Alejandro Susti

TODO ESTO ES MI PAÍS

La obra de Sebastián Salazar Bondy

UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO EDITORIAL

Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy

Alejandro Susti

Alejandro Susti

TODO ESTO ES MI PAÍS

La obra de Sebastián Salazar Bondy

FONDO EDITORIAL

Colección Investigaciones
Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy
Primera edición digital: abril, 2019

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600,
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima
Ilustración de carátula: Composición basada en una fotografía de Sebastián Salazar Bondy por Carlos "Chino" Domínguez (1933-2011), la autógrafa y un manuscrito de SSB (archivo de la familia de Irma Lostaunau).

Versión *e-book* 2019
Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.
https://yopublico.saxo.com/
Teléfono: 51-1-221-9998
Avenida Dos de Mayo 534, Of. 404, Miraflores
Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-488-2

Índice

Introducción 13

Capítulo 1. Cultura, identidad nacional y arte realista 17

Regreso al Perú 20

La concepción de la cultura 29

La identidad nacional: la configuración de lo indígena 32

El "arte realista" 41

El problema de la novela y la naturaleza de lo "real" 48

Capítulo 2. Periodismo y literatura 55

El ejercicio de los "dos oficios" 57

El artículo en la crítica de Salazar Bondy 63

El libro, la lectura y la industria editorial 65

La formación del joven lector 71

"Heroicas revistas" 73

Aproximaciones al canon 76

Los "nuevos" escritores 81

Capítulo 3. Escribir sobre la ciudad: las crónicas periodísticas 91

La ciudad como utopía 93

El artículo periodístico como crónica 96

El espacio en la ciudad: las multitudes 100

El café 105

El tiempo en la ciudad: presente (y futuro) 109
El tiempo en la ciudad: pasado (y presente) 115
Áreas verdes 120
Zonas de conflicto 123
El tránsito 125

Capítulo 4. *Lima la horrible*: diálogos y confrontaciones 129
Las tareas del crítico 133
Extrapolaciones: el epígrafe como umbral del texto 136
Moro y Salazar Bondy: encuentros y desencuentros 139
Epígrafes de capítulo 141
El diálogo y la confrontación con las fuentes 155
Coda: una historia colectiva y personal 166

Capítulo 5. Sujetos femeninos y representación del espacio de la ciudad: *Náufragos y sobrevivientes* 171
El espacio urbano 177
"Volver al pasado": desplazamientos a través del espacio y la subjetividad 179
"Pájaros": sujetos nómadas 188
"Soy sentimental": ocultamiento y parálisis 192
"Recuperada": restablecimiento de la "normalidad" 197
"El último pasajero": el último viaje 200

Capítulo 6. La poesía como forma de conocimiento 205
Salazar Bondy y la reflexión sobre la poesía 210
"Todo esto es mi país": la proyección de una poética 219
La "crítica del idioma" y el conocimiento por la poesía 225
Sombras como cosas sólidas: claves para una lectura 228

Capítulo 7. El teatro: hacia la construcción de la utopía 239
"Reflexiones de un autor teatral" 244
Brecht y el teatro épico 249

Trayectoria teatral 252
Flora Tristán: la construcción de la utopía 255
El rabdomante: acotaciones previas 265
Claves para una lectura 268

Referencias 275

Mi país, ahora lo comprendo,
es amargo y dulce;
mi país es una intensa pasión, un triste piélago,
un incansable manantial de razas y mitos que fermentan.

Sebastián Salazar Bondy

Introducción

A lo largo de aproximadamente dos décadas, Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) desarrolló una intensa y fructífera labor no solamente en el terreno de la literatura —fue dramaturgo, poeta, narrador, ensayista, antologador, entre otras tareas—, sino en el periodismo cultural como crítico literario, de arte, teatro, cine, además de cronista de su ciudad y columnista político. A pesar de la indiferencia de la sociedad peruana ante el papel del escritor y el intelectual, Salazar Bondy optó por su vocación con una convicción que le mereció la admiración de jóvenes escritores como Mario Vargas Llosa (1966) quien, en un emotivo homenaje que le rindiera junto con otros intelectuales escribió:

> Recordemos someramente qué ocurría con la literatura en el Perú hace quince años, qué hizo Sebastián cuando llegó a Lima. No había casi nada y él trató de hacerlo todo, a su alrededor reinaba un desolador vacío y él se consagró en cuerpo y alma a llenarlo. No había teatro (…) y él fue autor teatral; no había crítica ni información teatral y él fue crítico y columnista teatral; no había conjuntos ni compañías teatrales y él auspició la creación de un Club de Teatro y fue profesor y hasta director teatral; no había quien editara obras dramáticas y él fue su propio editor. (…) Todo, en el Perú, contradecía la vocación de escritor, en el ambiente peruano ella adoptaba una silueta quimérica, una existencia irreal. Pero ahí estaba ese caso extraño, ese hombre orquesta, esa demostración viviente de que sí, de que a pesar de todo alguien lo había conseguido. ¿Quién de mi generación se atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejemplo centelleante de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar ser escritores gracias a su poderoso contagio? (pp. 47-48)

Hoy, a más de cincuenta años de su muerte, dispersa en ediciones tanto peruanas como extranjeras, su obra se expande como un ramaje cuyos límites exceden su tiempo y espacio: el caso paradigmático es su

célebre ensayo *Lima la horrible* —publicado por primera vez en México, en 1964, y luego reeditado en ese mismo país, en Cuba, Chile, además del Perú— cuya lectura ha influido en diversas generaciones de intelectuales y artistas no solo peruanos, sino latinoamericanos. Aquel mismo año, sin embargo, Salazar Bondy no solo publicaba el ensayo dedicado a su ciudad, sino la antología *Poesía Quechua* —con selección y presentación suyas—, el volumen *Cerámica Peruana Precolombina* —con introducción de su autoría— ambas con la Universidad Nacional Autónoma de México y, en Buenos Aires, una selección de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso publicada por la Editorial Universitaria.

