hechos más relevantes de ella, contestarle los por qué, mostrarle al lector, auditor o espectador, el hilo conductor que une un hecho con otro».⁹

Es suficiente para poder ingresar al mar de buidas interpretaciones que nos da nuestro poeta quien, como dijo Martí de Cecilio Acosta, prevé y *post-ve*. Sólo unos cuantos ejemplos.

En el artículo «Los males sociales del siglo», Vallejo demuele una tesis meramente neurológica sobre el *surmenage*, mal característico de las grandes urbes. Al refutar al Dr. Vachet, el poeta escribe:

«Lo que no tocó el Dr Vachet que un lado muy importante y, acaso, el central de la cuestión. Entre las causas objetivas y sociales del *surmenage**, no aludió a la causa económica...».

El poeta es clarísimo en su interpretación y en su crítica:

* La cursiva es de Vallejo.

«El Dr Vachet vio las cosas de modo muy general, panorámico y hasta superficial, confundiendo en un solo fenómeno a varios fenómenos sustancialmente distintos y que, en consecuencia, exigen recetas y regímenes curativos igualmente diversos a los propuestos en su interesante disertación», (DE, p. 331).

Otro ejemplo de lucidez interpretativa, es la que ofrece *Vallejo* en la exégesis que se halla en su artículo «Graves escándalos médicos en París», donde no se trata de destilar moralina, sino de arribar al meollo de los numerosos y gruesos escándalos que, en 1929, aparecieron en la Ciudad Luz.

El poeta-periodista es meridiano:

«Semejantes vicios profesionales subsisten y subsistirán mientras no sean examinados en sus profundas causas sociales y económicas. »

Pues:

«Los crímenes denunciados por la prensa de París resultan pequeños y hasta insignificantes comparados con los crímenes que no se han denunciado ni se denuncian nunca –a pesar de estar en la conciencia de todos– y que... son congénitos a la propia naturaleza económica de las profesiones liberales. *No es posible eliminar del rol profesional el elemento delictuoso consistente en el espíritu de lucro y en la tendencia a la especulación ilimitada –que le son orgánicos y peculiares sin destruir toda la razón de ser de la profesión.*»

Y, concluye, para demostrarnos que sabe muy bien de lo que está hablando y de que tiene la conciencia profesional lo suficientemente clara:

«Muy pocos son los que perciben este pecado original de las profesiones liberales. Muy pocos». (DE, p. 33 934,0).

Es lo que nosotros hemos llamado –y perdónesenos la autocita– «el descubrimiento de los metalingüajes de las noticias». «No es él –escribí en mi investigación anterior– alguien que se quede en la espuma de los acontecimientos, sino que permanentemente busca conducir a sus lectores hasta la esencia del suceder.»

Al escribir sobre «El último discurso de Briand» interpreta de lo que se trata en realidad, y es de desmitificar los sofismas de la diplomacia internacional, mascarón de proa de una burguesía guerrera, que defiende sus intereses, sin importarle el destino de la humanidad (y así fue en verdad, pues mientras la cháchara pacifista tendía su telaraña en el mundo occidental, el nazifascismo continuaba preparando la guerra). Pero leámoslo con sus palabras esclarecidas y esclarecedoras:

«... ¿Por qué no se decide la diplomacia capitalista a llamar a las cosas por sus nombres, declarando abiertamente al mundo que de lo que se trata, en Ginebra, es de intereses y actividades económicas, o, más exactamente, capitalistas, y no, como se pretende hacer creer del “derecho”, de la “justicia” ni de “la paz”?» (DE, p. 391).

Además de la profundidad del análisis, es importante anotar que un espíritu sensible no puede dejar de gozar con lo impactante M estilo. Sigamos, pues, leyendo al bardo:

«Briand, en vez de hablar de la “ética de las naciones” y del “amor a la paz”, debía hablar en nombre de los hechos y conflictos económicos del momento» (DE, p. 390).

Y estas líneas de antología:

«Detrás de cada oración de Briand... suenan las cajas bancarias ávidas...».

Y concluye:

«El reciente discurso de Briand –tan celebrado y difundido por la prensa mundial– es de una sola pieza y en puridad de verdad, un auténtico capítulo de economía imperialista.» (DE, p. 391).

¡Qué agudo intérprete de nuestro tiempo es el poeta de *Trilce*! Qué actuales suenan sus palabras, máxime cuando ahora hemos llegado al colmo de la desinformación, y el eufemismo es el pan nuestro de cada día.

El intérprete, el exégeta, es el vate (el que vaticina) pero no por obra y gracia de ningún esoterismo más o menos trasnochado, sino por su capacidad de estudio de la realidad, y por su poderosa intuición.

Recordemos que este artículo es de 1929 (de setiembre). Estábamos a diez años de que estalle la guerra, y ya Vallejo pudo escribir, una década antes:

«Mientras tanto, las contradicciones económicas del capitalismo se agravan más y más y la futura guerra sigue preparándose». (*Ibid*).

Proseguimos con esta revisión de algunas muestras de Periodismo Interpretativo ejemplar. En el artículo «Gastón Guyot, el nuevo Landrú», bajo la apariencia de un escrito sobre un tema policial –que lo es– Vallejo despliega su panoplia interpretativa que nos permite leer detrás del acontecimiento e interpretarlo en su cabal urdimbre. Luego, podríamos, sin duda alguna, aplicarlo a los días que corren. Se trata de un crimen acaecido en el París de 1926, en la época del señor Poincaré. Leamos:

«*Aun los criminales pueden ser útiles al Gobierno, en ciertos momentos.* Clement Vautel manifiesta estar enterado del interés que pone, asimismo, el señor Poincaré en que el caso del asesinato de Mlle. Madelaine Beulagett, por manos de su amante Guyot, *continúe acaparando la atención del país entero, a fin de que la gente siga muriéndose de hambre sin sentirlo, o al menos siga comiendo carne cruda de caballos apestados, sin darse cuenta de ello. El crimen de Guyot está, pues, convirtiéndose, por interés del Gobierno, en crimen de gran envergadura*». (DE, pp. 148-149).

Y, por si cupiera alguna duda, añade:

«Pero no hay que olvidar, por lo demás, que los momentos difíciles por los que actualmente atraviesa Francia, facultan al Gobierno a echar mano de todos los medios –frívolos como el de las modas y los crímenes o de peso como el de las contribuciones– para restablecer el bienestar nacional. » (DE, p. 149)

No le falta ni le sobra una coma: *mutatis mutandi*, es lo que se hace en todas las épocas y en todos los regímenes. En el nuestro, del Perú de 1998, los ejemplos sobran...

Ahora ingresamos, de plano, y más concretamente, a ese estadio superior en el que el artículo sube a la categoría de ensayo –breve– aunque conserva sus adarmes de crónica, por el estilo ágil y el despliegue de imágenes que el poeta-periodista prodiga. Pero, básicamente, se trata de un género en el que predomina lo interpretativo, aunque también aparece la opinión: todo con un manejo del idioma realmente maestro.

Veamos algunos de estos. En «Las nuevas disciplinas» (DE, pp. 223-225) Vallejo hace un llamado al orden (el texto está fechado en París, julio de 1927). Reparemos en que este «llamado» se produce en plena época de la efervescencia incoercible de las vanguardias europeas, con las cuales el autor de *Paco Yunque* ha tomado sus saludables distancias.

Leamos algunas citas de este interesante texto:

«Porque en el hombre nada debe ser ciego... Uno de los signos de la nueva vida europea es, pues, el advenimiento del hombre de orden y de método, y la desaparición del tipo bohemio y anárquico de la época anterior. La obra de Raymond Radiguet, su plenitud de belleza, *su acabado espinazo constructivo y orgánico*, llama la atención por eso. En este sentido Radiguet ha sido un espíritu nuevo, un auténtico espíritu vanguardista.» (DE, p. 225)

Es obvio que aquí Vallejo se refiere a «otra» vanguardia y a un fenómeno totalmente distinto del de la iconoclastia y el nihilismo de los Dadás y los Surrealistas.

En este rubro de lo ensayístico *sui-generis*, destacaríamos la serie de artículos en los que el poeta toca el tema de la prensa, la desmitifica y adelanta conceptos que, como en casi todo lo suyo, devienen de una actualidad absoluta.

Algunos de estos son: «Aspectos de la prensa francesa» (DE, p. 229), «La prensa de escándalo» (DE, pp. 288-290): texto que analizamos en nuestra investigación anterior, y que es una arquetípica decodificación del lenguaje del periodismo amarillo. «La libertad de prensa en Francia» (DE, pp. 364-365).

Hay una diáfana preferencia del escritor por el tema de resonancias filosóficas; la profundidad de su escritura, por otra parte, nos lleva a las explicaciones de los universales. Alguna vez hemos sostenido que un texto literario (o periodístico-literario como los que aquí se glosan) llega a su más alta categoría cuando accede al mundo de la filosofía: pensamos en algunas páginas de San Juan de la Cruz, de Cervantes, de Calderón de la Barca, de García Márquez (en especial en *El amor en los tiempos del cólera*), y, por cierto del propio Vallejo.

Lo anterior para comentar «La vida como match» (DE, pp. 233-234), de donde espigamos:

«La vida es un match estupendo, plural, multifacético, como antes fue tenida como una batalla terrible, sangrienta. (Hay quienes prefieren este último carácter de la vida)».

Todo esto se debe a la «boga dei sport»; y, a continuación, viene el pensamiento del poeta, y una valiosísima opinión de] injustamente olvidado Antenor Orrego, así como una autorreferencia no muy conocida, y que, por eso mismo, no dudamos en citar en toda su extensión:

«La vida, como match, es una desvitalización de la vida, como diría Antenor Orrego. Pulpa moral del match es la esclavitud y el amujeramiento*. Yo no vivo comparándome a nadie. Yo vivo solidarizándome y, a lo sumo, refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos. No busco batir ningún récord. Yo busco en mí el triunfo, libre y universal de la vida. No busco batir el récord del hombre sobre el hombre, sino la superación, centrípeta y centrífuga, de la vida. Una cosa es el récord de la vida y otra cosa es el triunfo de la vida. La vida no es guerra ni farsa de guerra. Apenas es estímulo y noble emulación. Pero el match reposa, necesariamente, sobre un estímulo y una emulación demasiado externos y estrechos.» (DE, p. 234).

También, como al Amauta José Carlos Mariátegui, el tema de la universidad y la juventud estudiantil Preocupó al ensayista-poeta-periodista: al respecto, es singular su artículo «El espíritu universitario» (DE, pp. 236-238), crítica que demolerá a la cuaternaria Institución de estudios “superiores” de aquellos años.

El ensayo político interpretativo (ensayo de nuevo tipo, se entiende) fue practicado en las colaboraciones de Vallejo para diarios y revistas.

Algunos de ellos –sólo escogeremos los más representativos– son: «El espíritu y el hecho comunista» (DE, pp. 299-300), «Las fuerzas militares del mundo» (DE, pp. 300-302) profunda desmitificación del militarismo burgués; pero, sobre todo, «Las lecciones del marxismo» (DE, pp. 322-323) donde se encuentra un magistral –e insuperable– retrato del sectario, del dogmático, del simple papagayo panigirista del marxismo; pero salva el papel de Vladimir Ilich, Lenin, quien «se ha separado y contradicho en muchas ocasiones el texto marxista» y que, por ello mismo, por no haberse ceñido ni encorsetado al pie de la letra, por no haber usado el «zapato de

* Dejamos a nuestras combativas amigas feministas la investigación sobre el uso, peyorativo sin duda, de este término referente a la mujer. En Mariátegui sucede otro tanto. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*.

hierro» en el que convirtieron la doctrina los «rigurosos», «fanáticos» y «gramaticales» del marxismo, pudo fundar el Primer Estado Proletario.

Complementos de este artículo son «El pensamiento revolucionario» (DE, págs. 364-365), «Tolstoi y la Nueva Rusia» (DE, pp. 312-313), cuyo subtítulo: “Debate sobre el tipo de cultura del hombre nuevo” lo dice todo, y del que sacamos una sola, definitiva frase:

«...la oposición que hay entre el nuevo espíritu ruso y la concepción manca y absurda de Tolstoi».

En la misma línea, destacan «El espíritu polémico» (DE, pp. 314-315) «impugnaciones que me parece urgente y necesario hacer –escribe Vallejo– a los movimientos juveniles de América». Su ataque va, sobre todo –con ese prurito suyo de autenticidad a carta cabal:

«... a los retrógrados con mascara vanguardista, a los que comen y beben de un régimen y estado de cosas que ellos hacen gala en injuriar con fáciles chismes de politiqueros circunstanciales».

En «La traición del pensamiento» entra a la polémica sobre la controvertida obra de Julian Benda (DE, pp. 317-318). En «Un millón de palabras pacifistas» (DE, pp. 246-247), en un estilo desenfadado, nos conduce al drama –a la tragedia, mejor diríamos– que está en el meollo: la cháchara pacifista no sirve para nada, pues el fascista Mussolini «no acepta ni aceptará ningún protocolo de paz», porque –alega– es «antijurídico» (!). «Foch y el soldado desconocido» (DE, pp. 352-353) penetra en la antinomia entre el de arriba y el de abajo, entre los funerales M mariscal Foch y el oscuro entierro de las verdaderas víctimas de la guerra: las masas, aquellas a las que pertenece el soldado desconocido. La mascarada es descrita en forma impecable, pero... Siempre hay un pero fundamental:

«Pero por sobre todos estos pormenores, vigila la historia, con su ojo implacable y fijo, con su boca implacable y verdadera...».*

En «La verdadera situación en Rusia» (DE, pp. 362-364) Vallejo comenta como quien ha estado allí, por su cuenta, por interés –para llamarlo de algún modo- periodístico; recordamos que él había escrito:

«Yo no soy invitado por nadie... Nadie me ha invitado oficial ni particularmente...» (DE, p. 351).

Esto hace impecable su información y de irreprochable verdad objetiva. Su conclusión es simple: «No es –la situación de Rusia– ni un infierno ni un paraíso.» (El artículo es de mayo de 1929).

«Una discusión en la Cámara francesa» (DE, pp. 370-371) plantea lo que se podría llamar la *justicia de clase*, a raíz del asesinato, cometido por un pequeño burgués francés, patrón de una fábrica, contra un chofer y un amigo suyo, con el que tenía relaciones homosexuales. Vallejo enfrenta el crimen a la propia justicia burguesa que, como se comprenderá, siempre se maneja por la ley del embudo.

«Pacifismo capitalista y pacifismo proletario» (DE, pp. 381-382) confronta el sentido de la paz para ambas clases sociales, y su concepción antagónica frente a la guerra; a pesar de que los periódicos del *Establishment* ululan siempre por el llamado «guerrerismo» de los proletarios. Sobre este mismo tema de la desinformación –que con tanta maestría maneja el poeta– se halla el artículo «Mundial en Rusia» (DE, pp. 392-393), donde combate la artera desinformación acerca de los logros del Primer Estado de Obreros y Campesinos de Historia.

«Clemenceau ante la historia» (DE, pp. 397-399) es una de las preseas de este grupo. Se trata de la desmitificación de este superhéroe francés, alabado por presidentes y hombres importantes del mundo entero, y que resulta, según el buido escalpelo interpretativo de nuestro poeta-periodista:

* Lo anotamos de pasada, pues será objeto de un detenido comentario en el capítulo siguiente: el lenguaje –literario, creativo– en medio de un texto de interpretación política.

«Patriotero, intransigente, chauvinista, fanático, pequeño burgués, testarudo y ambicioso...» «que predica la igualdad, la libertad, la fraternidad, y practica la guerra, la opresión y la injusticia».

«Panait Istrati, político» (DE, pp. 403-404) es un delicioso análisis sobre el volteretazo político del autor de *Kyra Kyraфина*, que sería a causa de un asunto baladí, el cual, en sí mismo, no tiene importancia: de lo que se trata es de interpretar el carácter del veleidoso escritor para, de allí, derivar su conducta de entonces. Pero, por cierto, mejor lo dice Vallejo:

«Panait Istrati se vuelve contrarrevolucionario, por una razón muy sencilla: porque un amigo suyo, Russakov, ha sido privado de su alojamiento, por Decreto del Soviet de Locatarios, y en vista de distribuir mejor tales habitaciones según las necesidades colectivas del caso...».

Pero esto no es lo decisivo. Lo que viene, sí, es una cabal inmersión en las verdaderas razones (o sinrazones) del (entonces) popular escritor:

«Panait Istrati ha sido siempre un instintivo. Piensa y obra por movimientos reflejos. Es un impresionable en su conducta y un subjetivo en sus observaciones y juicios...».

«En todo cuanto Istrati escribe sobre política, hay, inevitablemente, alabanza o invectiva. Su cordialidad ignora lajusteza y lajusticia que nacen de los datos de la realidad objetiva y no de los arbitrarios recovecos subjetivos». (DE, p. 403).

Parafraseando al poeta, podríamos decir que, para una cabal interpretación, demandamos los «datos de la realidad objetiva», y no la atrabiliaria subjetividad. He aquí, pues, una clave del tino con el que nos conduce el poeta-periodista en medio de lo que es, al decir de Abraham Santibáñez, «el sentido de los hechos noticiosos», a fin de «entender el material subyacente o circunstancia], o gravitante en el suceso que origina la noticia».¹²

Pertinente también resulta, del mismo modo, recordar lo que escribe Manuel Miguel de Priego en su ensayo «Mariátegui y Valdelomar», y que nosotros, igualmente, aplicamos a Vallejo:

«La llegada de Valdelomar y Mariátegui a la actividad periodística tiene su origen, sin duda, en la vocación literaria y artística de ambos».¹³

Pero lo importante, cuando los escritores se dedican al periodismo, es que asuman esta actividad con la seriedad profesional con la que la asumen, *verbi gratia*, Vallejo –y Valdelomar y Mariátegui. Pero leamos cómo lo dice el mismo Miguel de Priego:

«Había, repetimos, predisposición de Valdelomar y Mariátegui hacia la creación literaria, pero al llegar al periodismo –hecho que es una fuente principal de su vinculación tanto uno como otro lo asumen profesionalmente con el mayor riesgo y llenos de iniciativa».

