

sino que apuntan a nuevas pistas de lectura que el mismo autor del ensayo, u otros investigadores, podría desarrollar.

Félix Terrones

Centre National du Livre
(CNL), Francia

Luis Alberto Castillo. *La máquina de hacer poesía [Imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo XX]*. Lima: Meier Ramírez / Publicaciones Independientes, 2019. 182 pp.

Bajo la premisa de Karl Marx, quien señalara que “las máquinas son órganos del cerebro humano creados por la mano del hombre”, el joven investigador Luis Alberto Castillo (Lima, 1987) se ha propuesto, como apunta en su “Introducción”, destacar “la importancia de realizar una historia de las letras a partir de los condicionamientos tecnológicos que marcaron los procesos de producción y reproducción de la escritura en el Perú” (11), para lo cual centra su atención en “los aparatos técnicos que hicieron posible el desarrollo y modernización de una literatura nacional” (13). Castillo desarrolla su planteamiento, aplicado particularmente para el caso de la poesía, a lo largo de cinco capítulos.

En el primero, “La minúscula”, comienza destacando la visión de José Carlos Mariátegui sobre José María Eguren en cuanto a su admiración por las máquinas en tanto juguetes; es decir, en tanto artefactos con “posibilidades lúdicas y estéticas” (20). Este deslumbramiento egureniano, quien llevó su fasci-

nación artística por la máquina hasta el hecho mismo de fabricar una pequeña cámara de fotos, es relacionado por Castillo con el primer poemario publicado por Manuel González Prada, *Minúsculas* (1901), pues fue confeccionado por su esposa Adriana de Verneuil con la colaboración tipográfica de su hijo Alfredo, entonces un niño de ocho años, en una “pequeña prensa tarjetera de 9 x 11.5 centímetros adquirida en una juguetería” (22).

Tomando nuevamente como pauta ideas de Marx, así como del Michel Foucault de *Vigilar y castigar* (1975), Castillo aborda el segundo capítulo, “La máquina carcelaria”, centrándose en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría del Panóptico de Lima, pues en ellos se publicaron libros fundamentales como *La canción de las figuras* (1916) de José María Eguren, *La Mariscala* (1915), *El Caballero Carmelo* (1918) y *Belmonte el trágico* (1918) de Abraham Valdelomar, *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923) de César Vallejo, y *El aroma de la sombra y otros poemas* (1924) de Enrique Peña Barrenechea. Esto lleva a Castillo a expresar la necesidad de “repensar las condiciones materiales —por lo general invisibilizadas— desde donde se configura aquello que Ángel Rama denominó la ciudad letrada” (33), y por ello analiza los mencionados libros de Vallejo. Así, en *Escalas* hay un cuento titulado “Liberación” que “se desarrolla al interior de los Talleres Tipográficos (cuando Vallejo había ido a revisar unas pruebas de imprenta, al parecer, de *Trilce*)” (37), y en *Trilce* “el poeta, al igual que el tipógrafo, se vale de las palabras como cosas de tal forma que no puede pensar

únicamente en lo que la palabra dice, sino también en lo que su anatomía misma expresa” (40). Castillo además subraya que son los propios presos quienes confeccionan *Trilce* (poemario concebido en buena parte en una cárcel de Trujillo) y por lo tanto no resulta “gratuito que un poemario que dinamitara los cánones de comunicación escrita haya sido impreso, precisamente, por aquellos que se hallan excluidos del circuito de comunicación” (42). Castillo relaciona “la figura del paria, del hombre que habla desde los subsuelos de la vida civil y ciudadana” (44), presentes en *Trilce*, con “la colectivización infinita de la vida por los trabajadores: poeta, crítico, pintor, editor, impresores, soldados, héroes” que participan de “la concepción marxista de la sociedad futura” (50), presente a su vez en la confección de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), poemario elaborado por los milicianos de la República española para las Ediciones Literarias del Comisionado del Ejército del Este a cargo de Manuel Altola-guirre. De este modo, Vallejo “consumará su proyecto poético no solo de proletarizar la poesía, sino de devolverle a las palabras su contenido social universal” (51).

En el tercer capítulo, “La diosa de 3820 kilos”, Castillo se concentra en la Imprenta Editorial Minerva, fundada en 1925 por los hermanos Julio César y José Carlos Mariátegui. Julio César importaría desde Italia una máquina tipográfica marca Nibolo (la diosa que da título al capítulo) con la que “cambiaría radicalmente la historia de nuestra literatura” (55). José Carlos publicaría las míticas revistas *Amauta* y *Labor*, así

como libros tan significativos de autores fundamentales como *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis Valcárcel, *Una esperanza i el mar* (1927) de Magda Portal, *Poesías* (1929) de José María Eguren y su propia obra *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Castillo analiza el poemario de Oquendo de Amat, particularmente los poemas “New York” y “Reclam” por cuanto ambos “refieren directamente a la máquina de escribir de marca Underwood y en los que subyacen consideraciones profundas en torno a la escritura y la anatomía de la letra” (85).

En el cuarto capítulo, “La máquina de hacer poesía”, Castillo empieza destacando que la Compañía de Impresiones y Publicidad, a cargo del poeta Enrique Bustamante y Ballivián, quien participó del movimiento Colónida (1915-1916) con Valdelomar, publicaría los dos primeros y seminales poemarios de Emilio Adolfo Westphalen: *Ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) y el primer libro de José María Arguedas, *Agua* (1935). Posteriormente, entre 1959 y 1972, el poeta Javier Sologuren daría impulso al “desarrollo y renovación de la poesía peruana” (93) a través de las Ediciones de La Rama Florida, con la que publicaría cerca de ciento cincuenta libros “editados de manera artesanal, con muy pocas páginas y en tirajes reducidos” (93) en una máquina de fabricación alemana, comprada en Suecia, Minerva, y cuyo uso natural era el de “imprimir tarjetas de presentación y partes de matrimonio” (98).