Aun cuando parezca contradictorio, el propósito de este libro no es abarcar la totalidad sugerida en la expresión "Todo esto es mi país". Una tarea de esa envergadura resulta a todas luces imposible. Más bien, se ha intentado trazar un recorrido por algunos de los múltiples itinerarios que el autor perfiló a través de la escritura, ya fuese en el periodismo o la literatura. En tal sentido, el desarrollo de este trabajo empezó a cobrar forma algunos años atrás con ocasión de la publicación de los dos volúmenes que conformaron *La luz tras la memoria* (2014), una selección de más cien artículos periodísticos de Salazar Bondy —la mayoría inéditos— dedicados a la difusión y promoción de la cultura y la literatura en nuestro país. Dos años después, con el apoyo de la Universidad de Lima, fue posible la publicación de más de cien crónicas del autor dedicadas a la ciudad de Lima, en el volumen *La ciudad como utopía* (2016).

He optado por organizar este estudio en función de los principales temas y preocupaciones presentes en la obra de Salazar Bondy. De este modo, en el primer capítulo, a partir de una revisión de testimonios que formaron parte del debate de la época —artículos, intervenciones en debates, publicaciones diversas— se recogen las bases del pensamiento del autor en torno a temas tales como la cultura, la identidad nacional, la configuración de lo indígena, el arte realista y la literatura, todo ello a partir del reconocimiento de su posición como periodista cultural una vez que se incorporó al diario *La Prensa* a su regreso al Perú en 1951.

El segundo capítulo aborda el diálogo entre el periodismo y la literatura a través de los artículos publicados entre 1945 y 1965: la responsabilidad social y el rol del crítico, el estado del libro peruano y la industria editorial, la importancia de la lectura y la formación de lectores, la labor de las revistas culturales y literarias, el reconocimiento de la obra de escritores

canónicos y la promoción y apoyo a los nuevos escritores son algunos de los temas abordados.

El tercer capítulo, "Escribir sobre la ciudad: las crónicas periodísticas", se detiene en un aspecto poco conocido de la obra periodística de Salazar Bondy: las crónicas dedicadas a la ciudad cuya elaboración sería fundamental en el proceso de escritura del ensayo *Lima la horrible* (1964). En ellas, por ejemplo, son motivo de discusión la historia y el patrimonio histórico de la ciudad, la planificación urbana, la necesidad del desarrollo de una política coherente para el cuidado y fomento de las áreas verdes y la salud pública, la transformación del espacio urbano, las expresiones culturales de los primeros migrantes andinos, el problema del tránsito, la delincuencia y otros males propios de la ciudad moderna pero también contradictoria que era Lima a mediados de los años cincuenta y comienzos de los sesenta.

El cuarto capítulo propone una lectura del ensayo *Lima la horrible* a partir de la revisión de una vasta red de referencias textuales. Como bien se sabe, en su ensayo Salazar Bondy se propone desmantelar el mito de lo que él describe como la "Arcadia Colonial" perpetuado por la literatura pasatista, así como por la cultura popular y la idiosincrasia de los limeños. Ello lleva al autor a consultar el testimonio de cronistas, viajeros, escritores nacionales y extranjeros y, en general, personajes diversos que, a su paso por la capital del Perú, la describen y representan en sus textos. Frente a estos, produce una crítica no exenta de algunas contradicciones que se examinan.

El capítulo quinto ha sido dedicado a la narrativa, más exactamente al volumen *Náufragos y sobrevivientes* (1954 y 1955) cuyos cuentos se ambientan en Lima y presentan, además, un conjunto de personajes femeninos cuya representación ayuda a comprender la situación de la mujer en la sociedad limeña de mediados del siglo XX, tema sobre el que Salazar Bondy retornaría en un capítulo central de *Lima la horrible* e, incluso, en algunas piezas teatrales. El análisis textual de cuentos tales como "Soy sentimental", "Volver al pasado" o "Recuperada" proporciona algunas pautas para evaluar los aportes de la cuentística del autor en el proyecto narrativo de su generación.

El capítulo sexto aborda otro ámbito cuya valoración aún permanece pendiente: la poesía. En él se incorpora una serie de reflexiones acerca del quehacer poético que Salazar Bondy publicó bajo la forma de artículos, que luego son cotejadas en particular con el poema "Todo esto es mi país", probablemente el más emblemático de toda su producción. El capítulo, además, plantea una lectura de *Sombras como cosas sólidas* (1966),

poemario publicado póstumamente. Por último, el capítulo siete presta atención al teatro recogiendo una parte del vasto corpus de la crítica que él mismo desarrollara a través de diversos medios, vinculándola a su vez con su producción teatral, en particular dos obras poco estudiadas hasta hoy; una de ellas de carácter histórico inspirada en la vida de la activista feminista Flora Tristán que lleva el mismo nombre y, la segunda, una "pieza en un acto" que fuera estrenada póstumamente, *El rabdomante*, la cual le valiera la obtención, por tercera vez en su carrera como dramaturgo, del Premio Nacional de Teatro.

