blar verdaderamente con Dios. Nos parece que aquí se manifiesta al máximo eso que al principio denominamos «tensión dialéctica» entre el Silencio y la Palabra y que ahora preferimos llamar *tensión convergente,* con expresión paradójica.

Porque allí donde el poeta busca la comunicación suprema, allí donde se hunde en ese mar de donde brotan sus palabras humanas, es donde se produce la «convergencia» —tensa— del Silencio y la Palabra esencializados.

Es un máximo esfuerzo de expresión para decir lo indecible, eso que en definitiva busca Leopoldo Panero como todo auténtico y gran poeta: transmitir —aunque sea como en un espejo— algo de la silenciosa Palabra de Dios.—HÉCTOR GIOVANNONI *(C/ La Elipa, 3. MADRID).*

BIBLIOGRAFIA

LEOPOLDO PANERO: *Poesía.* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
MAX PICARD: *Le monde du silence.* París, Presses Universitaires, 1954.
HELMUT HATZFELD: *Estudios literarios sobre mística española.* Madrid, Gredos, 1955.
GASTÓN BACHELARD: *El aire y los sueños.* México, F. C. E., 1958. En esp. el cap. «La imagen literaria».
E. R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina.* México, F. C. E., 1955. En esp. Excursus S.: «Teoría Teológica del Arte».
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núms. 187-188, julio-agosto 1965, Madrid. «Homenaje a Leopoldo Panero».

COTIDIANIDAD Y FANTASIA EN UNA OBRA DE CORTAZAR

Hay en *Historias de cronopios y de famas* (1) algunas claves útiles para acercarnos a la cosmovisión y a los procedimientos literarios de Julio Cortázar. Estas notas procuran destacar algunas de ellas.

La primera página, una suerte de prólogo, sirve de orientación a los cuentos que siguen. El intento de Cortázar es revolucionario: cambiar nuestro modo de ver el mundo. Lo consigue al pintar la realidad en sus proyecciones fantásticas. Vivimos dentro de un ladrillo, a veces de vidrio; otras veces tenemos los humanos la tarea de «abrirnos paso» a través de una «masa pegajosa» (p. 11). Esa masa pegajosa «es la costumbre, la fácil solicitud de la cuchara» (p. 12). El hábito en sí es fatal; en la manera que se lo vive está el equívoco. Se lo sabe

(1) JULIO CORTÁZAR: *Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1962).

por el resultado: la condición del hombre contemporáneo. El hombre se ha encerrado dentro del orden para evitar lo maravilloso. Cortázar expresa esa situación mediante una imagen elocuente: «Pero como un toro triste hay que agachar la cabeza del centro del ladrillo de cristal, empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, inasible, como el picador tan cerca del toro» (p. 12). La desesperación muda del toro bajo la lanza del picador, capaz de ver pero no de alcanzar una salida a otros planos más amplios de la realidad, es el lado inexpresado de esta colección de cuentos, en la cual se presenta la descripción de actores y acciones asombrosos, un mundo dentro del cual la fantasía es un fin en sí. El remedio que Cortázar propone surge de los cuentos. Lo ejemplifica así: «Cuando abra la puerta... sabré que abajo empieza la calle, no el molde ya aceptado..., la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire..., juegue mi vida mientras avanzo» (pp. 12-13).

La vida, desde la perspectiva del narrador, es una aventura, una manera creativa de existir. Lo fantástico de los cuentos asombra y compromete al lector. El lector se divierte porque abundan elementos humorísticos o francamente cómicos. Aunque sea imposible e inútil reducir a términos lógicos los cuentos, se vislumbra el comentario sobre la pobreza de la vida cotidiana de orden y hábitos, explícito en las páginas ya comentadas e implícito en los cuentos que siguen.

El elemento fantástico de los cuentos de la sección «Manual de Instrucciones» está más bien en la concepción que en la materia. Son instrucciones acerca de actos habituales *(Instrucciones para llorar, Instrucciones para subir una escalera)*, sobre estética *(Instrucciones para entender tres pinturas famosas)*, sobre actos fantásticos *(Instrucciones para matar hormigas en Roma)*. Cortázar ha prescindido del interés tradicional de la narrativa —los motivos, los porqué—, para describir los cómo. De esta suerte se quiebra la trayectoria lógica de causa y efecto. Para cantar: «Empiece por romper los espejos de su casa» (p. 15). Entre el impulso de cantar y el de romper espejos, la relación es ilógica.