Es exactamente lo que se puede decir del autor de *Poemas Humanos*.

Quizá uno de los textos más esclarecidos y esclarecedores del periodista buido y enhiesto que fue nuestro vate, es la «Respuesta a Poincaré» (DE, pp. 426-427) escrita en París, en diciembre de 1930, y publicada en *Claridad* de Buenos Aires, el 14 de febrero de 1931. Vallejo hace una exégesis implacable del imperialismo-liberal-francés, y de su actitud proterva para con el joven Estado soviético. Nuestro poeta usa el arma filosa de su condición de polemista, con un estilo que no se resiste la tentación de citar literalmente, por miedo a deformarlo con la paráfrasis:

«Pero el liberal es, por desgracia, un diablo disfrazado a quien venden sus cuernos. En todo liberal hay una contradicción. Moralmente, es un tartufo. Políticamente, un sujeto multiforme o, más exactamente, un camaleón...».

Y prosigue con la denuncia de la «táctica sorda y jesuítica» del imperialismo francés que ayudó «financiera y militarmente» a todos los que quisieron derribar al régimen soviético, contra el que se sumó –la Francia de Poincaré– al coadyuvar con el implacable bloqueo económico decretado contra la URSS. Pero –escribe el poeta con tono apodíctico– llegó la hora en que «el liberal... simplifica sus facetas, el tartufo se quita la careta, el imperialismo ataca de frente.» (DE, p. 426).

Lo que hacía César Vallejo era refutar un artículo escrito por el propio Poincaré contra el sistema de trabajo del Estado soviético, redactado por el dirigente burgués, por cierto sin tener la menor idea del sistema de trabajo bolchevique, y movido sólo por el temor que le producían los éxitos de la «creciente edificación socialista del Sóviet, y, más que todo, temeroso de que sus triunfos redunden, de un día a otro, en una revolución bolchevique en Francia».

«América y la “idea de imperio” de Franco» (DE, pp. 443-444) es un idóneo colofón para esta parte. Aquí el autor de *España, aparta de mí este cáliz* invoca la solidaridad de Nuestra América con la patria de Unarnuno, García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado, Luis Cernuda, Rafael Alberti, y su rechazo radical al Caudillo de la Falange, al rilismo tiempo que invoca un «perentorio y universal repudio a toda complicidad o convivencia con su demente sueño imperialista».

Hemos dejado aparte un artículo, en el que la interpretación vallejana toca linderos particularmente sutiles. En «Los animales en la sociedad moderna» (DE, pp. 382-384), comenta el libro del gran poeta surrealista

Paul Eluard, *Los animales y sus hombres*, y esto le sirve para usar un estilo corrosivo que le permite desenmascarar usos y costumbres de la sociedad burguesa que habita. Leámoslo:

«El animalismo... ha devenido en snobismo... El animalismo como refinamiento que es de la civilización, resulta un lujo, un ejercicio de filantropía...».

Mientras decrece el amor al hombre, la filantropía *real*, Vallejo constata que en esos países tarufos, crece el amor a los animales. Por eso, su conclusión es inapelable:

«Y cosa realmente reveladora: se ha podido observar que las gentes que son rencorosas para las otras gentes son las más inclinadas al amor a los animales. No es posible imaginar tina verdadera matrona que, después de reprender y arrojar justa o injustamente de su casa a un criado, no penetre a sus salones y se deshaga en caricias y ternuras con su perro favorito.» (DE, p. 384).

Hoy está de moda el turismo, y se trata de formar periodistas especializados. Quizá –sin saberlo– para ellos escribió el poeta estas líneas fundamentales, que se hallan en su artículo «Mundial en el Oriente Europeo»:

«El viajero debe dejar para segundos términos del juicio, el arte, la literatura, la religión y la filosofía del país que se trata de conocer En primer lugar y si se quiere ir derecho en su encuesta y en sus observaciones, debe poner el ojo en las fuerzas, medios e instrumentos de la producción económica...» (DE, p. 393).

Hay, pues, una coherencia absoluta en todos los escritos del poeta, cuando asume el papel de periodista: una base, un *substrátum* son fundamentales para premunirnos de principios a fin de lograr aciertos interpretativos. En el caso de él, es el conocimiento que tenía –por estudio, y no por instinto o mera intuición– del materialismo histórico, lo cual, sin embargo, no lo sectarizó ni lo compartimentó, pues vemos que su vuelo poético, su ardorosa defensa del arte se mantuvieron integérrimos. Y de esto nos ocuparemos en las líneas que siguen.

Hacia una poética: la estética a través del periodismo

Muchos fueron los artículos dedicados por Vallejo a la interpretación del arte y la literatura de su tiempo, de aquel período tan ubérrimo que fue el de entreguerras.

No cabe duda que la lectura de la obra periodística de nuestro vate, es una suerte de atalaya para el cabal adentrarse en esa por momentos maraña inextricable del arte de los años 20 y 30,

en plena época de la efervescencia de las vanguardias y de tantos y tantos espejismos que nuestro autor nos ayuda a decodificar.

Para esto, en primer lugar, hay que pensar en la formación del artista y en su capacidad para comunicarse con un público a través del periodismo. Pero, sobre todo, en la claridad de sus conceptos y en que, al defender o delimitar lo que es y lo que no es literatura, nos hallamos frente a alguien que ejercía el oficio de creador y que, por lo tanto, permanentemente, en forma expresa o tácita, se debía estar refiriendo a su propia obra, a su tarea y oficio de creador en medio de un mundo –el del capitalismo, el de la burguesía– ciertamente hostil a las manifestaciones genuinas, auténticas, del arte, aunque aparentemente «corteje» al artista o lo adule para tenerlo, en realidad, *domesticado*, para convertirlo en su bufón (los ejemplos, entonces, y ahora, sobran).

En cuanto a la estética, páginas claves son las que se encuentran en «Poesía Nueva» (DE, pp. 140-141) y publicada en *Favorables*, París, Poema, no. 1.

Basta que tomemos su último párrafo:

«La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias».

«Dadaísmo político. El caso Garibaldi» (DE, pp. 160-161) es una admirable forma de vincular al político italiano con el movimiento supericonoclasta y nihilista de Francia. Y lo logra.

«La gran piedad de los escritores de Francia» (DE, pp. 161-164) es un lúcido ensayo sobre la situación del escritor proletario en el seno de la sociedad capitalista:

«Porque en París existe un proletariado literario enorme, sin pan, sin techo y aun sin pluma para escribir. Poetas sin zapatos con qué vagabundear por las vías zarzosas del enigma; novelistas sin guantes con qué tomar el escarpelo psicológico; dramaturgos sin *smoking* con qué salir a tablas a agradecer las ovaciones del público; periodistas sin sombrero con qué saludar a los ministros en las entrevistas; en fin, una trailla desarrapada, que lleva en los bolsillos, en vez de monedas, apenas unos grasientos fósforos mentales» (DE, pp. 161-162).

No todo lo que brilla es oro. Y Vallejo critica la jesuítica piedad de una burguesía que quiere practicar con sus escritores, como una suerte –ya lo dijimos– de mecanismos de domesticación. Él cita a artistas como Carl Sandburg y Pierre Hamp que «repugnan la piedad» por creerla «nociva al libre desarrollo del espíritu creador».

Se trata, lo dice el poeta (y lo practica) «que los escritores padecen un error muy grave al pretender ganarse la vida exclusivamente con la pluma y no ya en otro oficio o actividad.»

El punto de vista es fascinante y vale la pena citarlo en su integridad (Vallejo, por ejemplo, practicaba el periodismo, y de eso vivía, o malvivía: sus versos, por cierto, no le proporcionaron nunca el pan cotidiano, y su novela fue editada sin que se le pagaran los derechos cabales, cosa que también ocurriera con Rusia en 1931).

«Para salvar de la miseria a los escritores, según Pierre Hamp, no hace falta apiadarse de ellos, haciendo aumentar el precio de sus versos, como si se tratara de tallarines o de espárragos. Para salvar de la miseria a los escritores, no hay sino que desconfinar al escritor de su concha profesional y que lance sus tentativas y posibilidades humanas en todas direcciones. Así no se morirá de hambre y así, por otro lado, ganará el arte en riqueza vital, en inspiración cósmica, en agilidad, en gracia y en desinterés circunstancial. Si hay una actividad de la que no debe hacerse profesión, esa es el arte. Porque es la labor más libre, incondicionable y cuyas leyes, linderos y fines no son de un orden inmediato como los de las demás actividades.»

Obviamente, con esto Vallejo pulveriza una serie de estereotipos sobre la «profesión» del escritor, particularmente en Francia y en los llamados «países desarrollados»; pero no parece ser extraño, para nuestro bardo, ir contra la corriente. Sin embargo, hay más, mucho más:

«Como se ve, esta teoría se funda en que el escritor ha de estar dotado de fuerzas para hacerlo todo. Tal un Rimbaud. Mientras los otros hombres sólo pueden ser abogados y sólo abogados, o tenientes coroneles y sólo tenientes coroneles Y se limitan o se profesionalizan en esta o aquella actividad, el artista, en cambio, ha de hacer tabla rasa de las divisiones del trabajo, practicándolos todos.» (DE, p. 163)

Luego, vienen unas polémicas (qué de Vallejo no es polémico) disquisiciones sobre si los intelectuales tienen derecho a ser maridos infieles...

Y el ensayo finaliza –ya hemos dicho que es un ensayo de nuevo tipo, con su mezcla de crónica– con el advenimiento del Otoño, el apogeo del *charleston* en los *dancings*, y la vuelta, a París, de los miembros de la realeza europea, y una aguda observación de los móviles *políticos* de los amores entre los miembros de lo que hoy se llamaría el *jet-set*.

«La muerte de Claude Monet» (DE, pp. 182-184) es una suerte de penetración en la estética del impresionismo, y luego cambia de giro, comenta los autores preferidos de los *sportmen*, el mundo de la Bolsa y lo que él llama el Día astronómico y el Día sociológico.

«Los premios literarios en Francia» (DE, pp. 186-188) es una crítica frontal al carnaval en el que se han convertido estos; el escarpelo crítico del poeta se hunde hasta tocar carne, y concluye con su peculiar estilo sentencioso:

«A la opinión pública no le toca sino mirar con indiferencia estas pintorescas carreras de caballo, que son los Premios Literarios en Francia, en los que se dan todos los caracteres de verdaderos espectáculos hípicas: los “poulains” que son los candidatos; los dueños de *studs*, que son los editores; los *jockeys*, que son los miembros del jurado y, en fin, las apuestas, que las hay, y muy fuertes, por parte de los aficionados».

Ya, en nuestra investigación anterior, anotamos que el relativamente tardío fenómeno de la difusión de los escritos periodísticos de Vallejo, ha impedido que algunas de sus piezas maestras ocupen lugar señero en la mundialmente conocida antología del profesor español, Adolfo Sánchez Vásquez, *Estética y marxismo*.

Uno de esos textos, que por derecho propio esperarnos se incluya en una necesaria reedición de la obra aludida, es «Contra el secreto profesional (A propósito de Pablo Abril de Vivero)» (DE, pp. 204-206) exégesis sobre su generación literaria, requisitoria contra los pseudoartistas y apuntes sobre la promoción literaria de su tiempo, con calas de notable profundidad sobre la autoctonía literaria, que concluye con este característico colofón, en su más preclaro estilo:

«En la poesía pseudo-nueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el “secreto profesional” que defiende Jean Cocteau...» (DE, p. 206).

Pero, antes, la admonición había sido realmente ahíta de acrimonia; pero –como siempre– justa:

«Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica, de las pasadas generaciones, de las que ella reniega. No se trata aquí de tina conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza. Siempre he creído que estas etiquetas están fuera del arte, y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos...»

«Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir prepotente y eterna y no importan los menes-

teres de estilo, manera, procedimiento, etc. Pues bien. *En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción*». (DE, p. 205)

La poesía de Abril de Vivero, en cambio, le parece «entre el charleston vanguardista, un paso de equilibrio, una voz sana, un fresco brillo sin pretensiones.»

A los estudiosos del indigenismo, les conviene leer el texto titulado «Los escollos de siempre» (DE, pp. 243-244).

«Los artistas ante la política» (DE, pp. 253-255) es un estudio que sugerimos confrontarlo con la posición de José Carlos Mariátegui, con respecto a que arribos abordan el mismo tema: el deber del artista frente a la sociedad. Es particularmente dura la caracterización vallejana de Vladimiro Maiacovsky; y, en cambio, es relevante el papel que le asigna a un Fiodor Dostoievsky. También es un texto que debe ocupar un lugar de honor en la reedición de la aludida antología de Sánchez Vásquez.

«Invitación a la claridad» (DE, pp. 266-267) es, por derecho propio, otra incursión vallejana en el mundo de la poética. Sus disquisiciones sobre Paul Valery y el consejo que le da el historiador Hanataux, en el seno de la Academia Francesa, con motivo de la ceremonia de recepción del notable poeta, devienen en una defensa cerrada que el peruano hace de la libertad del escritor.

El historiador francés se permite «aconsejar» al poeta: «Sea usted más claro y el mundo acogerá mejor sus poemas». Vallejo traza un delicioso retrato de la situación y se imagina, que, si Valery hubiera podido contestar (lo cual no está permitido en el seno de la muy docta Institución) lo menos que le hubiera dicho al venerable (e impertinente) historiógrafo, habría sido: «Sea usted, señor, más oscuro y el mundo admirará más su obra histórica».

Vallejo concreta –allende lo que él mismo llama, con ese manejo suyo de la imagen, «bifurcaciones más o menos herbolarias»:

«La obra grande... es de origen nativo, y nunca un resultado de la voluntad ...

hasta nueva orden, el mérito intrínsecamente estético y el estilo de una obra de arte no dependen de la voluntad. La aplicación no crea al genio ni le da el tono». (DE, p. 267)

«Sobre el proletariado literario» (DE, pp. 272-273) es el subtítulo de «La gran piedad de los escritores de Francia», ya citado; lo cual demuestra lo interesado que estaba nuestro poeta con el tema, que no es otro que el de la dignidad del artista en sus relaciones con la sociedad. Hay, en este ensayo periodístico, líneas antológicas y valiosísimas autorreferencias, que sería imperdonable dejar de citar:

«Porque todos estamos convencidos de que, hoy como ayer, raro es el escritor que vive de su pluma. Raro es el gran escritor, el auténtico, el de primer calibre, que come y bebe del precio de su creación. *Existe y existirá, hasta nueva orden, la corona de espinas para todo frontal sobresaliente y la esponja amarga para toda faringe irregular...*».

«El creador sólo opera golpeando y la sociedad no cotiza los golpes que recibe. Es fuerza, pues, que a una verdad de tres filos, clavada por un creador entre los hombres, respondan éstos con una inmensa secreción de hiel. Sólo cuando la verdad carece de filos (que las hay así) o cuando se trata de un filo sin luz, sustituye a la pedrada contra el genio la ración comestible para los mediocres» (DE, p. 272).

Y para muestra bastan dos botones, que permiten ver esta especie de lo que él llama tradición baudelairiana, y que no es otra que su propia tragedia (¿o alguien puede dudarlo?)

Leamos, mejor, y recordemos la propia aventura existencial que precisamente subyace en aquel que escribiera *Poemas humanos*, y para quien el dolor crecía en el mundo a noventa minutos por segundo:

«Juan Gris, uno de los más austeros maestros del cubismo, me decía pocos días antes de su muerte “*Si yo no hago pintura cotizabile en cualquier plaza no es porque no yo quiera sino porque no puedo*”. El propio Baudelaire se propuso hacer pequeños poemas ei prosa para ganarse con ellos la vida, y pereció de hambre» (Ibid).

¿Cuánto, nos preguntamos, cuesta hoy en día un cuadro de Juan Gris; y cuántos comen y viven la vida entera a raíz de sus exégesis sobre el príncipe de los poetas malditos, el de *Las flores del mal*?

«Reverdy querría de buena gana comer mejor pero, a diferencia de sus contemporáneos, no puede hacer poemas comestibles» (Ibid).

Con «Literatura a puerta cerrada» (DE, pp. 283-284) se complementarí la estética vallejiana. Aquí vuelve a arremeter contra los plumíferos literarios, contra aquellos que no saben nada de la vida, los productos típicos de la sociedad burguesa.

Ese escritor es «una momia que pesa pero no sostiene»:

«Este infecto plumífero de gabinete es, en particular, hijo directo del error económico de la burguesía. Propietario, rentista, con prebendas o sinecuras de Estado o de familia, el pan y el techo le están asegurados y puede escapar a la lucha económica que es incompatible con el aislamiento individual. Tal es el más frecuente caso económico del literato de gabinete».

Vallejo habla, a continuación, de la anquilosis de este arte de clausura, y cita ejemplos: Valery, Pirandello y Gómez de la Serna, «cuyas obras contienen en el fondo una exclusiva y evidente sensibilidad de gabinete. Ese refinamiento mental y ese juego de ingenio, trascienden a lo lejos al hombre que goza muellemente y a *puerta cerrada...*» (DE, p. 284).

Se sigue perfilando la necesidad de confrontar los puntos de vista del autor de *Rusia en 1931*, con el de *El alma matinal*: en ambos la mirada y la requisitoria están puestas en el papel del trabajo intelectual (de los intelectuales) en la construcción de la nueva sociedad; pero, sobre todo, en la crítica a la megalomanía y el arribismo de ciertos artistas, que se convierten en comparsas del orden establecido. Al respecto, es importantísimo el artículo-ensayo-crónica *Obreros manuales y obreros intelectuales* (DE, pp. 284-286) que subraya esa suerte de desconfianza en el papel del escritor, pero mejor adentrémonos en sus propias palabras:

«... el pecado original de deshonestidad que es innato a la labor del escritor, comparada esta actividad con la de la mano de obra. *El pensamiento es la facultad que más se presta a los resortes de fraude y mala fe, de truco y tinterillaje. Tentados estamos de decir que la inteligencia es por naturaleza maliciosa*» (DE, p. 285).