* * *

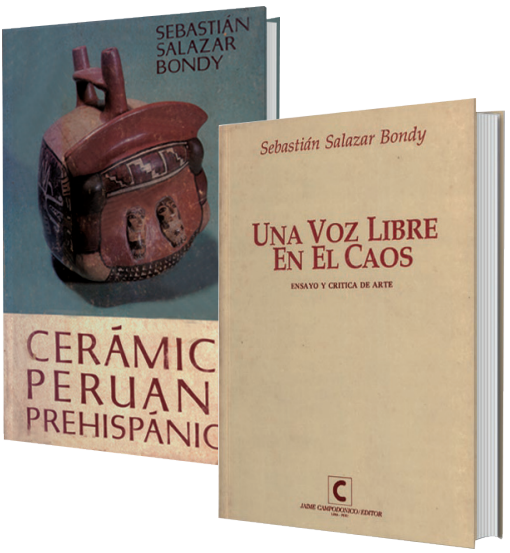
Quiero expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a la señora Irma Lostaunau del Solar por compartir el archivo personal y la biblioteca de quien fuera su esposo, Sebastián Salazar Bondy; a la Casa de la Literatura por haber tomado a su cargo el mantenimiento y organización del legado del autor con ocasión de la exposición realizada por los noventa años de su nacimiento; a Abelardo Oquendo, Luis Loayza (1934-2018) y Ernesto Ráez, quienes de alguna manera estuvieron presentes a lo largo de este trabajo, principalmente por la amistad que los unió a Salazar Bondy; al crítico Gérald Hirschhorn, cuya exhaustiva investigación, realizada hace más de una década, permitió una mejor organización del corpus de la obra del autor; y, sobre todo, al Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima, que proporcionó el financiamiento necesario para llevar a cabo esta investigación.

Finalmente, quiero dedicar este libro a Ximena, mi esposa, hija de Sebastián, de quien su padre escribió estos hermosos versos cuando ella era apenas una criatura recién llegada a este mundo:

Ojos que devoraban nuestros ojos
los tuyos al llegar. Era febrero
y el sol rotundidad daba a la vida,
al bulto de la vida que ocupaba
todo el espacio del amor y todo
el tiempo en que tu amor sobrevenía.

Capítulo 1

Cultura, identidad nacional y arte realista



Sebastián Salazar Bondy reunió a lo largo de su vida una prolífica obra literaria, a la vez que ejerció el periodismo por un periodo de más de veinte años en diversos diarios y revistas del Perú y Latinoamérica[1]. Esta labor le permitió desarrollar una diversidad de facetas como periodista cultural que incluyeron la crítica literaria, teatral, de arte, además de la crónica urbana. Así, como periodista y literato, se involucró activamente en el debate de una serie de temas que, en los años cincuenta y sesenta, reclamaban su participación como intelectual y escritor en la vida del país entre los cuales destacaron, en particular, aquellos vinculados a la definición de lo que significaba la cultura en el Perú y temas afines, tales como la identidad cultural y el papel del arte y la literatura dentro de esta.

En este capítulo se examinarán los planteamientos del autor en relación con estos temas a partir del análisis de un conjunto representativo de artículos y textos publicados en diversos medios (periódicos, revistas,

1 La producción periodística de Salazar Bondy es sumamente vasta. El crítico francés Gérald Hirschhorn (2005), por ejemplo, señala que, en total, "redactó unos 2.231 artículos, de los cuales 500 fueron dedicados a la crítica literaria" (p. 139). Por ello, la lista de los medios escritos en los que trabajó —o aquellos en los que colaboró regular o esporádicamente— es numerosa; entre estos se incluirían los diarios peruanos *La Nación*, *La Prensa*, *El Comercio*, *El Sol* (Cusco), *La Industria* y *El Tiempo* (Piura), *La Voz de Huancayo* (Huancayo), *El Pueblo* (Arequipa); las revistas peruanas *Jornada*, *Clímax*, *Turismo*, *Mercurio Peruano*, *Letras Peruanas*, *Generación*, *Espacio*, *Las Moradas*, *Mar del Sur, Fanal, Cultura Peruana, Proceso, Revista del Instituto de Arte Contemporáneo, Revista Peruana de Cultura, Oiga, Caretas*, *Libertad* (Órgano del Partido Social Progresista); y las revistas y diarios latinoamericanos *La Nación*, *Sur* (Argentina), *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* y *Revista de la Universidad de México* (México), *Cultura* (Brasil), *El Telégrafo* (Ecuador), *Revista Nacional de Cultura* (Venezuela) y *Últimas Noticias* (Chile).

debates, prólogos, entre otros materiales), que coinciden con una etapa decisiva en su obra y que se inicia a partir de su regreso al Perú en 1951, después de una estadía de aproximadamente cuatro años en la Argentina. El establecimiento de esta frontera en la vida del autor, naturalmente, no implica una jerarquización en su producción, sino obedece estrictamente al desarrollo que expresan sus ideas desde esa fecha con respecto a los temas anteriormente mencionados.

Regreso al Perú

Tal como señala Mario Vargas Llosa (1966), las convicciones estéticas e ideológicas de Salazar Bondy sufren una profunda transformación a partir de su regreso al Perú, como se comprueba en una carta suya dirigida a la "Agrupación Espacio", escrita durante su estadía en la capital argentina, en 1951:

> Creo que la poesía tiene que ser comunicación significativa y que su contenido, lejos de ser un mero alarde de brillos y resplandores estéticos, constituye ante todo la mejor suerte de comunión humana. El poema como juego, es decir, el poema que concluye en sí mismo, no representa otra cosa que un sombrío orgullo destinado a la estéril complacencia del virtuoso. El poema llamado puro, en mi experiencia, me impidió siempre dar precisamente aquello que me define: mi mundo, mi personalidad, mi misterio. (SSB, "La poesía y el hombre", 2014b, p. 105)