Siguiendo a los surrealistas, Cortázar muestra una manera de lograr un cambio en la naturaleza del hombre: alterar su modo de percibir las cosas mundanas que le rodean; por ejemplo, una escalera: «Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo...» (p. 25).

Un procedimiento dadaísta-surrealista que Cortázar ha empleado es burlarse de las obras de arte más veneradas *(Instrucciones para*

entender tres pinturas famosas). Del retrato de Enrique VIII de Inglaterra por Holbein, dice: «Se ha querido ver en este cuadro una cacería de elefantes, un mapa de Rusia, la constelación de la lira..., o ese pólipo dorado que crece en las latitudes de Java, y que bajo la influencia del limón estornuda levemente y sucumbe con un pequeño soplido» (p. 20). Esta irreverencia hacia el pasado señala la búsqueda de una nueva orientación respecto al presente. Los cuadros son cosas; al destruirse el hábito de veneración se los puede percibir de una manera distinta.

El tema del reloj aparece en dos cuentos: *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj* e *Instrucciones para dar cuerda al reloj,* y coloca a Cortázar otra vez en relación con los surrealistas (los cuadros de Salvador Dalí). En el primer cuento el reloj funciona como una «imagen de la irracionalidad concreta», del que habló Dalí en *La Conquête de l'irrationel.* Una persona recibe de regalo un reloj que en vez de regalo es un «pequeño infierno», porque el reloj exige toda una serie de consideraciones: «... te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo... Te regalan la necesidad de darle cuerda... para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías... Te regalan el miedo de perderlo» (p. 27). El hombre está a merced de la cosa: «a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj» (p. 28). Visto desde esta perspectiva el acto de regalar un reloj es irracional.

En *Instrucciones para dar cuerda al reloj,* el reloj es un objeto concreto que contiene la muerte. Se puede comprender la imagen miméticamente. El latido de los dos señala que funcionan. De la misma manera, el hombre es un reloj: «El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj» (p. 29). A la vez que el reloj se humaniza, el hombre se cosifica.

Al contrario de las ficciones anteriores, los de *Ocupaciones raras* tienen personajes y ambiente: una familia de 32 personas que vive en la calle Humboldt. Es una pequeña isla de locura dentro del orden general. El narrador dice: «Somos una familia rara. En este país, donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada» (p. 33). La novedad consiste en actuar sin un fin determinado o práctico: «Para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles» (p. 42). Un procedimiento es presentar una acción ilógica: tomar un pelo, hacer un nudo en el medio, dejarlo caer por el agujero del lavabo y seguirlo en sus consecuencias lógicas, buscar el pelo con nudo por los caños de todos los

departamentos hasta llegar al caño maestro o sencillamente encontrar el pelo a pocos centímetros de la boca del lavabo.

La ironía inherente en la perspectiva de Cortázar se ve en el cuento *Simulacros*. Las acciones en sí no son fantásticas ni originales. El defecto de esta familia, según el narrador, es justamente que le falta originalidad: «Casi todo lo que decidimos hacer está inspirado —digamos francamente, copiado— de modelos célebres» (p. 33). Las variantes son el tiempo y el espacio. Construir una horca en otro espacio y otro tiempo (por ejemplo, en Francia mediado el siglo XIX) no tendría nada de irregular. Postular tal acontecimiento en pleno siglo XX en la calle Humboldt es fantástico. De esta suerte ataca Cortázar la idea fija, arbitraria, que se tiene de la realidad. Plantea el concepto de la relatividad del orden usual, o mejor dicho, el sentido del equilibrio por medio del cual se lleva a sus últimos extremos la fórmula-acción en un espacio y en un tiempo fijo.