En la misma línea de proseguir troquelando una estética, situaríamos «Literatura proletaria» (DE, pp. 304-306), diáfano alegato por la libertad del artista, interesantísimo planteamiento de puntos de vista que tienen aún vigencia. Singulares son las posiciones de Lenin y Trotsky, que Vallejo comenta con pleno conocimiento de causa. Colegimos –adelantamos juicio que deberá probarse en un próximo estudio– que Vallejo, como Mariátegui, prefieren que la discusión de lo estético se sitúe, cardinalmente, dentro de lo que el autor de «Masa» denomina «las leyes sustantivas del arte».

«Ejecutoria del arte socialista» (DE, pp. 308-309) contiene algunos de los juicios más acerbos del *lirida*. Citémoslo:

«*Maiacovsky es un bufón. Kluef es un burgués indigenista, que ama a la revolución de octubre únicamente por haber emancipado a la mujer...*».

La obra de este último se reduciría a la nada «si se le quita su paisanería». Destacasu respeto por Trotsky, a quien considera «la mejor inteligencia bolchevique en la materia» (se supone la estética). Se salva de la requisitoria el suicida Essenin:

«Su suicidio mismo y el proceso final de su espíritu, testifican su tragedia de “declassé”, su caso de hombre que sentía sinceramente y en el fondo de su propio ser personal, la crucifixión de un mundo que muere y **otro** que nace. Por haber vivido, precisamente, esta tragedia de encrucijada de nuestra época, Essenin ha sido el espíritu típico de los primeros artistas del socialismo, cuya misma impotencia para sentar las bases definitivas del arte futuro y para vivir plenamente la nueva vida, concuerda con las trágicas dificultades de la nebulosa cultural naciente. » (DE, p. 308)

Igualmente es duro con Pasternak, Filipchenko y otros que «no practican más arte socialista que el que reside en los temas, palabras y metáforas.»

Vallejo es explícito en su prosecución de una estética que pueda expresar el mundo nuevo, cuyo orto le había tocado esperar. Por ello estas páginas –como las citadas anteriormente– tienen ganado su derecho propio a integrarse al varias veces mencionado texto (en dos tomos) de Adolfo Sánchez Vásquez.

En su apretada densidad –parece que el poeta midiera sus palabras, pues no sobra ni falta nada– el presente párrafo es una presea. Veamos algo más de él:*

«Porque la estética socialista no debe reducirse a los temas, al sentido político ni a los recursos metafóricos del poema. No se reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista. No se reduce a tejer ideas renovadoras o requisitorias sociales de factura u origen comunista. No se reduce a adjetivar los hechos y cosas del espíritu y de la naturaleza con epítetos traídos por los cabellos, de la revolución proletaria. La estética socialista debe arrancar únicamente de una sensibilidad honda y tácitamente socialista» (DE, p. 309).

Vallejo pide autenticidad: esa estética revolucionaria –como lo que antes llamó la «poesía nueva»– no está en el vocabulario, ni en la ‘técnica’, ni en los motivos ni en «la tendencia moral o política del poema». Esa estética está en el hombre nuevo, lo que él denomina con ese lenguaje tan suyo: «el hombre sanguíneamente socialista»; pero mejor dejémosle la palabra para evitar nos el peligro de deformarla en el parafraseo:

«... *aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de amar una mujer y de levantar una piedra, de callar o de llevar una migaja a la boca de un transeúnte... sólo ese puede crear un poema auténticamente socialista*».

Palabras filosóficas, pero llenas, a la vez, de un lirismo a toda prueba, mas también de la lucidez política que tenía Vallejo –¡como no! Y aquí está la prueba más incontrovertible:

«Sólo ese creará un poema socialista en que no trate de servir a un interés de partido o a una contingencia política de la historia, sino el que vive una vida personal y cotidianamente socialista. (Digo personal y no individual) (DE, p. 309)**

El arte y la poesía socialista, pues, y he aquí la grandeza de la concepción, se independizan de la poesía de partido o del accidente gramatical de la historia, para hundirse en las raíces de una vida vivida hasta las heces –vallejianamente, diríamos, para aplicar, de una vez por todas, el adverbio que nos venía cosquilleando en los dedos.

Y esto se confirma con lo que sigue:

«En el poeta socialista, el poema socialista deja de ser un trance externo, provocado y pasajero de militante de un credo político, para convertirse en una función natural, permanente y simplemente humana de la sensibilidad. » (DE, p. 309).

* Uno de los propósitos de este trabajo, y de sus citas numerosas, es conducir al lector a enfrentarse a los textos íntegros: la experiencia es enriquecedora a más no poder.

* Repárese en la sutileza con que Vallejo maneja el idioma y hace diferencias donde, aparentemente, podría no haberlas. Otro punto a favor.

No es, pues, un asunto político –transitorio, pasajero, contingente. Es algo que va más allá, hacia donde, siempre, se dirigía César Vallejo:

«El poeta socialista no ha de ser tal solamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y visibles, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca o se traiciona» (Ibid).

El remate es, simplemente, categórico. Y, al que le caiga el guante, que se lo chante:

«Esta y no otra es la ejecutoria de un arte socialista. Que lo sepan los desorientados colonos de Moscú en América».

Pues esos «colonos», al parecer, no recibieron el mensaje, la requisitoria. Y contribuyeron, sin duda, a la gran debacle de los 90. Ya hoy no hay URSS: ¿y los colonos? Un cazurro españoleta, hace varias centurias, escribió: «Estos mis cabellicos maire, /uno a uno se los lleva el aire.»

El avance en el terreno de la estética prosigue: es, asimismo, antológico su retrato del escritor reaccionario, en «El caso de Paul Morand» (texto en el que, de paso, pulveriza el criterio –tan manoseado– de las generaciones).

«La obra de arte y la vida del artista» (DE, pp. 348-349) es un delicioso artículo en el que la emprende «contra el crítico empírico y ramplón... que pretende hallaren la obra de arte la reproducción literal y el reflejo fiel de la vida circunstancial del artista». No, no se trata de eso. He aquí, ejemplarmente, planteado un problema que ha preocupado a los estetas y críticos de todos los tiempos; leamos cómo lo desarrolla Vallejo, y convenzámonos –si alguna duda nos queda– que el poeta de los versos inimitables fue, también, un crítico zahorí y un develador de algunos de los temas que la ciencia literaria aun sigue discutiendo. ¡Y todo esto planteado desde la tribuna periodística, que fue elevada, qué duda cabe, por la incursión de una pluma tan preclara como la del vate. El presente texto, *verbi gratia*, fue publicado el 6 de mayo de 1929 en el centenario matutino «El Comercio» de Lima. Leamos su parte final:

«Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético (entre vida y obra) hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística como dice Milliet– es, en el sentido científico de la palabra, una verdadera operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbió y concatena las inquietudes sociales, ambientes (sic) y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió, sino para convertirlas en puras esencias revolucionarias de su espíritu, distintas en la forma e idénticas en el fondo a las materias primas absorbidas...

La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra es, pues, JWal y ella se opera consciente o subconscientemente y aun sin que lo quiera ni se lo proponga el artista» (DE, p. 349).

«La nueva poesía norteamericana» (DE, pp. 371-374) es otro texto cardinal donde, aparte de hablarnos de las nuevas voces de la patria de Edgard Poe, se puede hallar toda una teoría de la traducción, el planteamiento de otra de las poéticas vallejanas, juicios sobre pintura, arquitectura y cine, y una apología de Whitman, que se pone como paradigma para criticar aquella poesía «de fórmula y al margen de la vida». Aprovecha, igualmente, para desenmascarar a los que «se quedan en el verso de bufete, en la masturbación». Elogios reciben, entre otros, los poetas Hart Crane, Langston Hughes, Vachel Lindsay, Ezra Pound, Hilda Doolittle y la ubicua Gertrude Stein.

«Autopsia del surrealismo»* (DE, pp. 399-402) es uno de los más celebrados (y conocidos) trabajos de Vallejo. Se publicó «en *Varietades*, no. 1151, de 26 de marzo de 1930, en la revista

* Se mantiene la denominación de entonces, pues, hogaño, todo el mundo lo conoce como surrealismo. Nosotros, indistintamente, usaremos ambas formas.

argentina *Nosotros*, no. 250, Buenos Aires, marzo de 1930, y en *Amauta*, no. 30, abril-mayo de 1930, con algunas variantes».¹⁶

El texto es un verdadero ensayo de nuevo tipo, y contiene una lúcida exégesis del movimiento fundado por André Breton, en París, en 1924. Tengamos en cuenta que no había pasado mucho tiempo de esto, y que, por su misma naturaleza, el Surrealismo tuvo un camino lleno de anfractuosidades. La penetración vallejana, sin embargo, tiene un nivel de característica totalizadora, que permite que, aún hoy, sesentiocho años después, se lea con interés y que algunos de sus conceptos fundamentales se mantengan enhiestos. La razón puede deberse a que nuestro poeta hizo la interpretación premunido de categorías dialécticas que permanecen, no obstante las voces agoreras y los volterretazos que parece haber dado el mundo del presente *fin de siècle*.

Lo clave de este texto o paradigmático es que no se limita a hacer una radiografía (él la llama «autopsia» con su vocabulario más preciso) del movimiento bretoniano, sino, que, al mismo tiempo, realiza una interpretación del sentido de casi todos los movimientos de su tiempo (el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo), «escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras», producto de «las crisis más recientes del imperialismo» (De paso se refiere al simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etc.)

Cuando él escribe –1930– «El surrealismo acaba de morir oficialmente». Se refiere al texto «Un cadáver», firmado por los enemigos (todos ex surrealistas) de André Breton, y encabezados por Ribemont Dessaignes, y al *Segundo Manifiesto Superrealista*, que firma el propio AB. Leamos al lúcido exégeta:

«Ambos manifiestos establecen, junto con la muerte y descomposición ideológica del surrealismo, su disolución como grupo o agregado físico. Se trata de un cisma o derrumbe total de la capilla, y el más grave y último de la serie ya larga de sus derrumbes » (DE, p. 40 1).

Antes, Vallejo había analizado la estructura ideológica del movimiento, al situarlo dentro de un tiempo en el que:

«...irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés, como si tuviera miedo de su libertad o como si no pudiera producirse en su unidad orgánica» (*Ibid*).

Vallejo demuestra un profundo conocimiento de causa, pues, al parecer nunca fue engañado por los fuegos fatuos del surrealismo. Las líneas iniciales de su exégesis así lo anuncian:

«En verdad, el surrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacerpoemas sobre medida, como lo son y serán siempre las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del surrealismo fueron condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de Caligramas, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política» (DE, p. 400).

Sólo un momento hubo, para Vallejo, cuando el movimiento «adquiere cierta trascendencia social». Y «De simple fábrica de poetas en serie se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria», y fue cuando los superrealistas se hicieron comunistas. Pero esto era otra farsa más, que el propio poeta peruano denuncia:

«Por desgracia, Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables...» (DE, p. 401).

La tentación de seguir con la larguísima cita es mucha, pero es necesario abreviar. Vallejo pasa lista de cómo se manifiesta lo que él ha calificado así, hasta que llega al momento de su artículo (1930):

«A la hora en que estamos, el superrealismo –como movimiento marxista– es un cadáver. (Como cenáculo meramente literario –repito– fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros)...».

Y como estamos en las exequias, veamos el acta de defunción:

«Breton, en su *Segundo Manifiesto*, revisa la doctrina superrealismo mostrándose satisfecho de su realización y resultados. Breton continúa siendo, hasta sus postreros instantes, un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitrante, un polemista estilo Maurras, en fin, un anarquista de barrio...

En cuanto al resto del *Segundo Manifiesto*, Breton lo dedica a atacar, con vociferaciones e injurias personales de policía literario, a sus antiguos cofrades; injurias y vociferaciones que denuncian el carácter burgués, y burgués de íntima entraña, de su “crisis de conciencia” (DE, pp. 401-402).

Pero ahora veamos la otra cara de la medalla, lo que dicen los ex compañeros de viaje de Breton:

«El otro manifiesto, titulado “Un cadáver”, ofrece lapidarios pasajes necrológicos sobre Breton. “Un instante –dice Ribemont-Dessaignes– nos gustó el superrealismo. Amores de juventud, amores, si se quiere, de domésticos. Los jovencitos están autorizados a amar hasta a la mujer de un gendarme (esta mujer está encarnada en la estética de Breton). Falso compañero, falso comunista, falso revolucionario pero verdadero y auténtico farsante, Breton debe cuidarse de la guillotina: ¡qué estoy diciendo! No se guillotina a los cadáveres» (DE, p. 402).

Como lápida, excelente.

«Duelo entre dos literaturas» (DE, pp. 433-435) prosigue el proceso a la literatura capitalista, y su dilucidación de los gérmenes de la decadencia. Se trata de que la palabra misma habría sido agostada por el reino de la cháchara. Con esto Vallejo se adelanta a corrientes literarias muy posteriores, entre las que destaca el llamado Teatro del absurdo, en el que las palabras –de un Beckett, de un Adamov, de un Ionesco– son todo menos vehículos idóneos de comunicación entre las criaturas humanas:

«...el agotamiento del contenido social de la palabra. El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada. La relación articulada del hombre con los hombres se halla interrumpida... El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra –forma de relación social, la más humana entre todas– ha perdido así toda su esencia» (DE, p. 434).

Varias décadas antes –el artículo es de 1931– Vallejo denuncia lo que será lugar común en la escena, *verbi gratia* en *La cantante calva* o en *Esperando a Godot*:

«...este drama social de confusión. Nadie comprende a nadie. El interés de uno halla un lenguaje que el interés del otro ignora y no entiende...» (Ibid).

Pero nuestro poeta no se queda en la mera espuma de la «incomunicación» individual: él, como siempre, nos conduce a las raíces sociales. Y, a guisa de colofón de la cita anterior, expresa: «¿Cómo van a entenderse el patrón y el asalariado?». De donde colige la necesidad de resemantizar vocablos como fe, amor, libertad, bien, pasión, verdad, dolor, armonía, trabajo, dicha, justicia, que significan algo bien distinto desde donde sean pronunciados. Mientras tanto:

«La vaciedad y la impostura dominan en el tema, la contextura y el sentido de la obra...».

Pero el autor de «Masa» no es de los que quitan el cuerpo, y él mismo se encarga de aclarar cuál es el sentido de todo este galimatías, y cuál es la forma de solucionarlo:

«Sabemos que para que ella (la gran confusión de lenguas) acabe NO HACE FALTA SINO UNA CLAVE COMÚN: LA JUSTICIA, LA GRANACLARADORA, LA GRAN COORDINADORA DE INTERESES» (Ibid).*

En «Las grandes lecciones culturales de la guerra española» (DE, pp. 441-443) volvemos a un tema preponderante en el periodismo interpretativo y de opinión de César Vallejo: el del papel de los intelectuales, en este caso, frente al ominoso reinado de la barbarie y la estulticia, en un universo donde mandan las oligarquías financieras, «los cavernícolas y beocios -enemigos naturales y jurados de la inteligencia de todos los tiempos». El panorama es siniestro:

«Inútil es que los enciclopedistas se insurjan y blasfemen contra la sociedad medieval: la reyección, el clero y la nobleza disponen aún de un siglo para chupar la sangre de las masas...

«Hoy más que nunca, la mecánica social fundada en el triunfo de la técnica industrial, funciona completamente de espaldas al consenso del espíritu, personificado por el artista, el escritor o el sabio. *Alguien ha dicho, a este propósito que asistimos al imperio absoluto de la barbarie sobre la cultura*».

Cita, con conocimiento preciso, las persecuciones de que son víctimas, por el gobierno nazi, Einstein, Mann, Reinhart; pero anota que, en los llamados países «democráticos», la cosa no es enteramente distinta: pone el ejemplo de la Academia Francesa que pidiera a su Gobierno no interfiriera con Italia cuando ésta invadió Etiopía. Pero, a la vez, el caso de Gide, Romain Rolland y Rivet, que solicitaron al Frente Popular «no dejen manos libres a Italia y Alemania para invadir» la España popular y republicana. En esta última circunstancia, no les hicieron caso a los intelectuales. El panorama era trágico, pero Vallejo no es un desesperado ni un depresivo (como algunos nos lo han querido presentar). No. Aquí está lo que, más adelante, se llamaría la filosofía del optimismo histórico:

«Mas los fueros del pensamiento tienen su revancha. Si la protesta en comicio y de viva voz, si el ademán viviente, en carne viva, de combate, se estrellan, en la realidad, contra los poderes económicos coaligados, la inflexión intemporal de la idea contenida en un discurso, en un artículo del día, en un mensaje o manifiesto, ES PETARDO QUE SE HUNDE EN LAS ENTRAÑAS PROFUNDAS DEL PUEBLO, PARA ESTALLAR, EN COSECHA SEGURA. INCONTRASTABLE, EL DIA MENOS PENSADO».**

Hay, seguro, una superación dialéctica de otras etapas de pesimista visión sobre el papel de la inteligencia:

«...Y es que lo que importa sobre todo al intelectual, es traducir las aspiraciones populares del modo más auténtico y directo, cuidándose menos del efecto inmediato (no digo demagógico) de sus actos, más de su resonancia y eficacia en la dialéctica social, ya que esta se burla, a la postre, de toda suerte de vallas, incluso las económicas, cuando un “salto” social está maduro» (DE, p. 442).

No se olvide, por favor, la circunstancia en la que es escrito este artículo-ensayo (breve): en febrero de 1937, en plena Guerra Civil Española, en la que participaron –de] lado de la República– lo mejor de la inteligencia de la Patria de Quevedo:

«Inútil decir que, cuando la conducta pública del intelectual contiene, a la vez que el gesto vívido y viviente, de protesta y de combate, un grado máximo de irradiación ideológica, el caso alcanza los caracteres de un verdadero arquetipo de lo que debe ser el hombre de pensamiento».

* Las mayúsculas son nuestras y no hallamos otra forma de destacar, en forma preponderante, el sentido final de la obra y la vida del poeta y periodista Vallejo.