La llegada de Salazar Bondy coincide con el surgimiento de un nuevo tipo de periodismo representado por el diario *La Prensa*, a cuyo departamento editorial se integró en 1951. Este periodismo —como apunta en un artículo de 1955, titulado "El periodismo, la crítica y el arte"—, propone un tratamiento de la noticia en función de las expectativas e intereses de sus lectores:

> Desde que el periodismo limeño, hace apenas unos años, recibió el primer aire renovador, del que hoy goza con bastante plenitud, la primicia ocupó en las páginas del diario un lugar en proporción con el interés que despertaba en los lectores. Dejaron de prevalecer en la medida en que esto era posible, los favoritismos, la simpatía o los intereses particulares. *La Prensa,* iniciadora de esta clase moderna de información, se organizó en el sentido de que la dimensión y la organización de un artículo debía responder fundamentalmente a dos criterios: el atractivo de su tema para el lector, su vida y sus preocupaciones, y la importancia de su contenido en sí, como factor gravitante en la existencia y la cultura del país y de

> la humanidad. Muchas noticias relativas al arte subieron así al lugar de primera plana que antes estaba destinado exclusivamente a la política, la crónica policial o la publicidad personal de ciertos personajes que poseían o deseaban renombre. (SSB, 1990, p. 10)

Según Salazar Bondy, *La Prensa* encarna el modelo de un diario identificado no con los intereses de ciertas fuerzas políticas o grupos económicos hegemónicos de la sociedad, sino con los de una masa de lectores ávida de encontrar en el periódico una fuente de información acerca del mundo a la vez que un espacio propicio para el contacto con el arte y otras manifestaciones vinculadas con este, como la literatura o el teatro. De esta forma, el periódico asume un nuevo rol en el contexto de la sociedad de la época que incide en la necesidad de acercarse y penetrar en el universo de las preocupaciones cotidianas del lector y hacerse parte de su vida. Estas modificaciones estratégicas en cuanto al contenido de los artículos y la composición temática de la página, indudablemente, conllevaron una reformulación del formato del diario. Así, la disposición de los textos posibilitó una contigüidad entre noticias políticas, sociales y culturales, lo cual resultaba ser un fiel reflejo de la nivelación y diversificación que se estaban produciendo en los intereses de los lectores. En el caso de Salazar Bondy, estas circunstancias le permitieron alcanzar como periodista un protagonismo ascendente que pronto se tradujo en una mayor lectoría de sus artículos, lo cual lo convertiría en una de las figuras principales del periodismo cultural por los siguientes quince años[2].

Por otra parte, el regreso al Perú implicó para el autor el establecimiento de un nuevo tipo de vínculo con el lector —y, más precisamente, con el "hombre de la multitud"—, rasgo plenamente moderno y presente en la obra de aquellos escritores europeos que un siglo antes habían advertido las transformaciones implicadas por el surgimiento de la modernidad[3], según

2 Al respecto, señala Alejandro Romualdo: "El periodismo en el Perú está sostenido por columnas paradigmáticas. Una de ellas es Racso en su dimensión científica; otra es Sebastián Bondy en los dominios de la cultura artística. Creo que el periodismo cultural alcanzó con él niveles insuperados, de rara concentración y prosa limpia. Es verdad que su condición de poeta le añadía un plus sobre sus colegas pero tampoco abusaba de esa temperatura y redondeaba sus artículos con reflexiones puntuales que iluminan su biografía y su compromiso" (en SSB, 1990, p. VIII).

3 El caso paradigmático es, ciertamente, el poeta Charles Baudelaire, quien expresa este nuevo tipo de vínculo entre el artista y la multitud de la ciudad moderna en su poema en prosa "Las multitudes", así como en un pasaje de "El pintor de la vida

el cual se hacía necesario asumir un compromiso mayor con las realidades emergentes de la sociedad y, más específicamente, con el ciudadano. En tal sentido, el ejercicio periodístico constituía una pieza fundamental dentro de ese proyecto, un medio propicio para vincularse con el lector anónimo que formaba parte de una masa indiferenciada que —intuía Salazar Bondy— se hallaba ávida de un discurso crítico, ágil e incisivo, que le facilitara el contacto con la esfera de lo que entonces se definía como la "cultura".

En lo que respecta a la literatura, esta operación, evidentemente, implicó el establecimiento de un nuevo vínculo con la institución literaria. Por ello, uno de los primeros pasos residió en marcar distancias frente a las posiciones de aquellos escritores y artistas que, a criterio de Salazar Bondy, encarnaban el modelo de quienes habían evadido una participación más activa en la vida cultural y política del país. Así, tomando como modelo las ideas del escritor español Miguel de Unamuno con respecto a la relación del escritor con su país, en un artículo titulado "En torno al desarraigo", Salazar Bondy insiste en la necesidad de una identificación del "artista peruano y su patria":

> Unamuno hablaba de España como país, como paisaje y como paisanaje, es decir, como humanidad, y contemplando los panoramas de la península reconocía que estos se le hacían, no solo estado de conciencia, conforme la conocida sentencia, sino principalmente alma. Era una meditación que concluía en la idea de que quien no llega a ser paisano, es decir, hombre incluido en su país, penetrado por el ánimo de su paisaje geográfico y humano, no alcanza tampoco a ser ciudadano. Exactamente lo mismo se puede decir del ligamen que es necesario que exista entre el artista peruano y su patria. (SSB, 2014b, p. 28)

En el artículo, al traducir el vocablo francés "*dépaysé*", Salazar Bondy formula la existencia del "despaisado", personaje-artista caracterizado por