En el quinto capítulo, “La máquina de guerra”, Castillo remite nuevamente al concepto de ciudad letrada de Ángel Rama, que habría sido sitiada y atravesada por el movimiento Hora Zero durante el apogeo del velasquismo, preanunciado por la revista *Estación reunida* (1965-1968) en sus cinco números impresos a mimeógrafo, “herramienta crucial no solo porque se trataba de un medio barato y relativamente accesible de impresión, sino porque fundamentalmente eliminaba las mediaciones en los procesos de reproducción” (123). Hora Zero radicalizaría el mimeógrafo para imprimir, además de revistas, manifiestos y volantes difundidos en recitales. Un dato revelador aportado por Castillo es que el poemario *Canciones para mis vecinos* (1970), de Carlos Henderson, fue el primer libro publicado por Ediciones Hora Zero; es decir, antes de *Kenacort y Valium 10* (1970) de Jorge Pimentel y de *Un par de vueltas por la realidad* (1971) de Juan Ramírez Ruiz, con lo que, contradictoriamente, el primer poemario publicado por HZ pertenece no a sus fundadores, sino a un poeta incluido nada menos que en la antología *Los nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos, que consagra a seis autores significativos de la generación del 60 y de la ciudad letrada en general: Henderson más Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega.

Castillo concluye su libro con un “Epílogo”, suerte de capítulo final en el que reconoce ciertas omisiones producto de la circunscripción de su investigación al “análisis de las imprentas limeñas” (157) y al hecho metodológico de “privilegiar el exa-

men de las máquinas por encima del de las editoriales” (161). Para paliar un tanto lo primero, Castillo destaca la labor del grupo vanguardista Orkopata de Puno y su fundamental revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), así como la labor del Grupo Norte de Trujillo (1915-1930). “Coincidentemente, en 1930, año de la muerte de Mariátegui, ambas agrupaciones desaparecerán y no será un dato menor que el último número del *Boletín Titikaka* haya estado dedicado íntegramente al autor de los 7 ensayos” (161), indica Castillo.

Paralelamente, el autor señala que al publicar su libro busca que se “remueva la memoria de muchos poetas, diseñadores y personas cercanas al mundo de la imprenta, de tal forma que resuelvan señalar vacíos, errores y toda una serie de olvidos en los que puedo haber caído”, dado que la suya es “una primera aproximación a un tema que merece una mayor atención por parte de los estudios literarios” (161). Dentro de esa inquietud, un buen ejemplo útil en esta línea de investigación es el de la editorial Asalto al cielo y particularmente el de la publicación con dicho sello del poemario de Roger Santiváñez *Symbol* (Princeton, 1991), del cual Castillo únicamente menciona el verso “la poesía es un texto contra el mundo” como una forma de ilustrar la manera en que por aquellos años la poesía peruana habría abandonado una fuerza “combativa o revolucionaria” para volverse desconfiada y descreída ante “las cargas simbólicas del terror” de Sendero Luminoso que habrían producido “que la palabra tomara la forma de un vehículo para el miedo” (166-167). En un

testimonio sobre cómo escribió *Symbol*, incluido en la edición de Pe-sopluma (2015), Santiváñez comenta que redactó el poemario en una máquina de escribir con un papel continuo para hacer escritura en chispazos, y que le puso como título *Ultra-Tumba*, en consonancia “con los cadáveres que atestaban Lima y todo el país en aquel punto de la guerra civil que asolaba el Perú” (62). Este dato se puede relacionar con el hecho de que si bien “las grandes palabras de la izquierda” (166) mueren con el mimeógrafo, el surgimiento de la fotocopia industrial Xerox daría vuelo a más de un sentido revolucionario (ya que, por otro lado, el terror también vino del Estado, como apunta a su vez Castillo, aunque en su caso solo para afrontarlo en relación con la dictadura fujimorista). Precisamente, *Symbol* (otro de cuyos versos señala que “los caminos se bifurcan como en la sierra maestra”) y muchos otros libros de Asaltoalcíelo (cerca de una treintena, que incluyen nombres como los de Domingo de Ramos, José Antonio Mazzotti, Raúl Mendizábal, Doris Bayly, Tatiana Berger, Marcela Robles, Fernando Obregón, Luis Fernando Chueca y un largo etcétera) fueron publicados en ediciones completamente artesanales, a fotocopia engrapada, y con una gutapercha de lomo, lo que decididamente convierte a esta empresa editorial en una suerte de “cartonerismo *avant-la-lettre*” que desde 1987 renueva la fe en la palabra como afirmación de la vida y la poesía, no del miedo (a lo que se podría añadir la confección en 1989 del poemario *El sol a rayas*, de César Ángeles L., libro-objeto compuesto

con técnicas de la imprenta offset para los textos con serigrafías del taller de artistas plásticos NN para grabados, interiores y tapas). Estos datos llenan parcialmente el vacío que el propio Castillo señala en su libro cuando dice: “Esto no quiere decir que no haya habido una producción interesante por aquellos años [ochentas e inicios de los noventas], sino que las plataformas para la publicación eran escasas o quedaban reducidas a círculos muy pequeños. Quizá esta situación sea una razón más para comprender la heterogeneidad estética de las propuestas poéticas de ese periodo” (171).

La máquina de hacer poesía concluye con una bibliografía bastante general, pero relativamente suficiente para sustentar los argumentos del autor, quien ha realizado una investigación valiosa, más allá de los olvidos por él mismo apuntados. Sería sumamente interesante una expansión de su atractivo y revelador objeto de estudio.

Paolo de Lima

Universidad de Lima / UNMSM