** Las mayúsculas son obra del autor del presente estudio.

Y esos arquetipos existieron en la contienda española, y Vallejo los nombra: son Alberti, Bergamín, María Teresa León y Max Aub, a quienes oye hablar en un *ineeting*, en París, en defensa de la causa de la República. Pero había otros, como «Ramón Sender, Serrano Plaja, Cernuda» que «luchan de un lado, en las mismas trincheras de Madrid, y de otro traducen, y ¡con qué entrañable fuego!, ¡con qué entrañable lealtad histórica!, ¡con qué visión social de nuestra época todo ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo se inclina a mirarse, como en un espejo, sobrecogido, a un tiempo, de estupor, de pasión y de esperanza.» (DE, p. 442)

Porque la conclusión no puede ser menos importante y trascendente, aunque no se haya cumplido lo de la victoria del pueblo español contra el fascismo (léase el falangismo de Franco en maridaje con el nazifascismo). Esa aleatoria circunstancia histórica no invalida, en absoluto, la resultante vallejana:

«Y hemos pensado oyéndolos (a todos los poetas y narradores y ensayistas republicanos mencionados en el párrafo) anterior), que, entre otros bienes que nos traerá el triunfo del pueblo español contra el fascismo, será el de DEMOSTRAR A LOS INTELECTUALES DE LOS DEMÁS PAÍSES QUE SI CREAR, EN EL SILENCIO Y RECOGIMIENTO DE UN DESPACHO, UNA OBRA INTRÍNSECAMENTE REVOLUCIONARIA, ES UNA COSA BELLA Y TRASCENDENTE, LO ES AUN MÁS CREARLA EN MEDIO DEL FRAGOR DE UNA BATALLA, EXTRAYÉNDOLA DE LOS PLIEGUES MÁS HONDOS Y CALIENTES DE LA VIDA» (DE, pp. 442-443).*

Obviamente, aunque no sea explícita, hay aquí, asimismo, una autorreferencia, pues ¿de qué modo nació *España, aparta de mí este cáliz*, sino «creada en medio de] fragor de una batalla», extraída «de los pliegues más hondos y calientes de la vida.»? De allí su valor universal, y de al] í, también, que estos artículos o ensayos breves, tengan, igualmente, un valor agregado al servirnos para comprender algunas de las laderas de la propia e inagotable creación de] más hondo y trascendente de los poetas de Nuestra América en la vigésima centuria.

Notas

¹ García Luis, Julio: ob.cit. p. 13.

² García Luis, Julio: ob.cit. p. 15.

³ García Luis, Julio: ob.cit. p. 15.

⁴ Monsiváis, Carlos: *A ustedes les consta*, Antología de la crónica en México, Ed. Era, México, 1989, p. 40.

⁵ García Luis, Julio: ob.cit. p. 14.

⁶ Vallejo, César: *Desde Europa*, pp. 426-427.

⁷ Aldunate, ob.cit. p. 42.

⁸ Para mayor facilidad citaremos este libro, como lo indicamos, a continuación de mencionar el nombre del artículo, con DE, p. 18.

⁹ Aldunate, ob.cit. p. 30.

¹⁰ Orrillo, Winston: *Vallejo, periodista paradigmático* (investigación de 1992) p. 116.

¹¹ Ibid.

¹² Charnley, Mitchell Vaughn. *Periodismo informativo*, citado por Aldunate, en ob.cit., p. 30.

¹³ Miguel de Priego, Manuel: «Mariátegui y Valdelomar», en *Anuario Mariateguiano* vol. 111. no. 3, 1991, p. 74.

¹⁴ Miguel de Priego, ob.cit., p. 75.

¹⁵ Sánchez Vásquez, Adolfo: *Estética y marxismo*, dos tomos, Ediciones Era, México, 1970.

¹⁶ Según dato a pie de página en *Desde Europa*, p. 399.

* Estas mayúsculas son, asimismo, nuestras: W.O.

IV. UN NUEVO GÉNERO

Híbrido por antonomasia, el género crónica alcanza, sin embargo, en Vallejo, una dimensión *sui generis*. Es a partir del conocimiento del libro de Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*¹ que hemos hallado la posibilidad de esta perspectiva distinta, de esta relectura –que planteamos– de la crónica vallejana, o por lo menos de parte de ella, pero ya como creación y no sólo como mera información periodística, con todos los aditamentos singulares, por cierto, que tiene la crónica como género especialísimo dentro de la comunicación impresa.

Es cierto, sin embargo, que Susana Rotker aplica y explica su libro a partir de lo que ella denomina, con suficiente conocimiento de causa, «la crónica modernista», referida a Martí; pero nosotros, en un libro anterior,² ya demostramos que el Apóstol cubano había sido, en efecto, *modernista*, pero que su genio lo había proyectado más allá del movimiento que liderara el poeta de *Azul y Prosas Profanas*. Con esta perspectiva –la de un Martí postmodernista– podíamos, perfectamente, aplicar lo que de él se estudiara a nuestro Vallejo que, en sus primeros vagidos literarios, también acarreó algunos aspectos modernistas epigonales, pero que, luego, en su creación medular, fue un postmodernista, tal como el prócer cubano.

Subrayamos la notable agudeza crítica de la profesora venezolana, y lo minucioso de su estudio, que es el primero en desentrañar aspectos sobre la crónica como género en el que se produce «un punto de encuentro entre el discurso literario y el periodístico»,³ y cómo ella, la crónica, es un modo de comunicación –masiva, es un decir– entre los poetas de la época M modernismo (y de la posterior, añadiríamos nosotros). A partir de ese tiempo hay que buscar ya lo poético –las poéticas– en periódicos y revistas, y no sólo en los libros de los autores que, por otra parte –entonces, como ahora– tenían una circulación muy restringida.

Por ello es necesario plantear una requisitoria severa a una crítica que ignoró este campo textual –dice la autora– y todo por un craso error en los límites entre lo «literario» y lo «periodístico» (con lo cual, como veremos más adelante, perdieron ambos campos). *La crónica aparece, según ella, como un género nuevo a partir del modernismo*⁴ *en las letras hispanoamericanas, y deviene en artífice de la renovación de la prosa en América Latina.*

El quid del asunto reside en que:

«Hasta hace pocos años se ha seguido estudiando un fenómeno con categorías prácticamente finiseculares: separando “creación” o “Arte” (léase poesía, en lo que se refiere a la mayor parte del Modernismo) de “producción” (léase *periodismo como bien de consumo y sujeto a normas de venta*)⁵ Esta tiene como trasfondo, por un lado, *difundidos estereotipos acerca de la “literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte; y por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo*».⁶

El punto de vista es sugerente: revisar las divisiones entre «arte» y «no arte», «literatura» y «para-literatura», o literatura «popular», «cultura» y «cultura de masas».

Y también reconsiderar puntos como arte y noción de funcionalidad (interés por un hecho), la *referencialidad*, propia del periodismo despegada del aislamiento “elevado” que pretendió imponerse con el, *artepurismo*, la formación de una literatura que es también «la sociedad en el texto... lo que en verdad está sucediendo», como añade S. R.⁷

Otra ampliación fundamental, según la misma autora, es que:

«No necesariamente hay rupturas cortantes entre las obras “puras” (léase poesía) y las mixtas (léase crónicas) de un mismo autor; que el proceso de la escritura –con las características propias de cada texto y situaciones una operación “cuyo movimiento inacabado no se asigna ningún comienzo absoluto”, un diálogo con interlocutores posibles y con otros textos, una parte de la práctica cultural; que la operación textual no se diferencia drásticamente por el hecho de que un mismo autor mezcle la soledad imaginada para su creación poética, con el ruido y las presiones de las redacciones periodísticas».⁸

Ya está planteada, pues, la solución a una dicotomía frecuente: «no hay rupturas cortantes», dice la autora; y esto, que ella ve en el caso del modernismo y de Martí, nos parece perfectamente aplicable a nuestro poeta y periodista César Vallejo: en efecto, en él, en su obra en prosa comunicacional, esta ruptura no se da, y en medio de una crónica con todos los elementos inherentes a ella, de repente asoma el lampo creativo, la poesía indubitable, como hemos señalado en numerosas oportunidades. Aparte de que hay otros textos, que serán destacados en este capítulo, en el que ya nos hallamos en lo que S. Rotker llama un nuevo género, y que nosotros hemos asumido, también, para el caso del autor de «Contra el secreto profesional».

Pero no todo está dicho para hallar que la crónica deviene en un nuevo género a partir del modernismo, y que así se proyecta en autores que ya no lo son, como el propio Martí, y, por cierto, nuestro Vallejo.

Otro de los hallazgos de la autora que glosamos, es lo que ella denomina *el espacio de condensación* (de los modernistas) y que nosotros encontramos también posible de aplicar a los movimientos –y autores que sucedieron a esta gran revolución literaria de fines del XIX.

«Para definir el espacio de condensación es perfecto el modo como Rubén Darío describe al símbolo: “como Naturaleza sabia, formas diversas juntas”. Y es en este sentido de unir formas diversas, donde los modernistas intentaron –no siempre con éxito– la dualidad como sistema, la escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos: espíritu / materia, literatura / periodismo, prosa / poesía, lo viejo/ lo nuevo, lo importado / lo propio, el Yo / lo colectivo, arte / sistemas de producción, naturaleza /artificio, hombre/ animal, conformidad / denuncia».⁹

Como anillo al dedo viene todo esto para definir lo que acaece con nuestro Vallejo: por ejemplo en una crónica: «De los astros y el sport» (DE, pp. 240-241) se habla de «un orden escuetamente animal»... «una inocencia del todo zoológica»... «la esencia animal del pensamiento», y que «el creyente –santo o mártir– es también un ser a tal punto desprovisto de malicia, que se diría un perfecto animal».¹⁰ Ejemplo de espacio de condensación, punto de encuentro entre el antagonismo hombre/animal.

Este espacio de condensaciones, pues, perfectamente posible de hallar en el autor de «Masa». Pero más aun con las características que sigue definiendo la autora:

«El espacio de condensación no debe entenderse como síntesis, sino como encuentro dialéctico, no estático ni resuelto, donde “formas diversas se juntan”».¹¹

Finalmente, esta espléndida caracterización de la crónica, a partir de un símbolo caro a Rubén Darío, el del centauro:

«Así como la imagen del centauro, es el prototipo simbólico de la dualidad hombre/animal, la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma».¹²

Insistimos, pues, en la ruptura de la falsa dicotomía en la que pierden ambos: el periodismo y la literatura. Hoy, sin embargo, se halla en proceso de superación esta limitante, pero extendida vi-

sión. El libro de Susana Rotker, ganador del Premio Casa de las Américas especialidad Ensayo- en 1991 es un adalid en este camino desmitificador. Hacemos uso abundante de citas literales del mismo, porque conocemos que la difusión de las obras publicadas en Cuba sufren el escandaloso bloqueo que hace treinta y ocho años decretara Estados Unidos contra la Patria de Martí. Y como no sabemos si hay edición fuera de la cubana -que es la que usamos- difundir largas citas de ella, es una forma de ayudar a su difusión. Y darle el lugar -preferencial- que debe ocupar en la nueva crítica literaria de Nuestra América.

Leamos otro de los puntos cardinales de su excelente estudio:

«Los sistemas de representación de la realidad están destinados al espacio público y su ejecución se ha visto delimitada desde entonces por categorías de verdad falsedad impuestas al periodismo y a la literatura. Se ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí y todavía es costumbre difundida sostener que lo 'literario' de un texto disminuye en relación directa al aumento de referencialidad a la realidad concreta. Este es uno de los razonamientos que han entorpecido la evolución de la crónica como literatura y que tampoco hace justicia al buen periodismo».¹³

La cosa es más grave aun porque, en el colmo de esta tergiversación (que el libro nos demuestra es producto de una mentalidad burguesa):

«La identificación de lo estético con lo ficticio ha alejado del mundo de los acontecimientos al discurso literario haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible».¹⁴

La autora cita a Raymond Williams para efectuar esta estupenda crítica desmitificadora que demuele las falsas dicotomías realidad / ficción, objetivo / subjetivo, y las califica como «las llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura, que ha controlado y especializado la actual multiplicidad de la escritura».¹⁵

Una vez más, la burguesía se caracteriza por darnos una visión minusválida de la literatura y lo literario, que a partir del estudio de S. Rotker tenemos que dejar atrás.

Porque, por lo menos con referencia a la crónica, otros son los criterios que hemos de manejar (y no los de objetivo / subjetivo; verdad mentira). Veamos:

«El criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Lo que sí era y es requisito de la crónica es su alta referencialidad –aunque esté expresada por un sujeto literario– y la temporalidad (actualidad). Ortega y Gasset decía que el periodismo es “el arte del acontecimiento como tal”: la crónica, entonces, era un relato de historia contemporánea, de la historia de cada día».¹⁶

Nuestra autora hace referencia a que esto es citado por Antonio Gómez Alfaro y, asimismo, apoya el presente pensamiento en una reflexión de Charles Dana.

Punto clave es la consideración de la crónica como texto autónomo; de lo que se inferiría su condición no sólo de periodismo, sino de prosa poética. La explicación sería la siguiente:

«La condición de texto autónomo dentro de la esfera estético literaria no depende ni del tema ni de referencialidad, ni de la actualidad. Ya se ha dicho que muchas de las crónicas modernistas* al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos. Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia».¹⁷

Aquí la autora cita a Tinianov y Todorov sobre el papel preponderante que, en el discurso literario, se otorga a las significaciones contextuales, y acota:

«Algo similar a lo que ocurre con el lenguaje poético, por lo que las crónicas no sólo pueden ser vistas como periodismo, sino también deben ser consideradas como prosa poética».¹⁸

* Y nosotros proyectamos esto a César Vallejo y a José Carlos Mariátegui.

Se trata pues de que, definitivamente, según este punto de vista, «*las crónicas también son discurso poético, ya que al leerlas aparece en primer plano la relación entre la denominación y el contexto enmarcante*». ¹⁹

Veamos un ejemplo de Vallejo. Se trata de «*Los funerales de Isadora Duncan*» (DE, pp. 244-246). Como crónica cumple los requisitos mínimos: nos sitúa en el «núcleo de un hecho noticioso», de una «información que le sirve de base»: el deceso de la excepcional bailarina:

«*A esta hora están quemando en el Columbarium de París un cuerpo natural. Mientras cuarenta mil unidades de la Legión Americana, desfilan del Arco del Triunfo al Hotel de Ville, están a esta hora quemando en el cementerio de Pére Lachaise, las últimas falanges y los postreros carpos del cuerpo, mediano y regular, de Isadora Duncan. Suenan por el anverso de la vida, del lado de los cow boys, vencedores de Verdun, bombos de primera y tibias bárbaras, y resuenan por el reverso de la vida, del lado de la artista caída, las sinfonías de duelo de Chopin y de Beethoven. La orquesta de Valvé está a esta hora acompañando al cuerpo de la mujer más rítmica del mundo a danzar, entre llamas verdaderas, el número más rojo y más cordial de las esferas*» (DE, pp. 244-245).

Hay la temporalidad de la información, claro que sí, pero también está la intemporalidad, o, mejor dicho, la atemporalidad de los lampos líricos que se hallan en esas «últimas falanges y los postreros carpos» de su cuerpo; en esas «tibias bárbaras», y en ese danzar –¡oh bellísima imagen que evoca la cremación!– «entre llamas verdaderas, el número más rojo y más cordial de las esferas».

Atemporalidad y coherencia en el nivel simbólico –características del lenguaje creativo, y no ya del periodístico, que aun son más palpables en los párrafos siguientes de este texto de nuevo género que estamos examinando:

«*Son los funerales castos y sonrosados de Isadora Duncan. La pira griega recibe alegremente un leño antiguo, Jamiliar por la estatura, rico en esencias combustibles. Son los funerales, castos y dionisiacos, de Isadora Duncan*» (DE, p. 245).

Aquí hay, sin duda, una voluntad de estilo, un ritmo de la prosa. Una respuesta al interrogante que se plantea Susana Rotker. ¿Qué convierte a estas crónicas en obras de arte? «¿Qué es lo que hace que estos textos informativos, noticiosos, sean “obras de arte”?» Y la respuesta es:

«*Lo que los distingue y constituye parte de la voluntad de escritura, surge sobre todo del cómo se ha verbalizado su discurso, cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial*». ²¹

La autora, para arribar a esta importantísima y definitoria conclusión, usa las teorías de Roman Jakobson, especialmente las que se hallan en su «Poética», contenida en *Ensayo de Lingüística General*, 1974. (Traducción de J. M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona, Ed. Ariel, 1984. pp. 347-396).

Pero hay más, para completar esta imagen totalizadora de texto de nuevo género. Sigamos la lectura:

«*Al resplandor del fuego en que ahora está ardiendo el cuerpo, humano y regular, de Isadora Duncan, vemos con nuestros ojos, humanos, regulares, que es carne y nada más cuanto ha sido la bailarina de los pies desnudos. Ni figura de los vasos griegos ni estatua de Tanagra. Ni velos ligeros ni arabescos. Tampoco bajorrelieve antiguo ni la musa que juega a los huesecillos, sobre los arenales de Salamina. La bailarina de los pies desnudos fue sólo carne viva, acto caminante y orgánico del universo. ¿A qué más sino a carne puede aspirar el ritmo universal?*

«*La más dinámica estatua del friso más perfecto, no vale en euritmia una corriente de sangre que riega la segunda cabeza de un monstruo de carne y hueso. Y en Isadora Duncan fue la carne*

más carne, el hueso más hueso, el dolor más dolor. La alegría más alegre, la célula más dramática: todo para violentar la inquietud del ser humano y para hacer la vorágine vital más dionisiaca» (DE, p. 243).

Ritmo de poema en prosa, presencia, personalización del artista en lo que cuenta: «Yo la vi en su último recital del Teatro Mogador, en julio de este año (1927), bailar –con ya moribundo brillo– la *Sinfonía inacabada* de Schubert y *Tannhauser...*».

Y el «remate» dentro de su estilo:

«Isadora Duncan acaba, de este modo, en un poco de humo ligero y otro poco de ceniza. Pero la tierra retiene para siempre el latido de sus pies desnudos, que ritman el latido de su corazón» (DE, p. 246).