---

moderna" en el cual se refiere al pintor Constantin Guys: "La multitud es su medio, al igual que el aire es el del pájaro o el agua el del pez. Su pasión y su profesión es desposarse con la multitud. Para el perfecto deambulador, para el observador apasionado, constituye un inmenso goce el poder elegir domicilio entre lo numeroso, entre lo ondulante, entre el movimiento, entre lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en cualquier lugar como en ella; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto para el mundo: estos son algunos de los placeres esenciales para esos espíritus independientes, apasionados e imparciales, a los que el lenguaje solo puede definir torpemente" ("El pintor de la vida moderna" en *Balzac, Baudelaire, Barbey d´Aurevilly, El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974, p. 88).

la ausencia de un vínculo con su tiempo y espacio, un "hombre sin país, sin paisaje y sin paisanaje":

> El francés tiene el vocablo *dépaysé* que expresa bien la indiferencia por lo propio que el inadaptado cultiva en su corazón. El "despaisado" —que así se puede traducir aquella palabra— obra en su vida y en su creación como un resentido. Tiene a flor de labio un no rotundo a todo aquello que manifiesta su raíz última, su origen, y pretende conquistar inútilmente un lenguaje que lo contenga a él solo, como individuo sin contacto con lo que lo circunda, como persona intemporal e inespacial (…). El "despaisado" —el hombre sin país, sin paisaje y sin paisanaje—, el hombre del fracaso nativo, está siempre ausente de su alma porque está ausente de todo lo que la nutre, le da sentido y le infunde sentimiento humano. (p. 28)

El autor erige como modelos opuestos a la figura del "despaisado" los del Inca Garcilaso de la Vega y César Vallejo, quienes, a su parecer, aun lejos del Perú, fueron "hombres con patria". El segundo de ellos, por ejemplo, "se sumergió en el hombre universal a través de su afecto por la humanidad peruana, la cual comenzaba en él, en su familia, en sus amigos, en su pueblo" (p. 28). De esta manera, la condición primera de aquello que Salazar Bondy reconoce como la "humanidad" del escritor reside en el arraigo que expresa en su obra, es decir, su pertenencia a una cultura en la que se entronca su propia experiencia. Para ilustrar esta noción, produce un desdoblamiento en el texto según el cual abandona momentáneamente su rol de crítico para ofrecer al lector una visión acerca de su propia formación como escritor:

> A mí me emocionan por ejemplo los arenales de la costa peruana como ningún paisaje de la Tierra, por más esplendoroso que sea me emocionará, porque ese mundo está confundido con mi alma como lo están los seres queridos de mi hogar, la casa donde he vivido desde niño, las señales que me recuerdan un episodio de mi infancia, las palabras que he oído siempre y forman mi lengua, los alimentos que aprendí a gustar cuando comenzaba a tener conciencia del universo, las músicas que me alegraron o me entristecieron en el amor o la fiesta, la luz del cielo que tantas veces dichoso o melancólico miré, los juegos en los cuales desaté mis impulsos más primarios, las narraciones por las que supe por vez primera de héroes y enemigos, todo lo que me ha formado tal cual soy, malo y bueno, generoso y egoísta, cruel y piadoso. Y eso está en lo que escribo, en lo que hablo, en lo que pienso, porque está dentro de mí. No estoy "despaisado", y mi lucha consiste hoy en ser cada vez más de mí mismo y de los míos, aquí o en París. (p. 29)

A lo largo del fragmento, Salazar Bondy amplía las bases sobre las que se sostiene la argumentación de Unamuno para introducir la noción de cómo se forma la sensibilidad de un artista desde la infancia en comunión con la familia, el lenguaje, la naturaleza, las costumbres y prácticas culturales y, por supuesto, la literatura. El pasaje, por lo tanto, expresa una concepción de la formación de un artista que, por otra parte, compartirá con otros compañeros de promoción como Jorge Eduardo Eielson o Javier Sologuren[4]. Asimismo, la elección de un referente geográfico específico en el pasaje —los "arenales de la costa peruana"[5]— remite a una identificación con la afectividad y la memoria del autor. La aprehensión del paisaje costeño a través de la memoria y la palabra lo convierte en un territorio de intensas resonancias semánticas, imagen sumamente poderosa que concilia el presente y el pasado no solamente del sujeto de la enunciación, sino de la cultura a la que pertenece, es decir, escenario de un pasado prehispánico por el cual se mostrará siempre interesado Salazar Bondy[6]. De esta manera, la costa —entendida como frontera o límite— se configura en la metáfora apropiada para señalar el contacto o encuentro entre dos dimensiones temporales, espaciales e, incluso, culturales, que generan a su vez una serie de dicotomías: pasado y presente; memoria individual y colectiva; espacios divergentes (tierra y agua); mundo interno y externo; culturas autóctonas (prehispánicas) y cultura occidental. Con todo ello, Salazar Bondy reinterpreta y desplaza la concepción del paisaje español y su relación con el alma del escritor propuesta por Unamuno a un nuevo ámbito en el que se dinamizan las dimensiones de la historia y la cultura: el paisaje se convierte así en instrumento de la representación de la cultura y la historia personal.

Un segundo personaje frente al cual toma distancia Salazar Bondy se representa en la figura del joven escritor que alcanza un éxito prematuro

---

4 El tema ha sido desarrollado por Luis Rebaza (2000).

5 La evocación del paisaje de la costa peruana está también presente en un artículo de Salazar Bondy de 1952, escrito a propósito de la exposición de la obra del pintor Enrique Kleiser, titulado "Kleiser y la costa encantada" (SSB, 1990, pp. 49-52). Por otra parte, como ha señalado Rebaza, el vínculo entre el artista y el paisaje costeño es un tema recurrente que atraviesa la obra pictórica de Jorge Eduardo Eielson y Fernando de Szyszlo, así como la poesía de Blanca Varela, todos compañeros de generación de Salazar Bondy.