Otro procedimiento del escritor es introducir un elemento extraordinario en el plano ordinario y mirar cómo gira el mecanismo. Procede de esta manera en «Los posatigres». La irrupción de un tigre en la casa de la calle Humboldt se lleva al cabo casi como experimento científico. El estímulo surge de la curiosidad. Es cuestión de ajustamiento entre los diversos elementos: «Tanto el dispositivo como las diferentes funciones que debemos desempeñar todos, desde el tigre hasta mis primos segundos, parecen eficaces y se articulan armoniosamente» (p. 50). El fin del experimento es una especie de confrontación de absolutos donde se ha alcanzado un ajuste perfecto entre las partes: «El equilibrio depende de tan poco y lo pagamos a un precio tan alto que los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento que es vértigo, pausa y arribo». El cuento presenta un simulacro de orden genérico, complicadísimo; el equilibrio logrado al final muy raras veces puede realizarse.

Las relaciones entre hombre y animal, tema que aparece mucho en los cuentos cortos de Cortázar, se articulan de dos maneras: o se introduce un animal dentro de un orden ya establecido («Los posatigres») o se subraya la semejanza interna entre hombre y animal, o sea el tema del hombre biológico *(Tía en dificultades, Tía explicada o no)*. El animal tiene un valor positivo; lo compara el hombre no para degradar a éste, sino para quitarle algunas pretensiones mal fundadas respecto a su naturaleza.

Ejemplificaré el segundo modo de tratar este tema. La tía tiene miedo de caerse de espaldas. Este temor afecta a las treinta y dos

personas de la familia que deben acudir a su auxilio. Nadie alcanzaba a entender su manía hasta que una noche el narrador y su hermano miraron la lucha de una cucaracha para enderezarse. Desde ese momento la familia se dedica a aliviarle a la tía su miedo. Luego el narrador analiza minuciosamente el significado de estar tendido de espaldas: «Para mí, por ejemplo, estar de espaldas me parece comodísimo. Todo el cuerpo se apoya en el colchón o en las baldosas del patio, uno siente los talones, las pantorrillas, los muslos, las nalgas, el lomo, las paletas, los brazos y la nuca que se reparten el peso del cuerpo y lo difunden, por decir así, en el suelo, lo acercan tan bien y tan naturalmente a esa superficie que nos atrae vorazmente y parecería querer tragarnos» (p. 48). Además de destacar otra vez lo arbitrario y falso de las distinciones entre el reino humano y el animal, la descripción anterior sirve como ejemplo de los procedimientos de Cortázar como cuentista. En primer lugar, describe, no explica. Se sitúa afuera y ejerce su imaginación sobre una actitud, un objeto o una acción en apariencia de uso cotidiano; después de entregar al lector el objeto de su interés mediante una descripción detalladísima, éste queda transformado. Es un tipo de magia o de fantasía que se ejerce sobre la plena vida cotidiana.

El material plástico es para Cortázar cualquier cosa sobre la cual ejerce su imaginación el escritor. El título de un cuento sirve muy bien de prólogo a los demás de esta sección: «Pequeña historia tendente a ilustrar lo precario de la estabilidad, dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver» (p. 72). El objeto de investigación es la realidad exterior; el instrumento, la imaginación; el resultado, una mezcla de lo imaginario y de lo llamado real, hecho concreto. Por ejemplo, en *Conducta de los espejos en la isla de Pascua,* el pasado y el futuro de un hombre, Salomón Lemos, un antropólogo, están concretados en los espejos —el pasado en los espejos del oeste de la isla, el futuro en los del este—. No hay utilidad en este fenómeno. Los espejos también «adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana» (p. 67). De la misma suerte, no hay ningún fin útil en esta mezcla de lo usual y de lo imaginado. Es sólo para maravillar.

El narrador de *Posibilidades de abstracción* expresa esta idea. Le gusta abstraer. Esto le ayuda a soportar el tedio de su trabajo. Su secretario llora mientras él se divierte, abstrayendo sus lágrimas, porque: «La vida está llena de hermosuras así» (p. 70).

El lenguaje se encuentra entre las categorías generales de los objetos concretos de uso cotidiano. El hombre se sirve de él para

encarnar «las cosas invisibles». Cortázar lo destaca: «Lo verdaderamente nuevo da miedo o maravilla... El resto es la comodidad, lo que siempre sale más o menos bien; los verbos activos contienen el repertorio completo» (p. 83).