Volvamos, un poco, a la teoría, antes de dar más ejemplos vallejanos. Para esta clase de textos que empiezan siendo crónicas, S. Rotker encuentra «dos tipos de significación: centrífuga y centrípeta, o externa e interna». Y «Eso representa *la aparente contradicción de que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido M texto y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales, instrumentales, para tener peso específico e interdependiente*». ²²

Así está el texto que hemos citado del poeta de *Trilce*: nos ofrece la transparencia de un acontecimiento concreto –la muerte y las exequias de Isadora– y al mismo tiempo poetiza con esto, y logra su «peso específico e interdependiente».

He aquí, verbigracia, el comienzo de otro texto vallejiano, de lo que, antes, denominaríamos corrientemente crónica, pero cuya onomástica ahora ponemos en duda. Se trata del inicio de «Las fieras y las aves raras en París» (DE, pp. 70-73). Vemos también a Isadora en el inicio; pero hay más, mucho más:

«Isadora Duncan fue sobre la escena musa, walkiria, ninfa, santa, medusa, bruja, fantasma, vapor de agua, humareda de sangre antigua y moderna. *Ana Pavlova va a las flores y a las aves por el amor de la pechuga del paráclita y del peciolo que ama el Sol. Aquella genial Tórtola Valencia, que murió de locura en un teatro de La Habana o que se ha convertido en ojerosa piedra de río en algún país sagrado, bailaba arqueológicamente, columna a columna, crótalo a crótalo, símbolo a símbolo, al amor de su poderoso vientre sacerdotal, semidescubierto por el manto de Iris. Y en París ¿qué compás, que diástole del pobre corazón humano, no habrá sido ya danzado por las mil bailarinas de la tierra milenaria?...*» (DE, p. 70)

Estaríamos en lo que Susana Rotker denomina la «poetización de lo real», que formaría la literariedad» de la prosa poética de las crónicas modernistas.

Para ella esto sería, precisamente, lo que daría lugar a «un género *literario* nuevo, entendiendo por género un método de conceptualización de la realidad, de composición y orientación externa e interna, que en este caso oscila entre el discurso literario y el periodístico conformando un espacio propio». ²³

«Espacio propio» que notamos en numerosas páginas de nuestro Vallejo, las que, en su totalidad, sería imposible analizar, pero que ya, de algún modo, hemos ido examinando páginas atrás.

Así, al azar, tomamos una lista de textos que conformarían este nuevo género, en el que, como diría Susana Rotker, se daría «la dualidad, la oscilación entre géneros y esferas» que sería «característica de esta *nueva escritura que no es ni poesía ni periodismo en su forma convencional*», y que más bien sería –como aquellos tiempos de creación espléndida al decir de Martí– «*un producto en elaboración y crisis, que en la mayoría de los casos fue más una transición que un logro acabado. Pero que, en su medio camino entre una cosa y otra se constituye en un género literario con derecho propio*». ²⁴

Aquí, sin embargo, planteamos nuestra discrepancia, pues no llegamos a ver por qué tenga que ser sólo un género literario nuevo: más bien, pensamos que productos como los martianos y vallejanos (y también los de José Carlos Mariátegui*) van más allá de los parámetros de lo literario puro y, asimismo, superan los límites de lo periodístico, no obstante tener de ambos. *Se trataría, para decirlo de otro modo, de una simbiosis, de una unidad dialéctica esencialmente distinta, pero adobada por componentes de lo mejor de ambas especialidades: la literatura y el periodismo.* Es decir, algo nuevo, que se hallaría por definir aún. Y que –volvemos a estar de acuerdo con Martí– sería un producto «en elaboración», pero algunas de cuyas espléndidas muestras se ven en el trabajo de Susana Rotker, y, asimismo, en el nuestro, como lo seguiremos mostrando en: «La necesidad de morir» (DE, p. 95), «El sombrero es el hombre» (DE, p. 128), «El hallazgo de la vida» (DE, p. 99), «La defensa de la vida» (DE, p. 159), «La dicha en la libertad» (DE, p. 257), o «La locura en el arte» (DE, p. 259); estos como textos completos (o casi), pero hay otros en los que lo nuevo, lo que rompe el carácter de crónica aparece como un *impromptu*, como un ramalazo, fácilmente identificable en la varias veces citada crónica «La fiesta de las novias en París» de la cual recordamos, cuando se refiere Vallejo a un tipo de bohemia, a la que él llama la «inquerida», escribe:

«Yo sé de esta bohemia y conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavos, su par de dados, su gemebundo gallo negativo...».

Y a estas muchachas pobres, que mueren desamparadas, como producto de esta «bohemia» (léase vida prostibularia):

«Solamente las sigue, aun más allá de la muerte la hiena fósforosa del destino» (DE, p. 177).

Igualmente, diríamos de «Las mujeres de París», donde el poeta habla de:

«el instinto angular frente a la especie, el regazo gentilicio, el pectoral arranque matriz» (DE, p. 26).

Y qué decir de las digresiones y flirteos con la muerte, en crónicas (ya citadas), como «Guitry, Flannuarion, Mangin, Pierre Louys», de la que sacamos sólo:

«Yo le negaría el saludo a la Muerte, si fuese mi amiga; mejor dicho, si fuese mi amiga, me haría yo su amante por lo rara que es la Muerte, por lo mujer, por lo artista, por lo inclinada a las modas truculentas» (DE, p. 41).

O la presencia de ese «huracán quijarudo y malo» en el fin del verano parisiense, cuando adviene el otoño y «todas las mujeres son novias o todas son viudas; y la hermana es de la primavera, la esposa del verano y la madre del invierno» (DE, p. 59).

Picasso le produjo una fuerte impresión, asumida con su característica profundidad: «me hizo doler el corazón. ¿Porqué? ¿Por su estriado gesto de saltimbanqui trágico? ¿Por sus pómulos de héroe, que han tenido que ver de costado el sueño de sus vastas retinas?» Y cuando se marchó el pintor, Vallejo lo vio «muy de prisa, con su andar de negociante en leña, que olvidó su cartera en el telégrafo» (DE, p. 209).

«La muerte de Colón.», último cuadro de Merino, es «obra de pesadilla mística, de fuerte reumatismo metafísico» (DE, p. 213).

En su rechazo a los «nuevos apóstoles» los hombres de la campaña francesa «ignoran estas gárgaras de sangre, estos evangelios complicados, hechos de ideas generales, de logaritmos abstractos, de cifras de teorías filosóficas ... » Pero hay otros que «caen y sucumben, comidos de esta nauseante sarna seudomística. Pero por felicidad, hay quienes resisten al arácnido» (DE, p. 226).

En «La Gioconda y Guillaume Apollinaire» aparece el gran poeta «con su insolente y ancha máscara vultúrica» y se nos informa que «Se le cree un corruptor de la juventud, en cuyo orden

* Esto lo demostramos en un libro en proceso de edición.

de arterias aceza, por abajo, *un crotálico charleston de instintos*. En su solo nombre se oye relinchar encelados reversos. Un excelente Villón, perfeccionado por cinco siglos más de decadencia.» De mucho se le acusó al gran bardo, al padre del Surrealismo, pero muerto ya, «se empieza a admirar y enaltecer su nombre, haciéndole justicia. Se empieza a descubrir los ricos yacimientos de radio en grano lírico, ocultos en su obra y en su vida. Un archipiélago de amor y desagravio surge en torno a su recuerdo. Nacen las estacas. Vuelan los trapecios. Estrida su olifante en gran puente. Armonía hall amado: ¡APOLLINAIRE!...» (DE, pp. 235-236).

Los ejemplos podrían multiplicarse *ad infinitum*. Todos ellos porque parten de un hecho real, serían, como dice Rotker, «en tanto periodismo un discurso representativo dependiente de la dimensión temporal (como la historia, las biografías), pero extraen de su cualidad literaria recursos como la ficcionalización, la analogía y el simbolismo*». Estos recursos crean un espacio distinto al referencial (aunque sin alejarse nunca M todo de él, añadimos nosotros): sus proposiciones –como en la poesía lírica– no son lógicas ni temporales, sino de semejanza o desemejanza.²⁵

Género nuevo en el que, sin embargo, lo mejor de ambos puntos de partida: el literario, el periodístico, se dan en estrecha simbiosis.

«La mezcla entre la representación referencial y la creación de un orden que sólo existe en el espacio de un texto mismo²⁶ es notable en las crónicas martianas». ²⁷ Y, asimismo, en las vallejanas, añadimos nosotros. Porque así como el cubano abunda en detalles en sus textos, así también sucede en el poeta peruano que, igualmente, emplea «imágenes –construidas a través del sistema de las analogías– (que) crean un espacio sólo posible dentro del texto, a pesar de que expresan o representan lo real». ²⁸

Dentro de su profundización en el tema de la crónica, S. Rotker expresa que éstas «cuentan con la estilización del sujeto literario, a diferencia del periodismo,» y que «su estrategia narrativa no es la objetividad. Y, aun con su gran carga de referencialidad, suelen ser textos fuertemente autorreferenciales, incluyendo a menudo reflexiones sobre la escritura en sí».

Todas estas características se dan, asimismo, en los textos periodísticos de nuestro Vallejo, donde abundan los elementos autorreferenciales: En «La fiesta de las novias», citada varias veces, recordemos que escribe: «Yo sé de esta bohemia y conozco su hueso amarillento...» (DE, p. 177). En «Guitry, Flarrimarion...» figura: «Yo le negaría el saludo a la muerte...» (DE, p. 4 1). Cuando se encuentra con Picasso, lo que le motiva una crónica ya glosada, anota: «me hizo doler el corazón» (DE, p. 209).

Una peculiar autorreferencia, imposible de marginar en la cita, es la que se halla en la crónica sobre «La visita de los Reyes de España a París». El poeta pasa unos días «de paz y soledad» en una tranquila playa y.... pero mejor leamos:

«Sólo sé que las olas se han dormido en la argentada playa de la Concha y que yo sigo sumergido en unas dulces ganas de llorar. ¿Por qué estas ansias de llorar? Dicen que el lloro viene de la emoción de la distancia...» (DE, p. 132)

El poeta tiene apenas tres años que ha dejado el lar ilativo, y ya está ahído de melancolía. ¿Y de premonición?

En «Una gran reunión latinoamericana», la autorreferencia, ya citada, es cabal, y por eso la repetimos:

«Permítaseme una nota personal: Yo estoy en el número de los escritores hispano-americanos no oficiales. Mi vida podrá ser todo lo modesta y lacrada de faltas que se quiera, pero procuro vivir siempre honestamente, es decir, sin traicionarme ni traicionar a los demás...» (DE, p. 191).

* Cursiva de S. Rotker.

En «La vida como match» hay otra perla:

«Yo no vivo comparándome a nadie ni para vencer a nadie y ni siquiera para sobrepujar a nadie. Yo vivo solidarizándome y, a lo sumo, refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos. No busco batir ningún récord. Yo busco en mí el triunfo, libre y universal de la vida. No busco batir el récord del hombre sobre el hombre, sino la superación, centrípeta y centrífuga, de la vida...» (DE, p. 234).

En cuanto a reflexiones sobre la escritura en sí, el *corpus* de crónicas vallejianas está ahíto de ellas. Veamos, al azar, algunas:

«No voy a relacionar para nada mis elogios al arte negro con mi obra poética, ni vaya a verse en aquellos explicación alguna de mi estética.» (DE, p. 75).

«Fácil y barata manera de llegar a “gran poeta”, la de Hugo. Qué le vamos a hacer cada cual tiene su rol en este mundo. Pero lo que no se puede tolerar es que se mistifiquen las cosas. Menester es distinguir al poeta del político. *El poeta es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes*. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros, los políticos, quienes han de exponer e interpretar este verbo universal y caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, ante las multitudes. Tal es la diferencia entre el poeta y el político» (DE, pp. 133-134).

Repárese en el despliegue de imágenes en esta crónica sobre el caso de Víctor Hugo. No sólo se encuentra la reflexión, sino *lo más importante, quizá, es la forma cómo se reflexiona*. Tanto como lo que veremos a continuación en este texto capital. ¿Su nombre? «Poesía nueva». Leamos:

«Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está firmado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y en general todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. *Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad»* (DE, pp. 140-141).

Es más, hay textos de Vallejo que son verdaderas artes poéticas, o páginas de una estética singular: ¡la suya! Verbigracia, para citar un solo ejemplo: «Contra el secreto profesional» (DE, pp. 204-206).

Terminemos con una enjundiosa cita acerca del chileno Vicente Huidobro:

«Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que, como Huidobro, trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras y *buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida...»* (DE, p. 372).

Llegamos, pues, a lo que la autora que nos abrió el camino, S. Rotker, denomina «*la novedad de esta escritura*» (la de Martí, para ella; la de Vallejo, para nosotros). En efecto, «*si por novedad se entiende lo que no es repetición de esquemas, figuras o significaciones, si por novedad se entiende lo que sobrepasa “su época, su lenguaje, la institución social en la que y por la que nacieron”*».²⁹

Veamos, ahora, muy someramente, algunos de los textos que consideramos capitales para este nuevo género que habría pergeñado nuestro poeta, a partir, por cierto, de la crónica periodística, y con los elementos de la creación literaria, que él conocía de modo inmejorable.

«La necesidad de morir» (DE, p. 95) es una página que, escrita en 1926, en París, y publicada en el diario *El Norte* maneja algunos de los códigos que podríamos denominar *leit-motivs* en la obra de nuestro poeta. Sigamos algo de su desarrollo, y recordemos textos posteriores en los que la muerte aparece tratada de similar modo.

Para comenzar, la forma: un discurso, con vocativo y todo:

«Señores:

Tengo el gasto de deciros, por medio de estas líneas, que la muerte, más que un castigo, pena o limitación, es una necesidad, la más imperiosa e irrevocable de todas las necesidades humanas. La necesidad que tenemos de morir, sobrepuja a la necesidad de nacer y vivir. Podríamos quedarnos sin nacer, pero no podríamos quedarnos sin morir»

Como oposición de esta muerte (*tan amada por el poeta, tan mimada, podríamos decir*: recordemos: «Me gusta la vida enormemente / pero, desde luego, / con mi muerte querida y mi café...»: *Poemas Humanos*, p. 270); como oposición, decíamos, aparece ese amor acérrimo a la vida, ese vitalismo vallejiano irrecusable: el de «Hallazgo de la vida» (DE, pág. 99) que primero se publica como texto periodístico (y por eso lo recoge Jorge Puccinelli en *Desde Europa*, mas luego es incorporado como uno de los poemas en prosa, con la modificación, en el título, de suprimirle el artículo determinativo («El hallazgo de la vida» se convierte en «Hallazgo de la vida») y, asimismo, de omitir el primer párrafo del escrito, y algunas otras modificaciones que implican la maduración del estilo de un trabajador infatigable de la creación como fue nuestro Vallejo.

Es interesante, sin embargo, citar cómo acaba el poeta su texto que, consideramos, de nuevo género, porque no hallamos la forma de clasificarlo entre las crónicas ni, tampoco, entre la creación pura, *strictu sensu*:

«*iDejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte. Y estoy ahora para morir, más que para envejecer. Yo moriré de vida y no de tiempo*» (DE, p. 99).

«El sombrero es el hombre» (DE, p. 128-130) es otro de esos textos que insertamos dentro del nuevo género. ¿Qué es?, ¿cómo podría clasificarse este escrito que tiene de crónica las numerosas referencias a la actualidad, y que ingresa al mundo de la creación por su lenguaje figurado de altísimos quilates?:

«El mariscal Joffre, una mañana de setiembre de aquel año (1924), salió a estudiar el terreno sobre el cual debería librarse la célebre batalla del Marne, cuando de súbito vio que de una quebrada salía el río heroico abotonándose el pantalón de montar: no se sabe a ciencia cierta si el río iba a cabalgar o acababa de saltar de un gran potro invisible... El mismo Henri Barbusse tiene una crónica de las trincheras en que habla de *unas nubes que subían sobre una aldea llevando quepis blancos...* » (DE, p. 129).

Veamos algunas de las desconcertantes instancias de este texto:

«Todas las cosas llevan su sombrero. Todos los animales llevan su sombrero. Los vegetales también llevan el suyo. No hay en este mundo quien no lleve la cabeza cubierta. *Aun cuando nos quitamos el sombrero, siempre queda nuestra cabeza tocada de algo que podríamos llamar el sombrero natural, innato y tácito de cada persona, que no es del todo inseparable*» (DE, p. 128).

El creador saca, como un mago de su sombrero, referencias filosóficas, naturalistas, literarias: todo para llevarnos a un mundo Personal, *sui generis*:

«El sombrero –dice un célebre contemporáneo constituye la sustancia por decirlo así de una presencia. El sombrero determina el carácter y la fisonomía del hombre y de los demás seres y cosas. *El sombrero es el hombre*. Buffion quiso decir esto cuando dijo que el estilo es el hombre puesto que, en resumen el estilo vital de una persona está determinado por su sombrero...

...Partiendo de este apotegma neobuffoniano, hay camino para hacer bellos descubrimientos psicológicos en hombres, animales, plantas y cosas. En primer lugar, se ha observado que, dentro

de la sucesión de modas con las cuales se viste naturalmente la naturaleza (sic), la moda del sombrero es la más importante, desde el punto de vista estético...» (Ibíd).

Hay, por cierto, mucho humor en estas páginas vallejianas de antología:

«Como en las modas que podríamos llamar humanas, en las modas naturales son las estaciones del año las que dictan la ley. *En primavera las colinas llevan el casco de la mujer casada, que sale por la mañana, acompañada de amigas, a hacer compras y olvida su bolsa en el primer mostrador de braceletes. Los pinos en invierno llevan solideo, como canónigos brutos. En otoño, los perros andan de gorra. Y en verano las estrellas usan turbante*» (Ibíd).

«La defensa de la vida» (DE, pp. 159-160) es otra presea de nuevo género: toda una declaración de principios a la que acudiremos cada vez que necesitemos saber qué es lo que se halla en el substrato de nuestro gran creador:

«Antes que el arte la vida. Esto debe repetirse hoy mejor que jamás, hoy que los escritores, músicos y pintores se las arreglan para evadir la vida a todo trance».