6 "La costa no se alza de sí, no golpea con rudeza, e invita, quizás debido a su ondulante configuración apacible o al aparente tedio de sus formas infinitas, a una actitud indiferente, sencillamente quieta. No obstante, en la costa nacieron y se desarrollaron las culturas primitivas de arte más sutil y acendrado" (p. 51).

en su carrera, éxito que, paradójicamente, lo conduce al incumplimiento de la promesa inicial de su precoz talento, como señala en "Talento, ocio y voluntad":

> Es corriente entre nosotros una primera juventud con ímpetu creador y empeñoso brío que se muestra ahíta de posibilidades futuras. En los terrenos del arte y de la literatura, el caso es clásico, puede decirse que un muy bajo porcentaje de las promociones que ostentan ese signo promisor cumplen en el transcurso de su vida con la palabra empeñada. (2014b, p. 31)[7]

Se trata en este caso del "bohemio", personaje caricaturizado que reasume los perfiles del "poeta maldito" y el "bohemio" vigentes, particularmente, en la sociedad francesa de mediados del siglo XIX. El "bohemio", para Salazar Bondy, es una suerte de bufón o impostor, y constituye un peligro en la medida en que traiciona las expectativas tempranamente depositadas en él:

> Existe entre nosotros una increíble dedicación al ocio, cuya práctica adopta en algunos cándidos la detestable apariencia de eso que los "poetas malditos" y sus discípulos inmediatos y rezagados denominaron "bohemia". Se cree aún que el artista debe ser ese personaje sucio, desordenado, anárquico, que las caricaturas del siglo pasado consagraron. Claro que hoy el "bohemio" prefiere la modalidad falsamente existencialista, en la que se mezclan los caracteres del antiguo "maldito" y ciertas novísimas prendas de gusto en cierto modo elegante e, inclusive, original. Ignoran quienes así viven que el creador de nuestro tiempo está obligado a participar de la vida, y de la lucha que ella implica, de una manera activa, definida, constante, y que el ejemplo de una conducta regular es el mejor respaldo que se puede pedir para una obra que aspira a desterrar falsos valores y a exaltar paralelamente los que realmente deben prevalecer sobre el mundo. (2014b, p. 32)

El "bohemio" es calificado como "ocioso", "anárquico" y "desordenado", rasgos que inciden en el carácter de su actuación social: anclado en un falso existencialismo, el "bohemio" se interesa por las formas que hacen de él un personaje estrambótico en un medio que, en líneas generales, desestima el papel del artista y la naturaleza de la creación artística. Tal como sucede con el "despaisado", tras advertir el peligro que ambos representan, Salazar Bondy establecerá un modelo ético en la identificación del "verdadero" artista.

---

7 Sobre el tema puede consultarse el artículo "«Bohemio» es un término despectivo" en *Cultura Peruana, Revista mensual ilustrada, XV(90)*, p. 28, diciembre de 1955.

Finalmente, un tercer tipo identificado por el autor es el referido al artista decadente cuyo origen se remonta al romanticismo y que suele relacionarse con el tópico de la "Torre de Marfil", descrito por José Carlos Mariátegui (1959a) en un ensayo con el mismo título, de 1924[8]:

> El orden espiritual, el motivo histórico de la Torre de Marfil aparecen muy lejanos de nosotros y resultan muy extraños a nuestro tiempo. El "torremarfilismo" formó parte de esa reacción romántica de muchos artistas del siglo pasado contra la democracia capitalista y burguesa. Los artistas se veían tratados desdeñosamente por el Capital y la Burguesía. Se apoderaba, por ende, de sus espíritus una imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos. Recordaban que bajo la aristocracia y la Iglesia, su suerte había sido mejor. El materialismo de una civilización que cotizaba una obra de arte como una mercadería los irritaba. Les parecía horrible que la obra de arte necesitase réclame, empresarios, etc., ni más ni menos que una manufactura, para conseguir precio, comprador y mercado. A este estado de ánimo corresponde una literatura saturada de rencor y de desprecio contra la burguesía. (pp. 25-26)

El "torremarfilismo" es, para Mariátegui, una consecuencia de la inserción de la obra de arte en el mundo del intercambio de bienes y mercancías introducido por el capitalismo en el siglo XIX. En los artículos de Salazar Bondy, el tópico es contrastado con el compromiso que asume el escritor con respecto a su tiempo; así, por ejemplo, al sintetizar el contenido de las ponencias de los participantes en el Primer Encuentro de Escritores Americanos realizado en Concepción (Chile) a inicios de 1960, en "La torre de marfil derribada", escribe:

> Sin un temario predeterminado, la reunión se encauzó por sí sola hacia un objetivo muy preciso: el esclarecimiento de los problemas propios del escritor en relación con los más vastos de su contorno histórico. Fue este un síntoma que, por su espontaneidad, reveló la preocupación profunda de poetas, novelistas y dramaturgos con respecto a su misión social, entrañablemente asociada a su misión estética (…) hubo en la mayoría de las ponencias expuestas y debatidas en mesa redonda evidente coincidencia en cuanto al punto de vista desde el cual se encararon [*sic*] los asuntos relativos a la posición del intelectual dentro de su comunidad nacional y dentro de la más amplia esfera de lo continental. Aun en

8 La estrecha relación entre el pensamiento de Mariátegui y la obra de Salazar Bondy no ha sido estudiada a la fecha. Una prueba fehaciente de este vínculo la constituyen los numerosos artículos periodísticos que el segundo dedicara al célebre ensayista.