El hábito destruye el impulso hacia la novedad. En «¿Qué tal, López?», un señor cree que saluda a su amigo, pero: «... el saludo ya está inventado, y este buen señor no hace más que calzar en el saludo» (p. 82). Las palabras se ven, según ya he anotado, como objetos concretos. Y como el diario en «El diario a diario» (un montón de hojas impresas hasta que alguien lo lea), su valor, en este caso su experiencia, depende de que alguien lo use.

El sentido trascendental del lenguaje se subraya mediante una especie de parábola titulada irónicamente «Cuento sin moraleja». Un hombre que vende gritos y palabras por la calle se presenta ante el tiranuelo del país para venderle sus últimas palabras. Antes de que logre comprárselas, sus generales le pegan un tiro. Después matan al vendedor porque no les dice cuáles eran las últimas palabras del dictador. Uno de los gritos comprado del vendedor y gritado por otros vendedores callejeros hace que la gente se subleve y acabe con los generales: «Y se fueron pudriendo todos..., pero los gritos resonaban de cuando en cuando en las esquinas» (p. 105).

En el mundo ficticio de Cortázar, donde hay una constante vacilación entre lo cotidano y lo irreal, el lenguaje es de suma importancia para crear la situación imaginada. Cortázar tiene que ganar la confianza del lector antes de arrojarlo al plano fantástico. El narrador de *Trabajos de oficina* dice: «Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas» (p. 61). Y una de esas obligaciones cotidianas es usarlas para quebrar la lógica y dar forma a lo inexpresable. En *Retrato del casoar,* Cortázar expresa el poder de creación del lenguaje a la vez que plantea una duda sobre quién inventa a quién. El casoar «se limita a mirar sin moverse, a mirar de una manera tan dura y continua que es casi como si nos estuviera inventando, como si gracias a un terrible esfuerzo nos sacara de la nada que es el mundo de los casaores y nos pusiera delante de él, en el acto inexplicable de estarlo contemplando» (p. 100). Se puede sugerir aquí otro vínculo entre Cortázar y los surrealistas. André Bretón ha dicho: «La poesía mantiene felizmente la ambigüedad entre el lenguaje de la *verdad* y el lenguaje de la *creación.*» Si se acepta que la «verdad» expresa lo real, lo existente, y que «creación» significa lo imaginado, lo no existente sin el lenguaje, luego Cortázar ha logra-

do, mediante un vaivén entre los dos extremos, la ambigüedad esencial que caracteriza a sus ficciones.

Los cuentos de *Historias de cronopios y de famas* resultan los más fantásticos del conjunto. En ellos aparecen tres órdenes de criaturas: cronopios, famas y esperanzas. Aunque los protagonistas sean desconocidos, viven en Buenos Aires (van a Luna Park, toman café en el Richmond de Florida), hablan español y su comportamiento se asemeja al de los hombres. Tienen relaciones con los humanos (en *El almuerzo* los convidados son una fama, una esperanza y un profesor de lenguas). En suma, Cortázar los ha ubicado dentro del mundo real. El lector puede así proceder de lo conocido para descifrar lo desconocido, siguiendo el sistema en el cual se funda el hecho de que el *Jabberwocky*, de Lewis Carroll tenga sentido. Tal cual sabemos que «brilig» («Twas brilig and the slithy troves») es probablemente una estación por su posición, de igual suerte inferimos que «tregua y catala» son bailes. «Espera» debe de ser el baile de las esperanzas y de los cronopios.

El punto de referencia es siempre la realidad que conoce todo el mundo. Pero a lo largo de los cuentos se van acumulando detalles sobre la naturaleza de estas criaturas imaginarias, de modo que es posible tener una idea de cómo son. Hay constantes descripciones breves, acciones características de cada una de las tres especies. Las esperanzas son microbios relucientes. Los cronopios son verdes, húmedos y erizados. Los famas son la burguesía, por decirlo así, los más dados a las convenciones, a la rutina establecida (cuando los boletines de las ocho se difunden en rumano, los famas se ponen furiosos —*Inconvenientes en los servicios públicos*—). Los cronopios corresponden a la familia de *Ocupaciones raras*. A ellos les gusta romper el orden (fueron los cronopios quienes hicieron traducir los textos, avisos y canciones en rumano). Se oponen las fuerzas de siempre: el orden contra la novedad.