Nosotros lo encontramos como antecedente inmediato de textos tan excelsos como aquellos de *Poemas Humanos*: «Hoy me gusta la vida mucho menos», «La vida, esta vida, me placía» o «Un hombre pasa con un pan al hombro».

«La dicha en la libertad» es un texto polivalente: podría ser un breve ensayo, una página de filosofía, pero para nosotros ingresa en ese nuevo género que Vallejo pergeña; leamos con cuidado –y con asombro– sobre todo confrontando lo que escribe el poeta con la vida misma (tan dilacerada) de nuestro autor:

«Bueno es, en todos los tiempos, los modos y las personas, recordar a los hombres su ley de haber nacido únicamente para ser dichosos. Cuanto los hombres hacen o sueñan va a su dicha. Nada se pierde en sí mismo, porque todo sirve o debe servir a la dicha de los hombres...

...Maldición sobre los Yanquis del Wall Street, si ellos no buscan ser dichosos sino sólo ser ricos. Maldición sobre los filósofos de Heideberg, si ellos no buscan ser dichosos, sino sólo Pensar. Maldición sobre los sacerdotes de todas las religiones, si ellos no buscan ser dichosos, sino sólo creer Porque *ni la misma fe vale nada, cuando ella no hace al hombre dichoso...*

Existe tina servidumbre natural de todo lo que el hombre crea, por la dicha del hombre. La concepción filosófica de Einstein debe hacerme dichoso. La invención de la música de Théreinin debe hacerme dichoso. La tercera mano de un monstruo es un ensayo que la naturaleza aventura para hacer felices a los hombres. Tal es la ley universal.» (DE, pp. 257-258).

Pero esta felicidad –lo escribe– sólo es posible por la libertad absoluta. Y vienen los ejemplos del autor de *Una estación en el infierno*, y digresiones sobre la moral en el arte, la esclavitud en el arte, y la conclusión permanente: el señorío del hombre, y todas las cosas a su servicio absoluto:

«Bueno es recordar a los transeúntes de París o de El Cairo que una máquina de Edison, tanto como un sermón de Bossuet sobre la muerte, *no pasan de pequeños menesteres al servicio de la dicha del hombre por la libertad...* Recordemos únicamente que todo eso está y estará por siempre sometido al señorío del hombre, para su dicha. Todo cuanto creen o hagan –materialistas o espiritualistas, clasificación fundamental y, por desgracia, incurable, de los hombres– todo *debe servir a la felicidad humana por la libertad*» (Ibíd).

Volvemos a la teorización: nuestra fuente fundamental de esta sección, S. Rotker, sostiene que el punto de encuentro entre lo periodístico y lo literario se da precisamente en el Modernismo, época en la que, al mismo tiempo, se plantea la delimitación de los discursos: ¡oh, paradoja! Sin embargo, la vida de la obra de arte es así, y los parámetros que S. Rotker usó para Martí, en tanto en cuanto modernista (porque ella en ningún momento sitúa al autor de «Nuestra América» fuera o allende este movimiento) son válidos para ser aplicados por nosotros –ya lo dijimos– a Vallejo, postmodernista, en realidad, como el propio Martí.

Nosotros, también, proponemos una relectura de los textos periodísticos de César Vallejo, para desbrozar lo que es crónica pura de aquello que trasciende lo periodístico y ancla en lo que podría ser otro género. Invitamos, asimismo, al cuestionamiento de los caminos trillados, por muy recorridos, y buscamos la aplicación de métodos críticos renovados que incorporen, de una vez por todas, al corpus de su obra creativa, todo aquello marginado antaño al ser arrinconado como meramente «periodístico».

Se había mutilado, por eso, de un corpus orgánico, totalizador, este ingente material disperso en diarios y revistas, y que contenía, en proyecto o en realización, preesas literarias, o páginas de un nuevo género que tenían tanto de periodístico como de literario, pero que eran, definitivamente, otra cosa.

Esto, como lo reafirmamos, ya lo habíamos adelantado en una investigación anterior.³¹

Notas

- ¹ Rotker, Susana: ob.cit.
- ² Orrillo, Winston: Martí/Mariátegui: Literatura, Inteligencia y Revolución en América Latina. Ed. Causachun. Lima, 1989.
- ³ Rotker, Susana: ob.cit. p. 10
- ⁴ Rotker, Susana: ob.cit. p. 14
- ⁵ El subrayado es nuestro. Y así será –como lo repetimos– en todos los casos que no indiquemos lo contrario.
- ⁶ Rotker, Susana: ob.cit. p. 20
- ⁷ Rotker, Susana: ob.cit. p. 21
- ⁸ *Ibíd.* En esta cita hay una referencia adherida.
- ⁹ Rotker, Susana: ob.cit. p. 51.
- ¹⁰ Vallejo, César: Desde Europa, p. 240.
- ¹¹ *Ibíd.*
- ¹² Rotker, Susana: ob.cit, p. 52
- ¹³ Rotker, Susana: ob.cit. p. 135
- ¹⁴ Rotker, Susana: ob.cit. p. 136.
- ¹⁵ *Ibíd.*
- ¹⁶ Rotker, Susana: ob.cit. p. 136.
- ¹⁷ *Ibíd.*
- ¹⁸ *Ibíd.*
- ¹⁹ Rotker, Susana: ob.cit. p. 137.
- ²⁰ García Luis: ob.cit. p. 134.
- ²¹ Rotker, Susana: ob.cit. pp. 138-139. El subrayado es de la autora.
- ²² Rotker, Susana: ob.cit. p. 138.
- ²³ Rotker, Susana: ob.cit. p. 193
- ²⁴ Rotker, Susana: ob.cit. p. 194. Aquí la autora se apoya en citas de E. Said y su obra *World, The Text and The Critic*. Cambridge, University Press, 1983, p. 129.
- ²⁵ Rotker, Susana: ob.cit. pág. 193.
- ²⁶ Subrayado de S. Rotker.
- ²⁷ *Ibíd.*
- ²⁸ *Ibíd.*
- ²⁹ Rotker, Susana: ob.cit. p. 195.
- ³⁰ En *Obra completa*, pp. 226-227.
- ³¹ Orrillo, Winston: César Vallejo, periodista paradigmático.

V. RUSIA EN 1931: EL GRAN REPORTAJE

Según Julio del Río Reynaga, de quien cita Juan Gargurevich su famoso libro *El reportaje*, define a este como «un género periodístico que consiste en narrar la información sobre un hecho o una situación que han sido investigados objetivamente y que tiene el propósito de contribuir al mejoramiento social». ¹ Del Río, dentro de los tipos de reportaje, señala *el gran reportaje*, y le atribuye a Martín Vivaldi esta clasificación, aunque el propio Gargurevich había señalado que Luiz Beltrao lo sitúa como una de las tres áreas de reportaje. ²

Rusia en 1931, ³ en sus dos breves tomos de la edición peruana, es, para nosotros, un gran reportaje, a pesar de carecer del famoso triángulo del que habla Juan Gargurevich para los grandes reportajes: texto imagen-diseño. ⁴

Vamos a ver varias e importantes definiciones de reportaje, hasta llegar a la propiamente del gran reportaje, sobre el que quien mejor ha escrito parece ser Gonzalo Martín Vivaldi.

Máximo Simpson, también glosado por Gargurevich, dice que el reportaje es un género que tiene esencialmente los siguientes elementos:

- «1.- Representa una investigación.
- 2.- Proporciona antecedentes, comparaciones y consecuencias.
- 3.- Se refiere a una situación general de carácter social, aunque parta de un hecho particular
- 4.- Incluye análisis e interpretaciones.
- 5.- Establece conclusiones». ⁵

Rusia en 1931 ingresa, como anillo al dedo, en la minuciosa definición de Simpson: «Narración informativa en la cual la anécdota, la noticia, la crónica, la entrevista o la biografía están interrelacionadas con los factores sociales estructurales, lo que permite explicar y conferir significación a situaciones y acontecimientos; constituye, por ello, la investigación de un tema de interés social en el que, con estructura y estilo periodístico, se proporcionan antecedentes, comparaciones y consecuencias, sobre la base de una hipótesis de trabajo y de un marco de referencia teórico previamente establecido».

Hay aquí un énfasis sumamente interesante en los aspectos sociales, que serán, precisamente, los más importantes en el texto vallejiano.

Pero sigamos con otros hitos de este marco teórico. Dentro del periodismo francés, se llama –como dice Gargurevich– *encuesta* a lo que nosotros denominamos reportaje, y, en cambio, califican de «gran reportaje» «a las notas especiales de corresponsales enviados al extranjero» «Y la palabra «reportage» es «la acción de recoger noticias». ⁷

Philippe Gaillard, en su libro *Le Reportage* ⁸ dice: «El reportero es un periodista *enviado* al terreno de los acontecimientos para ver, entender, registrar y reportar los eventos. Su testimonio constituirá la información (...) Debe informarse y comprender para informar y hacer comprender».

«Añade que el “gran reportero” es quien estudia todos los ángulos de un país: geografía, historia, economía, estructuras sociales; toma contacto con los periodistas locales, ministerios, líderes de partidos, sindicatos, representantes de organizaciones culturales, etc. “Debe descubrir los as-

pectos originales del país... que puedan interesar a su público... así como los hechos y signos de la evolución política, económica y social en curso. Luego elige lo que utilizará».⁹

Gargurevich anota que «el famoso “gran reportage” francés es, pues, el trabajo de los enviados especiales a otros países, distintos al del periódico».¹⁰

La pequeña e inmensa diferencia, es que, nuestro autor de «gran reportage» no fue enviado por nadie para hacer lo suyo. Y esto, por si cupiera la menor duda, él mismo se encarga de aclararlo, en su crónica «César Vallejo en viaje a Rusia», publicada en *Desde Europa*. Pero mejor dejémosle la palabra al bardo, para que, al comienzo de nuestro sondeo sobre su obra *Rusia, 1931*, tengamos las cosas claras:

«Yo no soy invitado por nadie –le digo. Nadie me ha invitado oficial ni particularmente. Yo costeo mi viaje y, empezando por el sello de mi pasaporte, satisfago todos los requisitos que el Sóviet exige para entrar a residir en Rusia a todos los extranjeros. Para que mi reportaje tenga validez ante la opinión pública y sea una credencial insospechable y rigurosamente objetiva de las realidades auténticas de Rusia, he querido hacer este viaje sin que el Sóviet ni ninguna institución soviética comprometa, aun sin proponérselo, mi independencia con facilidades o cortesías más o menos escabrosas. Por otro lado, me encuentro asimismo libre de consignas procedentes de los periódicos que represento. Más todavía, me siento libre de consignas profesionales y partidarias. Yo no soy empleado de ningún periódico, sino simple colaborador y puedo en cualquier momento y sin sujetarme a la venia de nadie ni a sanciones de ningún contrato u obligación profesional, aumentar o disminuir mi trabajo, modificar sus términos y directivas y hasta interrumpirlo o suprimirlo por mi exclusiva voluntad. Yo no gano sueldo. Yo no gano un salario. Soy un obrero intelectual» (DE, p. 351).

Excepcional, pues, será el gran reportaje, reportaje en profundidad y/o reportaje testimonial de Vallejo sobre el naciente Estado socialista, tanto que la edición se agotó muy rápidamente, lo que motivara varias tiradas sucesivas: todo un *best-seller* de la época, lo que, sin embargo, no alivió la siempre precaria situación económica de su autor, pues esta vez fue víctima de la pillería de un editor (el dueño de «Ediciones Ulises», que publicara el libro en Madrid, el mismo año 1931).

En resumen, para hacer su obra, su gran reportaje, Vallejo había viajado a la URSS:

- a) Con su dinero (pagó hasta las visas).
- b) Sin invitación oficial alguna.
- c) Sin directivas empresariales (pues era un *free lancer*)
- d) Sin anteojeras políticas.

Es, asimismo, importante leer, por su valor histórico, parte de la nota del pilluelo editor madrileño de *Rusia en 1931* (reproducido en la publicación peruana de 1959, en Ediciones Perú Nuevo):

«No ha ido (Vallejo) con ninguna misión oficial, con ninguna subvención, con ninguna representación de grupo ni de entidad política. A cuerpo y cara limpios. No se podrá decir por nadie que escribe este libro obedeciendo mandatos propagandísticos. Vallejo no tiene ninguna relación más o menos escabrosa con las instituciones soviéticas. Por eso los juicios que dé en esta obra son los libres e imparciales de todo hombre honrado que no cuenta sino lo que ha visto con sus propios ojos».¹¹

Por este punto de vista, riguroso y profesional, para asumir una responsabilidad periodística, es que podemos entender la crítica del poeta a la perspectiva de Panait Istrati, cuando insiste en pullas atrabiliarias contra el Sóviet:

«En todo citando Istrati escribe sobre política, hay inevitablemente, alabanza o invectiva. Su cordialidad ignora *la justeza y la justicia que nacen de los datos de la realidad objetiva y no de los arbitrarios recovecos subjetivos*» (DE, p. 403).

El autor de *Kyra Kyralina* no hace, pues, el periodismo que practica nuestro reportero Vallejo, pues aquél «ha sido siempre un instintivo (que) piensa y obra por reflejos», y *no se atiene a los hechos rigurosos, al análisis de la mutante realidad, añadiríamos nosotros*.

Dentro de la acumulación de base teórica, necesaria en un estudio como el presente, nos parece importante citar el punto de vista que, sobre el reportaje, tiene el colega mexicano Alberto Dallal, para quien este género es base del periodismo, «su representante más idóneo». Sus características serían (y pensemos qué bien se aplican al trabajo que hizo Vallejo en *Rusia 1931*):

«El que hace reportaje está obligado a acudir al lugar de los hechos. Esta exigencia dinamiza la actividad periodística, le da vida, le otorga su titularidad de vehículo ágil, inmediato, sagaz». ¹²

El mismo Dallal nos aclara el problema de terminología, pues hoy «reportero es todo trabajador de los medios de comunicación masiva que acude a recabar información al lugar de los acontecimientos, al escenario mismo del suceso». ¹³

Y, como si se refiriera al poeta-periodista Vallejo, y particularmente a su gran reportaje que estamos estudiando, Dallal añade:

«Hacer *reportaje** significa ir al lugar de los hechos después de hacer una mínima investigación, tomar notas y después, tras completar la investigación, elaborar un texto respecto a ese acontecimiento. Como los demás géneros, el *reportaje*** posee todas las características generales del periodismo pero, a la vez, va a agregar otras, muy particulares, muy peculiares para los requerimientos del mundo del periodismo. Por ejemplo: su capacidad de recrear las descripciones y los comentarios a la manera de los géneros narrativos de la literatura». ¹⁴

El texto de Vallejo tiene 186 páginas –en los dos tomos de «Editora Perú Nuevo»– y allí hay numerosas investigaciones del autor, comentarios, crónicas, reportes sobre lo que ve y vive, y conclusiones. Veamos cómo Dallal resume estas características:

«El texto del *reportaje**** (a diferencia de la nota informativa) no es escueto (ya dijimos cuántas páginas tenía el del poeta Vallejo¹⁵). En segundo lugar, se pueden y deben añadir los puntos de vista del que hace el *reportaje*. En tercer lugar, es un texto que requiere de conclusiones. Se trata de un género que, podríamos decir, está “empujando” a la opinión pública con respecto al acontecimiento que a la vez se está registrando, reseñando y comentando. En cuarto lugar (y por las mismas razones de los puntos anteriores), al intervenir un señor (reportero), que va a exponer su criterio, el “estilo” del reportaje, su forma de presentación puede adquirir modalidades múltiples y originales. Puede haber, por ejemplo, juegos en la narración, cambios de narrador, saltos cronológicos, collages, *flash backs*.**** Se requiere, incluso, que la presencia del que hace el reportaje aparezca dentro de él de manera explícita, o bien que su personalidad quede expresada de manera implícita». ¹⁶

Esto último, igualmente, se da en *Rusia en 1931*: el poeta aparece, *explícitamente*, en su reportaje, incluso hay una suerte de reportaje que, a él mismo (o más bien, diríamos, *entrevista*) le hacen unos obreros ¹⁷Además, varias de las partes de su gran reportaje, Vallejo las utiliza para darle forma de crónicas o artículos que publica en revistas de la época, para que logren, incluso, mayor difusión que la que podría obtener en el libro: y en esos géneros periodísticos (crónica, artículo)

* Cursiva de Dallal.

** Ídem.

*** Ídem.

**** Í-

el poeta-periodista aparece «de manera explícita» y, asimismo, su personalidad queda «expresada de manera implícita».