Porque hay semejanza entre los famas y los hombres. Cortázar puede satirizar a éstos por medio de aquéllos. En *La cucharada estrecha* un fama descubrió que la virtud era un «microbio redondo y lleno de patas». Le dio una cucharada a su esposa y a su suegra y se tomó otra. La conclusión: «No se atreven ni siquiera a hablarse, tanta es su respectiva perfección y el miedo que tienen de contaminarse» (p. 133).

El hecho de que los cronopios, los famas y las esperanzas estén dotados de características humanas es un aspecto fundamental en el efecto humorístico de los cuentos. Un fama que se recibe de médico hace reír, porque aunque no se sepa con seguridad lo que es, se sabe lo que no es: un hombre. La segunda función de la forma de expresarse el elemento humorístico está bien caracterizada por Max East-

man: «Nonsense humor is only effective if it pretends to make sense» (2).

Esta estratagema es fundamental en elementos de algunos relatos y en otros cuentos enteros. He aquí un diálogo *(Alegría del cronopio):*

«—Buenas salenas, cronopio, cronopio.

—Buenas tardes, fama. Tregua, catala, espera.

—¿Cronopio, cronopio?

—¿Hilo?

—Dos, pero uno azul» (p. 116).

El narrador añade, para insistir en que haya sentido en lo aparentemente desatinado: «El fama considera al cronopio. Nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen...» (p. 116).

Por medio de sus criaturas, Cortázar logra plantear en su terreno más fantástico la relativa pobreza de la lógica para encarnar la riqueza de la realidad. Lo hace explícitamente en *Su fe en las ciencias.* Una esperanza decidió clasificar, según tipos fisonómicos como los ñatos, los de cara de pescado, los cetrinos, a los demás. Al intentarlo, descubrió que entre los subgrupos existían tantos rasgos que acercaban a los miembros a otro subgrupo como rasgos que los distinguían de este grupo. Las categorías resultaban inútiles.

Se llega a lo maravilloso al quebrar la lógica con la imaginación. En *Relojes,* un cronopio tiene un «reloj-alcachofa». Para saber la hora, saca una hoja: «Al llegar al corazón el tiempo ya no puede medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal y pone otro reloj en el agujero» (p. 124).

Al yustaponer el concepto abstracto del tiempo a un objeto concreto que ilógicamente lo representa, se ha llegado a lo maravilloso por medio de la «folle du logis» que, según los surrealistas, es el verdadero comienzo de la expresión poética.

Al hacer irrumpir los animales en todas sus proyecciones imaginativas, la literatura de Cortázar reactualiza, con un sentido distinto y contemporáneo, la tradición de los Bestiarios.

La materia en que consisten los Bestiarios llegó a los cristianos de los paganos. Para éstos los datos sobre los animales servían al intento de describir y clasificar el mundo natural en el que se mezclaban lo fabuloso y lo natural. Por ejemplo: «This is called a «Griffin» because it is a winged quadruped. This kind of wild animal is born in Hyperborean parts, or in mountains. All its bodily members are like a lion's, but its wings and mask are like an eagle's. It is vehemently hostile to horses. But it will also tear to pieces any human beings

(2) ARTHUR KOESTLER: *The Act of Creation* (New York, Laurel, 1967), p. 79.

which it happens across» (3). Los hombre de la Edad Media añadieron un valor simbólico a las descripciones de los griegos: «The unicorn is a beast so savage that it can only be caught by the help of a young maiden. When he sees her the creature comes and lies down in her lap, and yields to capture. The Unicorn is Christ, and the horn in the midst of its forehead is a symbol of the invincible might of the Son of God. He took refuge with a Virgin» (4).

Por medio de la imaginación, la materia de los Bestiarios sirvió para explicar el Cristianismo a los hombres. En el arte de esta época, en particular en las grandes catedrales góticas de Francia, los animales de los Bestiarios funcionaban como una especie del alfabeto sagrado, cada uno con un significado, para exaltar a Dios.

A principios del siglo xx, cuando se estudiaba directamente a los animales por medio de la teoría darwinista, el punto de vista era comparatístico. A partir de los descubrimientos de Ivan Pavlov sobre las acciones reflexivas de los perros, los psicólogos behavioristas estudiaron la filosofía de los animales para aprender comportamientos del hombre. El comportamiento del animal explicaba el del hombre, porque se concebía al hombre como nada más que un conjunto de acciones reflexivas.