El reportaje, igualmente para Dallal es «*el gran género del periodismo*» y «*el más difícil* porque requiere que la persona que hace reportaje sea al mismo tiempo un periodista, sea al mismo tiempo un detective, sea al mismo tiempo una especie de juez o dictaminador». ¹⁸

Del mismo modo, para nuestro autor mexicano, el reportaje llega al *borderline* con lo literario, y eso se prueba en la siguiente cita:

«Este género tiene otra característica fundamental. Al imbricar lo subjetivo y lo objetivo, el reportaje tiene posibilidades de trascendencia (en el tiempo y en el espacio), pero con las características de un género literario». ¹⁹

Algo en lo que insiste el autor que ahora glosamos, es que el reportaje tiene como sustancia la presencia del autor «en el lugar de los hechos» lo que conferiría un carácter *sui-generis* a este género: pero vemos cómo lo expresa él:

«El reportaje es el rey de los géneros periodísticos, no sólo por su trayectoria histórica (representando las características más funcionales y atractivas del periodismo) sino también por sus objetivos, los cuales producen una estructura flexible y a la vez amplia y operativa. Además de contar con las características y cualidades propias de todos los géneros periodísticos, el reportaje impone a sus “hacedores” o creadores la obligación de acudir al lugar de los hechos. En efecto, la presencia viva del autor de un reportaje en el lugar en el que se realizó el acontecimiento, transforma de inmediato el panorama y la idea que pueden obtenerse de una noticia o de un hecho: el autor del reportaje impregna de vida su producto. Debe hacerlo». ²⁰

Es interesante, lo repetimos, cómo la lectura de todo este *corpus* teórico de Alberto Dallal, encaja, tan perfectamente, en el gran reportaje vallejiiano. El propio poeta, en el prólogo a la edición de su libro nos advierte:

«De otro lado, tampoco se logra explicar certeramente un hecho si el juicio no se desenvuelve en el terreno científico, o siquiera de cierta iniciación científica, accesible y necesaria al criterio medio del lector. No basta haber estado en Rusia: menester es poseer un mínimum de cultura sociológica para entender, coordinar y explicar lo que se ha visto». ²¹

Esto es, pues, un punto de vista poco silvestre: hay el basamento teórico, científico, sin el cual no se puede entender la realidad, y menos procesos tan complejos de cambio social como el que se vivía en la Patria de V.I. Lenin. Leamos lo que dice Vallejo, y a continuación cómo lo explica el teórico del periodismo, el mexicano Alberto Dallal; primero el poeta, y seguimos con su nota a la edición española:

«El presente libro se dirige, de preferencia, al gran público. Mi propósito es el de dar, en él, una imagen del proceso soviético, interpretada objetiva y racionalmente y desde cierto plano técnico. Trato de exponer los hechos tal como los he visto y comprobado durante mis permanencias en Rusia, y trato de descubrirles, en lo posible, su perspectiva histórica, iniciando [sic] a los lectores en el conocimiento más o menos científico de aquellos, conocimiento científico sin el cual nadie se explica nada claramente». ²²

He aquí, pues, a nuestro autor, como un científico, como un investigador científico a fin de que el mensaje de su gran reportaje llegue (como llegó, lo creemos, dado el inmenso éxito del libro) a un público mayoritario.

Y ahora veamos lo que dice Dallal:

«Además de participante o testigo, el autor de un reportaje, debe convertirse, ante el hecho que examina, en investigador. No basta con visitar el lugar de los hechos, llevando las percepciones bien agudizadas, filosos los mecanismos de registro. El hecho más nimio, el acontecimiento

más alejado del conocimiento o la sensibilidad del periodista, la obra o el personaje más connotado, cualquier acción en la que intervienen seres humanos, se convierte en situación completa, rica en matices, en razones y causas, en detalles, en antecedentes, en consecuencias».²³

No es sólo muy elogiosa la opinión de Dallal sobre el reportaje; pues, citado por Juan Gargurevich, he aquí el punto de vista del cada vez más importante periodista y profesor venezolano, Eleazar Díaz Rangel, quien anota que: «*El reportaje es el género periodístico más completo y más complejo. El más completo porque comprende, aunque no necesariamente, a todos los demás géneros del periodismo informativo. En el reportaje hay noticia, nace de una noticia para desarrollarla, profundizarla y analizarla; puede emplear la reseña y la entrevista, y necesariamente tendrá que utilizar todas las formas de lenguaje: la narración, la descripción, el diálogo, la exposición conceptual, juntas o algunas de ellas.*

«*Es el más complejo porque una vez seleccionado el tema y acordado el plan de trabajo, salvo en los casos de reportaje testimonial, el periodista tendrá que buscar la información mediante la observación directa cuando esto sea posible; en las fuentes documentales (periódicos, libros, documentos originales, etc.) y a través de testimonios de quienes vivieron el suceso, han sido testigos del mismo o son expertos en el problema investigado, y cuyas opiniones e informaciones son útiles. Una vez concluido este proceso, es necesario ordenar los datos conseguidos y diseñar la estructura del reportaje antes de comenzar la redacción. Ningún otro género periodístico es tan exigente.*».²⁴

En cambio, para Francisca Aldunate, el reportaje es «el caballo de batalla» del periodismo interpretativo, y puede incluso tomar unas estructuras más actuales como las del llamado «reportaje en profundidad».²⁵

El aparato teórico lo acabamos con Gonzalo Martín Vivaldi, quien, en su famoso texto *Géneros periodísticos*, dedica un enjundioso capítulo a la técnica y estilo del gran reportaje, que son resumidos, por él mismo, en los siguientes puntos cardinales:

- «1.- Clara visión de los hechos (observación).
- 2.- Análisis de los mismos (reflexión).
- 3.- Mentalidad científica (objetividad).
- 4.- Exposición detallada».²⁶

Ya hemos adelantado algo sobre nuestro texto vallejiano de gran reportaje: en él, en efecto, hay clara visión de los hechos, producto de una observación minuciosa. Su análisis de los acontecimientos es permanente compañero de la narración, y su mentalidad científica ya ha sido objeto de una larga cita anterior, y se halla en la «Nota del autora la edición española». Su exposición detallada tiene que ver con la experiencia narrativa de nuestro autor que, como sabernos, publicó bastantes piezas de prosa de ficción.

Todo lo que –y citamos– Martín Vivaldi concede a la exposición, lo tiene *Rusia 1931*. Pero si vamos en la teorización:

«Y la *exposición* por su parte requiere: a) Trazar un esbozo o croquis de nuestro trabajo; b) Anotar los hitos más importantes del relato; c) Buscar el clímax o punto culminante; d) Procurar que el relato no caiga o descienda de tono tras el clímax; e) Escribir la entrada o los primeros párrafos y seleccionar de entre ellos el que tenga más fuerza o garra; e) Escribir el final o «salida»; g) Anotar cuantas anécdotas puedan prestar interés humano al reportaje; h) Procurar que el relato tenga unidad desde el principio al fin, en torno al punto culminante o clímax de la historia».²⁷

Lógicamente, aquí hay mucha, excesiva teoría: a la hora de la verdad, el magno escritor (o periodista) que aborda el gran reportaje, hace uso de sus armas propias, y maneja el estilo con su

particular *sindéresis*. Respecto a la *objetividad* –requisito importante– ya hemos visto cómo Vallejo la aborda, al haber viajado sin invitación, sin gastos pagados, sin representación oficial alguna; pero hay algo más.

Como él no sabía ruso, necesitaba un intérprete. Los que hemos viajado a los países de la ex comunidad socialista, sabemos que aquellos son escogidos entre los «cuadros» –jóvenes o maduros– del Partido o que, por lo menos, deben ser gente de entera confianza del Régimen.

Vallejo, original en todo, contrata por su cuenta una traductora supérstite del viejo país –del *ancien Regime*– para preservar su objetividad, porque sospechaba (y no andaba del todo desubicado en esto) que podía, de otro modo, deformarse lo que iba a recibir, si el intérprete era perteneciente a la esfera oficial. Pero leamos cómo lo dice él:

«Entramos en un vasto taller de fundición. Me hallo entonces en medio de una muchedumbre de obreros en pleno trabajo. Neicheller se despide y me deja solo entre los trabajadores, acompañado de una señora que es mi intérprete, y a la que pago por mi exclusiva cuenta sus honorarios. Esta mujer sirve a maravilla el carácter imparcial que me propongo dar a mi reportaje, por la sencilla razón de ser una sobreviviente de la burguesía zarista, recalcitrante al régimen soviético. De otra parte, ella no sabe ocultar su hostilidad al régimen, y me es, en consecuencia, fácil darme cuenta de cuando tergiversa las cosas y de citando me transcribe literalmente la verdad. Tomo de su intervención solamente lo que, en mi concepto, debo tomar, separando sin dificultad el elemento de opinión personal que ella pone en sus versiones, del fondo objetivo de las mismas». ²⁸

Estamos, pues, en el gran reportaje vallejiano, gran reportaje que, como acota repetidamente Gonzalo Martín Vivaldi, sólo puede ser obra de un magno escritor que, en este caso, se encuentra o, mejor dicho, va en busca de un gran tema: el del nacimiento de un mundo nuevo, personificado en la joven URSS.

Hay, en estos dos breves tomos en los que se ha publicado –en la edición peruana– la obra que comentamos, prácticamente de todo; es como la *summa* de la obra periodístico-literaria del eximio escritor.

Entran las *entrevistas* numerosas (a obreros, funcionarios, escritores); las *crónicas* (paradigma la crónica de la vida de] día de un albañil y su pareja); hay *editorial* como cuando opina sobre las diferencias entre el «amor burgués» y el que cree ver en la pujante y joven Rusia soviética, y hay también una *suerte de autoentrevista*, cuando los obreros (tomo 1, p. 78) le preguntan a él sus impresiones sobre la Rusia que está viendo. Lo singular es que César Vallejo se presenta ante este grupo de cuatro obreros –el albañil sobre el cual hace la crónica de un día de su vida y tres compañeros más– como un «escritor sin partido», pues le habían preguntado por su oficio y filiación política. Pero, en el transcurso del diálogo, este hombre «sin partido» les da una verdadera lección de marxismo (a los propios obreros bolcheviques) que no resistimos de citar:

Preguntan ellos:

«–¿ Qué diferencia encuentra usted entre los obreros del Sóviet y los obreros de los países capitalistas?

Responde el «escritor sin partido»:

«–Ustedes son libres, mientras que los otros son esclavos».

Y sigue el diálogo que, por su importancia cardinal transcribimos puntualmente:

«–¿ Por qué cree usted que somos libres? ¿ Y la dictadura del Sóviet?».

César Vallejo responde:

«–La libertad de ustedes es una libertad de clase. La otra, la libertad individual, la tienen ustedes relativa y muy limitada; pero así lo exigen las necesidades de la primera libertad, o sea de la libertad de clase. Marx ha dicho que la libertad no es más que la comprensión racional de la necesi-

dad. De otra parte, la libertad individual no ha sido nunca completa en la Historia. Su ejercicio puede ser más o menos limitado y condicionado *por los intereses colectivos*. A medida que estos vayan permitiéndolo, la libertad individual irá en Rusia ensanchándose y consolidándose».

«Veo que mis palabras despiertan en todos ellos interés y, aceptación. Me dicen:

– Así es. Esa es la verdad. Estamos contentos de que usted comprenda, como debe ser, el sentido de la dictadura proletaria. Muy bien».²⁹

Hermoso ejemplo de comprensión por el tema de la revolución bolchevique que, además, nos da una idea del conocimiento de Vallejo por la Ciencia Política –y no sólo por ésta, pues en un artículo que citamos anteriormente, la muchacha soviética que estaba en el tren en su viaje a Rusia, ya le había manifestado su admiración por el hecho de que un hombre, como nuestro poeta, supiera tanto sobre política, arte y cultura de su patria.

Pero perdería objetividad el gran reportaje si el poeta-periodista sólo se encontrara con adictos al Régimen. No. Todo lo contrario. Su afán de equilibrio lo llevaba a buscar opiniones disidentes. Veamos cómo lo dice él mismo:

«Pero en mi afán de explorar en lo posible la opinión, estado de espíritu y género de intereses de los diversos sectores sociales rusos, he insistido y, al fin, he hablado con Fiedotov y Flavinsky. Al cabo de largos prolegómenos en la conversación, destinados a vencer su desconfianza, me han dicho saliendo del Museo:

– *Nosotros no sabemos nada. Somos simples obreros. Nada tenemos que ver con la política*».³⁰

He aquí el irreprochable decoro vallejiano de presentarnos el amplio abanico de personas y personajes de la naciente URSS. Y precisamente, cuando uno piensa que la clase obrera debe ser la más «comprometida» con el proceso, el reportero nos presenta dos especímenes *sui generis*; pero veamos cómo los tipifica él:

«Me doy cuenta en el acto de que me hallo ante gente reaccionaria. Mi curiosidad se aviva y no quiere perder la ocasión de oír opiniones contrarias al régimen. ¿Lo lograré ahora?».³¹

Y luego viene otra impoluta muestra de honradez: es palmaria la simpatía del poeta por el sistema socialista, pero ello no le impide la claridad conceptual, la diáfana visión. Eso explica las siguientes líneas donde, además, vuelve a aparecer la inefable y tan útil traductora enemiga del Sóviet y, por eso mismo, *ad hoc* para preservar el equilibrio del gran reportaje:

«Porque no olvido que Rusia vive bajo una dictadura franca e implacable, y que pocos se atreven, dentro de ella, a atacarla al aire libre. Pero mi tenacidad y mi paciencia, al fin lo logran. A ello me ayuda mi intérprete, cuya fobia por el régimen abre a los ferroviarios el camino de las confesiones y elimina en ellos todo temor y toda desconfianza».³²

La descarga de odio y rencor de *los obreros reaccionarios*, sin embargo, paradójicamente, nos conduce a una afirmación del carácter popular del Régimen bolchevique. Si no, veamos esta parte del diálogo, que nos hace acordar a lo que, bastantes años después, se instauraría en Cuba como el sistema de los CDR (Comités de Defensa de la Revolución). Vallejo pregunta:

«– ¿Hay mucha vigilancia policial?».

La respuesta de los obreros reaccionarios es, en rigor, un verdadero bumerán:

«– No es de la policía de la que hay que cuidarse, sino del pueblo mismo. En Rusia todos son policías. Cada obrero es un agente».

E imaginamos la reacción y el júbilo interior de nuestro poeta que sigue interrogando:

«–¿ Cada obrero partidario del Sóviet?».

La respuesta de los reaccionarios es, por decir lo menos, sorprendente:

«–Pero como casi todos son sus partidarios»l

Dictadura del proletariado, sí, pero no el estado policial del que hablaban los enemigos *ad usum*. Parte señera del gran reportaje es, precisamente, aquella en la que, a propósito de esto, el poeta nos da una autorreferencia de suyo valiosísima y que confirma ese carácter integral de este género periodístico, que acepta todo lo que pueda coadyuvar para aclarar imágenes y hacer más enjundiosa la materia tratada. Leamos esta larga cita, de la que subrayaremos las partes cardinales:

«Contrariamente a lo que ellos* me dicen, nunca he podido yo, por mí mismo comprobar la terrible vigilancia policial de que se quejan. Jamás se me ha molestado en Rusia en este terreno. Ni una sola vez he tenido que ver con la Policía ni con nadie por razones políticas. Estoy dispuesto a testificarlo cuantas veces sea necesario, en honor a la verdad. Ciertamente es que no he intervenido para nada en la vida política de Rusia. Pero aun de haberlo hecho y de haberseme vigilado por esta causa, yo no me habría puesto en la posición liberaloide barata y melodramática de quejarme contra el Soviet, como es de uso entre los *idealistas*** y amantes idólatras de la libertad. Mis ideas respecto a la libertad social son de muy distinta esencia para tan simplista actitud. Sé que el fenómeno de la libertad es cosa relativa y variable, y que nada tiene de absoluto. Sé que en ningún régimen político de la historia ha sido completa esa libertad, y que, en consecuencia, el individuo está siempre vigilado, de una u otra manera por el régimen político en que vive...».³⁴

Y aquí viene esta confesión autobiográfica que, más allá de lo individual, refleja un sentimiento de clase, y una perspectiva –como dice Martín Vivaldi– de «clara visión de los hechos»:

*«Yo he sufrido esta vigilancia policial, pública y secreta, nada menos que de parte del régimen más liberal del mundo capitalista: el Gobierno francés, “cuna de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad de los hombres”. Esto también estoy dispuesto a aprobarlo, con papeles en la mano, cuantas veces sea necesario. ¿Por qué, entonces, se quejan Henri Béraud, Panait Istrati, Lejévre y demás servidores, analfabetos y fanáticos, de la prensa reaccionaria, de que los enemigos del Soviet sean vigilados en Moscú?».****

Abajo, pues, las máscaras de bufones de los libertarios. Y ahora el reportaje ingresa a lo que el mismo Martín Vivaldi denominaría el «análisis» de los hechos:

*«La diferencia entre una y otra política reside –ino me cansaré de repetirlo para que se sepa bien!– en que el Soviet defiende así la vida, los intereses y el destino de la mayoría trabajadora contra unos cuantos explotadores y verdugos, mientras que los gobiernos burgueses defienden la vida, los intereses y el destino de unos cuantos patronos y ricos contra la mayoría de pobres y trabajadores explotados por la minoría».*³⁵

Hay muchísimas instancias de *análisis* en este gran reportaje. No podemos citarlas todas; pero, por su actualidad, nos parece congruente traer a colación ésta sobre la Comuna de París, y las causas por las que se vino abajo. El punto nodal es el tema de la violencia o, mejor dicho, de la energía que debe tener una revolución para defenderse. Leamos:

«Marx y Lenin están acordes en atribuir el fracaso de la Comuna de París a la falta de energía de sus jefes para retener el Poder, destruyendo al enemigo con puño implacable. El Consejo Central de la Comuna, integrado en su mayor parte por pequeños burgueses del temple liberal de Blanqui, pecó de debilidad y de sentimientos humanitarios³⁶ con el enemigo de clase, dando así tiempo a Thiers para rehacer sus huestes, aun pactando con las legiones prusianas, y para tomar luego la ofensiva contra el Gobierno comunal. La soldadesca de Versalles, al atacar París, sí que fue fe-

* Los mismos obreros reaccionarios de citas anteriores.

** Cursiva de Vallejo.

*** Vallejo, César: ob. Cit. Tomo II, p. 120.

roz e implacable con las masas obreras. Ese *humanitarismo** de la Comuna, más liberal que el liberalismo puro de la hipocresía burguesa, la perdió».³⁷

Como análisis, impecable, y, al mismo tiempo, implacable en su denuncia del «humanitarismo» de la pequeña burguesía, que tanto daño ha hecho a las revoluciones, y tanto, todavía, se esgrime hoy en día como argumento sentimentaloides para justificar los más escrofulosos desahucios.