Los animales en los cuentos cortos de Cortázar funcionan en tres maneras: 1) Aparecen como paradigma del hombre. Es una orientación behaviorista, digamos. Por ejemplo, el comportamiento de las hormigas representa el de los hombres. La manera de ver la distinción entre el mundo de los animales y el de los hombres es relativa. En *Geografía,* Cortázar plantea esta idea: «Probado que las hormigas son las verdaderas reinas de la creación (el lector puede tomarlo como una hipótesis o una fantasía...)» (p. 84). Desde esta perspectiva se logra una visión irónica del llamado mundo cotidiano. 2) Actúan como algo que estorba el orden establecido y que hace que el hombre agrande su concepto de la realidad. En *Los posatigres,* plantea una cuestión de equilibrio entre «la tigredad» y «la humanidad». 3) Cuando el autor les permite hablar, sus animales llegan a ser fantásticos. Las *Historias de cronopios y de famas* representan, en un nivel a la vez fantástico y real, una pequeña sociedad con los elementos cotidianos entremezclados con los maravillosos. Este mundo es un simulacro. Como tal la fantasía es un fin en sí que sirve a la vez como espejo que no deforma ni representa, sino amplifica la vista que uno tiene de lo real.

---

(3) T. H. White: *The Book of the Beasts* (London, Jonathan Cape, 1956).
(4) Emile Mâle: *The Gothic Image* (New York, Harper and Brothers, 1958), página 40.

Irracionalismo, humor, cierta piedad encariñada por lo cotidiano, inserción del inquietante mundo animal en un contexto imaginario, son los rasgos unificados de estas ficciones breves, rápidas, que renuevan creadoramente y con un perfil bien porteño (¡esa familia de la calle Humboldt!) la fértil tradición surrealista.—ANTONIO PAGÉS LARRAYA *(Department of Spanish and Portuguese. University of California. IRVINE, California, 92664. USA).*

Noviembre 1968.

VIAJE HACIA CESAR VALLEJO

Cuando, desde Bolivia, cruzando el Titicaca, llegué al Perú, sólo recuerdo haber visto un burro. Antes que las niñas pobres, con sus caras de pobres; antes que la montaña, sembrada hasta su cielo; antes que el viejo cerco de pircas, recuerdo un burro. Y cuando lo vi, pensé: «Este es su burro peruano en el Perú» (perdonen su tristeza). Porque era el burro, multiplicado y único en su entorno tristísimo, el vivo andante burro del poema. El solitario ya para siempre ungido en poesía, al que le daban duro desde entonces, desde antes; un burro que ignoraba las mariposas y las flores de Platero. Y después supe en el Cuzco, en el ombligo del mundo, donde esos días se realizaba un recital en su homenaje, de algunos de sus poemas, escritos con tiza en altos pizarrones, que, a manera de guardianes, estaban puestos de pie a ambos lados del portal de entrada. Frente a ellos, un heterogéneo grupo andrajoso, mezclado a algún empleado de hotel o viajante de comercio, leían con recogimiento y unción (hasta había quienes iban en busca de lápiz y papel para copiarlos) y entendían los poemas sin necesidad de explicaciones previas, porque estaban escritos para ellos, en primer lugar, porque él era ellos. Y hay que ver el Perú, hay que andarlo en la costa, en la selva, en la montaña, para sentir su miseria profunda, su torturado corazón, que cada tanto es ahogado en sangre de revuelta; para darse cuenta, para saber hasta qué punto Vallejo es el Perú. Hasta qué punto maduró en él la semilla del antiguo dolor de una maceración colectiva que comienza cuando Pizarro dice a los atónitos incas: «Si mis caballos comen otro, traigan oro.»

Ya en Lima, un poeta peruano, que, como muchos, pelea día y noche con la sombra de Vallejo —una sombra sobre la que caminan sin poder dejarla atrás— me llevó a ver a su viuda. Golpeo en la puerta de la casa, en la que ella alquilaba un pequeño departamento, no sé si del segundo piso, y al consultar con la encargada, la vi sesgar