El reportero *expone detalladamente* (otro requisito del gran reportaje para Martín Vivaldi) diversos aspectos de esos primeros años de la revolución socialista, por ejemplo la presencia del *nepman* (el pequeño comerciante que no se quiere adscribir al nuevo sistema). Leamos su retrato lastimoso:

«Si es un *nepman*, le veremos casi siempre detrás de su pequeño mostrador, abstraído y presa de constantes alarmas e inquietudes. Su restorán, o café, o tienda de Zapatos –una ratonera oscura y ruinosa– aparece de ordinario sola y sin clientes. El *nepman*, en su inútil e inoperante afán de defender y acrecentar sus intereses, no los descuida ni sale nunca de su agujero. Acaso, por otro lado, es de miedo o por misantropía que no frecuenta la calle ni la ciudad. Grandes son el desprecio y la aversión en que la tiene el mundo entero. Su presencia es, en todas partes, una lacra, atrayéndose las miradas hostiles y acusadoras. Algunos de ellos parecen desafiar al medio vistiendo con una insultante elegancia de nuevo rico. La mayoría, al contrario, trata de bajar la cerviz para amenguar el odio envolvente. Pero, en general, el *nepman* lleva una vida fugitiva y azorada. No hay cosa que inspire mayor lástima que su figura asustadiza y atormentada de prestamista clandestino».³⁸

Los dos breves tomos de *Rusia en 1931* son una suerte de panorámica de los años iniciales del gobierno socialista soviético; lectura imprescindible, escrita por un hombre –por un periodista, por un creador que venía premunido de una «mentalidad científica» (otra vez estamos en la terminología de Martín Vivaldi):

«Una vez más *hay que convencerse de que los problemas sociales deben ser afrontados en sus bases económicas profundas, y no en sus apariencias*. La cuestión del tráfico no es del resorte policial ni municipal; ella es, más bien, esencialmente económica, y su solución no es tan fácil como se imagina cualquier prefecto de policía capitalista, sino que está entrañada y depende de la estructura intrínseca del Estado y de las relaciones sociales de la producción».³⁹

Gran reportaje sobre temas urbanos, jurídicos, industriales, científicos, económicos, literarios, de la vida cotidiana (el amor, el matrimonio, la maternidad, el divorcio, la familia y su estructura nueva), la educación, los aspectos religiosos y un arte que tuvo su desarrollo magnífico en el Sóviet: el cine.

Y, sobre esto mismo, hallamos la frase cabal para concluir nuestro estudio. Es acerca del cine revolucionario:

«–¡Qué lejos andamos aquí de Hollywood y todo su *dressing room*** de decadencia y pacotilla».⁴⁰

Notas

¹ Gargurevich, Juan: Géneros periodísticos, p. 256.

² Gargurevich, Juan: ob.cit. p. 17.

* Cursiva de Vallejo.

** Ídem.

- ³ Vallejo, César: *Rusia en 1931*, Reflexiones al pie del Kremlin. Ed. Perú Nuevo, Lima, 1959, dos tomos.
- ⁴ Gargurevich, Juan: ob.cit. p. 256.
- ⁵ Gargurevich, Juan: ob.cit. p. 257.
- ⁶ *Ibíd.*
- ⁷ Gargurevich, Juan: ob.cit. p. 258.
- ⁸ Institut International de la Press. Strasbourg, 1966. Cit. por Gargurevich.
- ⁹ *Ibíd.*
- ¹⁰ *Ibíd.*
- ¹¹ Vallejo, César: *Rusia en 1931*. Tomo 1, p. 6.
- ¹² Dallal, Alberto: *Lenguajes periodísticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989. p. 61.
- ¹³ *Ibíd.*
- ¹⁴ Dallal, Alberto: Ob. cit. p. 63
- ¹⁵ Nota del autor de este trabajo.
- ¹⁶ Dallal, Alberto: ob.cit. pp. 63-64.
- ¹⁷ Vallejo, César: *Rusia en 1931*. Tomo 1, p. 78.
- ¹⁸ Dallal, Alberto: ob.cit. p. 64.
- ¹⁹ *Ibíd.*
- ²⁰ Dallal, Alberto: ob. cit. pp. 64-65.
- ²¹ Nota del autor C. Vallejo a la edición española de su obra. En *Rusia, 1931*. Tomo 1, p. 8.
- ²² *Ídem.*
- ²³ Dallal, Alberto: ob.cit. p. 65.
- ²⁴ Gargurevich, Juan: ob.cit. pp. 259-260.
- ²⁵ Aldunate, Francisca: ob.cit. p. 40.
- ²⁶ Martín Vivaldi, Gonzalo: ob.cit. p. 113.
- ²⁷ *Ibíd.*
- ²⁸ Vallejo, César: *Rusia en 1931*. Tomo 1, p. 55.
- ²⁹ Vallejo, César: *Rusia en 1931*. Tomo 1, pp. 78-79.
- ³⁰ Vallejo, César: ob.cit. Tomo II, p. 107. Excelente el hallazgo entomológico: dos obreros iapolíticos! El subrayado es nuestro.
- ³¹ *Ibíd.*
- ³² Vallejo, César: ob.cit. Tomo II, p. 108.
- ³³ *Ibíd.*
- ³⁴ Vallejo, César: ob.cit. Tomo II, p. 120.
- ³⁵ *Ibíd.*
- ³⁶ Cursiva de Vallejo.
- ³⁷ Vallejo, César: ob.cit. Tomo 11, p. 113.
- ³⁸ Vallejo, César: ob.cit. Tomo II, p. 106.
- ³⁹ Vallejo, César: ob.cit. Tomo 1, p. 18.
- ⁴⁰ Vallejo, César: ob.cit. Tomo II, p. 162.

CONCLUSIONES

1. Ha sido necesaria una larga teorización, dada la naturaleza del presente trabajo, para arribar a una conclusión meridiana: los géneros periodísticos son, como dice A. Hoffmann, una abstracción, importante por razones didácticas, pero nada más.

2. Lo que prima en estos géneros es la hibridez: «En el periodismo, como en la vida –dice uno de los autores que hemos citado profusamente menudean los híbridos» .’

3. Vallejo era un revolucionario a carta cabal: ¿cómo podría él someterse a los parámetros de géneros que, por otro lado, en su tiempo –y aun en el nuestro– no se hallaban claramente delimitados, y donde lo que se puede distinguir es un permanente *borderfine* entre varios de ellos. Por otro lado, en la época en que ejerce el periodismo nuestro autor se escribía como se podía, sin teorización alguna sobre esto de los géneros: el mismo bardo llama crónica a algo que es –según la taxonomía actual– artículo periodístico o periodismo de investigación.

4. Sin embargo, hemos hecho la división –a veces a pie forzado– de nuestro Vallejo en géneros (algunos le llaman especies) y examinamos, preferente pero no excluyentemente, al Vallejo articulista, cronista y autor de un gran reportaje, como *Rusia en 1931*.

5. Menester es decir que, asimismo, el poeta-periodista funde los tres géneros clásicos (informativo, interpretativo y de opinión). Pues, en efecto, según los parámetros de F. Aldunate: Vallejo «avisa al lector, le dice ‘esto ocurrió’ –género informativo; y a la vez le «explica, fundamenta por qué ocurrió» –género interpretativo; al mismo tiempo que valora el hecho, argumenta «me parece bien o mal», «es conveniente o inconveniente», enjuicia y analiza; es decir, está en el género de opinión.’

6. Como ejemplo de lo anterior –uno entre varias decenas– hay textos que serían precisos –y preciosos– para incluirlos en el género informativo, como «Tendencias de la Escultura Moderna. El escultor Fioravanti» (DE, pp. 437-440) y que trasvasan sus límites para, allende la excelente *información* que brindan, acceder al género de opinión, con el lanzamiento de juicios estéticos, sobre cuya validez se espera, aún, la opinión de los especialistas. Aquí, luego de la información, se pergeña una suerte de teoría estética como la que se desprende de las siguientes líneas:

«Me parece que *la naturaleza del arte escultórico exige del escultor un sentido de la plástica más inocente** que el requerido del pintor por el lienzo».

7. Luego de la lectura del libro de García Luis –*Géneros de opinión*– estaríamos tentados de afirmar que Vallejo sería un paradigma de lo que él denomina articulista; ya que «el artículis-

* La cursiva es nuestra.

mo se ubica, pues, entre las labores periodísticas de mayor complejidad y exigencia, tanto en el orden cultural, como en el de la especialización y la profesionalidad.» Vallejo, de este modo, sería un articulista a carta cabal, y eso lo hemos demostrado con el análisis de numerosos artículos en los que, como afirma el mismo autor, «supone un grado superior de madurez y de responsabilidad política profesional dentro del periodismo».

8. Los artículos, especialmente aquellos en los que Vallejo se convierte en exégeta de su tiempo, poseen una profundidad de análisis que nos ayuda a dilucidar los grandes conflictos que le tocó vivir entre 1923 y 1938, época de la escritura de sus textos periodísticos mayores. Vallejo, como Martí, prevé y *postvé*, y sus páginas contienen lecciones indelebles para el hoy.

9. Todo lo anterior sin olvidar su condición de lirida de la prosa, que no le impide desmitificar las grandes falacias de «Occidente» y blandir su escalpelo crítico para denunciar el guerrerismo de las llamadas grandes potencias.

10. En el artículo, Vallejo accede a especialidades que sólo hoy están en la actualidad, como el turismo (también aquí innova el poeta al proponernos interpretaciones de las realidades sociales que se visitan, de acuerdo a puntos de vista insólitos).

11. A pesar de que *la opinión* es muy importante en Vallejo, creemos que más que esta (intento de convencernos, prédica y monserga) el poeta-periodista es *un intérprete* genial, que llega a la urdimbre de los hechos y los presenta al lector para que éste saque sus conclusiones. Ejemplos impertérritos de esto se hallarían en dos textos: «Gastón Guyau, el nuevo Landrú» y «Graves escándalos médicos en París». Del primero se saca la cita: «Aun los criminales pueden ser útiles al Gobierno en ciertos momentos... El crimen de Guyau está, pues, convirtiéndose por interés del Gobierno en crimen de gran envergadura...» (DE, p. 149).

12. En este permanente *desbocamiento* vallejiano por transgredir los géneros *per se* –aparte de algo que veremos más adelante– se da lo que Carlos Monsiváis llama *una nueva corriente que se expresa poderosamente en la crónica* y que estaría representada por Salvador Novo «quien –a partir de un idioma vitalísimo– fácilmente se desprende de prosas poéticas y reconversiones moralistas y *funde en un solo género crónica, artículo y ensayo*». ⁴

En efecto, en nuestro Vallejo hay textos que son todo esto a la vez: crónica, artículo, ensayo. Citaríamos, en este nivel, títulos como «Las nuevas disciplinas», «Aspectos de la prensa francesa», «El espíritu universitario», «El espíritu y el hecho comunista», «Las fuerzas militares en el mundo». «Las grandes lecciones culturales de la guerra española».

13. Hay otros artículos que se desbordan al campo del ensayo breve, y allí están: «La obra de arte y la vida del artista», «La nueva poesía norteamericana», el extraordinario «Autopsia del superrealismo», «Duelo entre dos literaturas» y «Tendencias de la escultura moderna. El escultor Fiorevanti», entre otros.

14. A pesar de su genialidad en todos los géneros que toca, Vallejo parece ser –o estar– más cómodo en el campo de la crónica, por su condición de creador, y porque ésta, *la crónica*, es el *género periodístico más emparentado con la literatura*. J. A. Benítez escribe: «*la crónica, que algunos ubican en el campo de la literatura*». ⁵

Además, como dice Susana Rotker, «la crónica es un producto híbrido, un producto marginal y marginal, que no suele ser tornada demasiado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de ellas». ⁶

15. Ergo, la vigencia de las crónicas vallejianas –y de aquellos productos que son más que crónicas– se daría por aquello que afirma Federico Campbell: «el género periodístico crónica no tiene un carácter efímero, sino que por el contrario se convierte en testimonio vivo y permanente

de las distintas etapas sociopolíticas por las que atraviesan los pueblos y los hombres».7 El mismo autor afirma que «tal vez sea la crónica el más literario de los géneros periodísticos porque el cronista se explaya en su propio estilo».

16. Si bien en el comienzo Vallejo está influido por el estilo de la crónica francesa, tipo «vitrina de variedades» *fait divers*, poco a poco fue llegando a la crónica monotemática en la que su trabajo en profundidad, su enjundia, se desenvuelven con mayor propiedad. Ejemplo de estas últimas son «La fiesta de las novias», «Lienzos de Merino», «Los funerales de Isadora Duncan», «Un extraño proceso criminal», «La pasión de Charles Chaplin», «La casa de Renán» y «La vida de Lenin», entre otras.

17. A veces nos parecería que nuestro máximo poeta «cae» en la crónica frívola o bulevardera (expresión peyorativa que usa Unamuno) cuando leemos títulos como «El Salón M Automóvil»; pero si nos adentramos en ésta, veremos cómo el poeta emplea el espacio periodístico que se le concede para, a propósito de la moda de los autos, denunciar los gravísimos desajustes sociales, de los cuales, por otro lado, él mismo era víctima propiciatoria. Tomemos apenas unas cuantas frases de esta crónica:

«... estos argumentos en favor del automovilismo son argumentos de personas ricas y no de gente pobre. Probado está que el progreso *sirve, al menos hasta* ahora, al dinero y no a los míseros.

«la comodidad y bienestar de los hombres no dependen tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social» (DE, p. 168).

18. *Un aspecto que no queremos dejar pasar es que Vallejo es uno de los grandes cronistas de París. Pero su visión de la Ciudad Luz no es la de un parvenu, sino la de alguien que ha padecido en esa gran urbe, que conoce sus vericuetos y meandros, y que, por eso, puede aventurar algunas válidas interpretaciones de su ethos.* El único con el que podemos compararlo es Julio Cortázar, que también vivió y padeció en París, y que, por eso mismo, escribiera algunas páginas indelebles sobre ella. Dos crónicas fundamentales de Vallejo sobre lo que expresamos son: «El crepúsculo de las águilas» y «El disco de Newton».

19. Aparte de algunas crónicas arquetípicas, hay otras en las que llegamos al nuevo género que planteamos como hipótesis, a partir de la lectura del libro de Susana Rotker, con la diferencia de que ella accede a lo que podría ser un *nuevo género* «literario» (para la crónica modernista) y nosotros, que creemos que Martí (objeto de su estudio) no es sólo modernista, sino que está allende la corriente fundada por Rubén Darío, afirmamos que de lo que se trata es de *un género nuevo, que «no es poesía ni periodismo en su forma convencional, como dice la autora, y que al ser «producto en elaboración y crisis» por corresponder a tiempos de transición, salta tanto la literatura como el periodismo, aunque, por cierto tiene de lo mejor de ambos.*

20. Vallejo, de este modo, resultaría, a partir de la crónica, el creador de un nuevo género que dilata la perspectiva de su obra total, y que reclama, urgentemente, la incorporación de algunos de los textos estudiados, no en el traspaso de «lo periodístico», sino en el corpus de lo mejor de su creación más calificada. Allí situaríamos textos como «La necesidad de morir», «El hallazgo de la vida», «El sombrero es el hombre», «La defensa de la vida», «Los funerales de Isadora Duncan», «La dicha en la libertad», entre varios más.

21. En otros casos, asimismo, no se puede incorporar el texto completo a lo que llamamos un nuevo género, pero sí hay ramalazos que nos dicen que estamos ante algo distinto de la crónica o del mero artículo de opinión. Ejemplos de esto último se hallarían en textos como «El verano de Deauville», «Las fieras y las aves raras en París», «Los peligros del tenis», «La fiesta de las novias en París», «De Rasputin a Ibsen», para sólo citar algunos.

22. Escrito vallejiano que escapa a clasificaciones, es el extraño «Un atentado contra el Regente Horty» que tiene tanto de cuento preborgiano como de especulación metafísica, y cuyo lenguaje («desde la calle nos juraba un silencio desusado». «Entéreme, por crecidas puntuales y menguantes de viñeta», «el preso, cubierto de sudor y dignidad») nos sitúan en pleno ejercicio creativo del autor de «Mas allá de la vida y de la muerte». Veamos cómo acaba el texto *sui generis*:

«Bajé los ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo frente a Munchay».

23. *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* es el gran reportaje de Vallejo, la obra *summa* del notable periodista que fue nuestro autor. Allí, el poeta se convierte en lo que Philippe Gaillard denomina el *gran reportero*, o sea «quien estudia todos los ángulos de un país: geografía, historia, economía, estructuras sociales; toma contactos con los periodistas locales, ministerios, líderes de partidos y sindicatos, representantes de organizaciones culturales, etc.» con el propósito -que es lo que hace exactamente Vallejo de «descubrir los aspectos originales del país... que puedan interesar a su público... así como los hechos y signos de la evolución política, económica y social en curso».⁹

24. Y este *gran reportaje* se ajusta a lo que dice el maestro español Gonzalo Martín Vivaldi, quien señala que una obra para ser considerada como tal debe tener: «1.- Clara visión de los hechos (observación); 2) Análisis de los mismos (reflexión); 3) Mentalidad científica (objetividad); y 4) Exposición detallada», todo lo que hemos demostrado en el comentario de los dos breves tomos que contienen su gran reportaje sobre los primeros años de la revolución bolchevique; reportaje que está, por otro lado, esperando una exégeta que nos pueda decir todo lo que vio, críticamente, nuestro autor, precisamente ante la marcha contemporánea de la historia, cuando ya no existe aquello que causó la justa admiración del autor de «Masa».

25. Reafirmamos, igualmente, nuestro acuerdo con Martín Vivaldi, quien anota que un gran reportaje sólo puede ser obra de un gran escritor, y Vallejo lo es en grado excelso, y por ello su obra se lee, amén de con placer intelectual, con el interés que nos da discurrir, de su mano, por el orto de un mundo que, definitivamente, cambió la historia de esta vigésima centuria, a cuyo declive asistimos.

26. Independientemente de la exégesis –necesaria y académica– invocamos la hedonista actividad de la lectura del material periodístico-creativo de César Vallejo. Hallará en él, quien se adentrare en sus meandros, verdaderas preseas, una fiesta para el espíritu que completará la imagen totalizadora de la obra inagotable del mayor poeta peruano de todos los tiempos.

Notas

¹ García Luis, Julio: ob.cit. p. 13.

² Aldunate, Francisca: ob.cit. p. 42.

³ García Luis, Julio: ob.cit. p. 14.

⁴ Monsiváis, Carlos: ob.cit. p. 40.

⁵ Benítez, J.A.: La noticia integral, p. 23.

⁶ Rotker, Susana: ob.cit. p. 251.

⁷ Campbell, Federico: ob.cit.

⁸ Rotker, Susana: ob.cit. p. 194.

⁹ Citado por Juan Gargurevich: Géneros periodísticos, p. 258.