> los casos en que se puso en juicio el resultado de una investigación exclusivamente crítica, la corriente del debate derivó por la vertiente del compromiso entre el artista y la sociedad. (1960, p. 4)[9]

Para Salazar Bondy, la expresión del compromiso del escritor y el intelectual en el Encuentro de Escritores es la mejor respuesta al "torremarfilismo" y al mito del aislamiento que la sociedad burguesa pretende imponer sobre ambos. Como sucede con el campesino o el obrero, se trata de trabajadores asalariados dentro del mercado e intercambio de bienes y servicios con la diferencia de que su lucha se plantea en el terreno de lo ideológico y lo estético, y son piezas imprescindibles en el proyecto más vasto de transformar las condiciones históricas de la sociedad.

En otro artículo fechado cinco años antes ("El escritor y el «otro oficio»"), al reflexionar acerca del oficio del escritor, Salazar Bondy ya manifestaba su rechazo a la desvalorización que sufre la "inteligencia artística en Latinoamérica", esta vez en términos personales:

> Personalmente, yo no sé por qué diablos, a pesar de siempre haber cumplido, al lado de mi quehacer literario, el constante oficio periodístico —a más de otras tareas de índole práctica y hasta lucrativa—, mucha gente cree que existo en una cierta ausencia de la realidad. Sin duda, es un prejuicio, del que no están libres ni siquiera algunos que comparten conmigo el cotidiano esfuerzo, cuyo origen quizás radica en la condenada idea de la "torre de marfil", que los esteticistas del XIX lanzaron a los cuatro vientos y allí la dejaron con la apariencia de la verdad. El concepto es erróneo. Siempre, desde los primeros tiempos de la humanidad, el escritor fue otra cosa además de eso. (2014b, pp. 41-42)

En el pasaje, el "oficio periodístico" —tal como lo entiende el autor— constituye una de las pruebas de su compromiso con "la vertiente del compromiso entre el artista y la sociedad"; sin embargo, la diferencia radica en que la alusión al "quehacer literario" del escritor se formula en términos de su inserción en otra actividad —en su caso, el periodismo, tal como podría haber sido la política o la pedagogía—: de allí que el quehacer periodístico y el acercamiento a las necesidades y preocupaciones del hombre de la calle posibilitan un conocimiento más profundo de la realidad social y el "contorno histórico". Así, en su afán por desterrar el

9 Un artículo de fecha anterior hace referencia al mismo evento ("Un encuentro para la comprensión", *El Comercio*, Lima, 1 de febrero de 1960, p. 2).

"esteticismo" con el que suelen ser vinculados los escritores en la sociedad peruana —y, por extensión, latinoamericana—, Salazar Bondy invierte los términos de la ecuación "arte/literatura-sociedad/realidad" para justificar la inserción del escritor en el mercado del arte y las ideas[10]. Según esta posición, los cambios operados en las estructuras económicas y sociales obligan al escritor y al artista a adoptar nuevas estrategias de respuesta: frente a la pasividad del esteticismo, apoyado en los planteamientos de Mariátegui, Salazar Bondy propone la incorporación del escritor a todas las esferas de la vida social como un mecanismo para atenuar el aislamiento al que la sociedad burguesa intenta someterlo.

Como ha podido constatarse, el deslinde que realiza Salazar Bondy en relación con los personajes del "despaisado", el "bohemio" o el tópico del "torremarfilismo" forma parte no solo de una estrategia de redefinición del rol del escritor en la sociedad de su época, sino, además, de su propio proyecto de reinserción en el marco de la institución literaria de la época después de su permanencia en la Argentina. Como se verá más adelante, ese proyecto habrá de articularse sobre la base de uno de carácter más ambicioso que abarque la reflexión acerca de la cultura en su sentido más amplio y que incorporará, entre otros temas, la revisión del legado tanto de la cultura hispánica como el de las culturas precolombinas en sus distintas manifestaciones artísticas y artesanales, así como una reflexión acerca de aquello que en su momento postuló bajo el concepto de "identidad nacional"[11].

---

10 Una posición similar plantea Ángel Rama (1984) al referirse a los escritores modernistas latinoamericanos de fines del siglo XIX: "La única vía moderna y efectiva, consistió en vender la capacidad de escribir en un nuevo mercado del trabajo que se abrió entonces, *el mercado de la escritura*" (p. 123; cursivas del autor). El tema se vincula con "la pérdida de la aureola" de los profesionales e intelectuales modernos tal como la plantea Marx en *El capital*. Marshall Berman (1988) señala al respecto: "Para estos intelectuales, tal como los ve Marx, el hecho básico de la vida es que son «trabajadores asalariados» de la burguesía, miembros de «la clase obrera moderna, el proletariado». (p. 114). "Así pues, pueden escribir libros, pintar cuadros. Descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. (…) Deben «venderse al detalle» a un empresario dispuesto a explotar sus cerebros para obtener una ganancia." (p. 115).

11 Sobre la naturaleza de este proyecto, L. Rebaza (2000) apunta: "Cuarenta años después de Amauta, Salazar Bondy está enfrascado en el proyecto de realizar artísticamente un producto estable y culturalmente articulado en un Perú antagónico, de dar con un modelo de identidad nacional que le resuelva (a él y al país) el conflicto de una práctica que parece disgregarse en direcciones variadas y hasta, aparentemente opuestas: traducciones, ediciones y adaptaciones de literatura

La concepción de la cultura

Invitado a un ciclo de conferencias titulado "Introducción al estudio de la realidad nacional" y organizado por la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a fines de 1962, Salazar Bondy examina la situación de la cultura en el país. Para ello, distingue, en primer lugar, dos significados del término:

> Supongo que la palabra, en este caso, está tomada en su acepción más restringida, en su acepción de producción y consumo de obras de arte, de inteligencia, de pensamiento y de imaginación, porque la palabra cultura tiene una acepción más vasta y más justa, la antropológica, la cual le otorga la posibilidad de abarcar todos los instrumentos, tanto físicos cuanto intelectuales, que el hombre posee para el dominio del mundo, para la adaptación del hombre a la naturaleza y de la naturaleza al hombre. La palabra cultura, en este último caso, en esta acepción más vasta, se refiere aún a aquellos elementos que la cultura en la acepción restringida considera menores, incultos. (1963, p. 194-195)[12]

Una vez asumida la separación entre estos dos ámbitos de la cultura, el autor examina el primero de ellos desde una perspectiva marxista:

> La realidad cultural en el sistema capitalista está señalada por la conversión de la obra de arte y la obra intelectual en mercaderías. El artista y su obra están sujetos, en consecuencia, a todos los azares del sistema económico capitalista, es decir, un cuadro, un libro, una sinfonía, aun una tarea filosófica, están sometidos a la ley de la oferta y la demanda. (p. 196)

Más adelante, enumera "tres posiciones que el artista en el sistema capitalista, en la sociedad contemporánea actual, se ha visto obligado a optar frente a la alternativa de sucumbir a la ley de la oferta y la demanda" (p. 196). Así, la primera de ellas —que enmarcará dentro de la concepción del "purismo" e identificará con el vanguardismo—, consistirá en "[la] dedicación [del artista] al cultivo de una cultura para cultos, una poesía para poetas, una novela para novelistas, una pintura para pintores" (p. 197); en

---

quechua al teatro moderno; crítica sobre arquitectura colonial y arte precolombino; ensayos de análisis sociológico; una novela de escenografía europea y personajes latinoamericanos y otra, publicada póstumamente, localizada en el Perú y escrita desde la perspectiva del realismo crítico, y también poesía y teatro de línea diversa" (p. 70).

12 El texto de la conferencia fue editado bajo el título "Aspecto cultural", incluido en *Breve introducción al estudio de la realidad nacional*. Agradezco al historiador Gabriel García Higueras por haberme facilitado gentilmente una copia.

la segunda, optará por incorporarse "a una cultura que podríamos llamar académica, oficial; una cultura de tipo congelado, que mira hacia el pasado, desdeña el presente y desconoce el porvenir" (p. 197). Finalmente —a la manera de Fausto—, podrá "renunciar a su condición vaticinadora, sometiéndose totalmente al azar económico, hacer de su obra una mercadería, aceptando claramente una condición de comerciante en una sociedad de comerciantes" (p. 198), situación propia del artista integrado plenamente a la cultura de masas —que Salazar Bondy identifica con el término alemán *kitsch*—, según la cual la cultura se convierte en un producto homogeneizado.

El auge de la sociedad industrial ha generado el desarrollo de una cultura burguesa identificada con la "cultura por antonomasia" que, sin embargo, reconoce como "valiosa en sí, auténtica y, además, de universal, universitaria" (p. 201). Esta cultura, en los países más desarrollados, ha demostrado a lo largo de la historia una capacidad de absorber rebeliones "anti-culturales" —como la de los poetas malditos del siglo XIX—; en los países periféricos, en cambio, tiene dos signos: de un lado, es una "cultura subdesarrollada porque la producción y el consumo cultural son escasos y limitados" (p. 202) y, de otro, una de "imitación de los modelos extranjeros, de los modelos del núcleo" (p. 202), es decir, colonial. Ante este panorama, "en este mundo donde domina y prevalece una burguesía sin sentido de lo nacional, sin sentido histórico, que vive de prestado, [el artista y el intelectual] existen en una situación crítica y de quiebra permanente" (p. 203). Como consecuencia de todo ello, "[e]l artista, el intelectual peruano, cuando aparece [*sic*] cuando asume su vocación (…) tiene tres rumbos ante sí: produce para el consumo de la nata burguesa y la pequeña burguesía alta, ambas cosmopolitas, reduciendo su obra y restringiendo sus alcances no solamente estéticos sino sociales" (pp. 203-204). El segundo reside en "ejercer la vocación creadora al margen del consumo público, como actividad secreta o secundaria, ser burócrata, diplomático o político, y al mismo tiempo poeta o pintor, u otra cosa", camino que Salazar Bondy califica como "purista". Finalmente, el tercero —que considera el más valioso—, el artista

> acepta las condiciones precarias y busca la autenticidad de su obra, convirtiéndola en testimonio de la realidad social, porque es la realidad social y económica la raíz de todo el problema cultural, humano, político y social del Perú. Entonces, su obra se convierte en algo que a los puristas y académicos repugna. Es comprometida, está sucia de realidad, pero es auténtica. Se la emplea como instrumento para la formación de la conciencia profunda en el público acerca del mundo,

> de la sociedad en que vive, y de la necesidad de transformarlos. ¿Qué público? Necesariamente es un público que no es inmenso pero que es grande, que no es multitudinario pero es pujante. Ese público pequeño burgués descontento, y el público de las capas menos incultas de la clase trabajadora. (pp. 205-206)

En lo que se refiere a la sociedad peruana, Salazar Bondy señala la articulación de dos procesos, el primero de los cuales describe como desnacionalizador según el cual, la "alta burguesía se apropia de las formas importadas del «kitsch» internacional, las formas de la falsa cultura de masas cosmopolita" (p. 206); el segundo —que desarrollará en su ensayo *Lima la horrible*— consistirá en cómo esta burguesía alienta la "evocación y el culto de los valores de la época colonial hispánica" (pp. 206-207). Según este "mito cultural", "la época virreinal, el coloniaje español, por un trabajo duro, arduo e insistente [se ha convertido] en una Arcadia" (p. 207) y, en él, "[se] presenta lo virreinal, además, como lo legítimamente peruano, se confunde lo criollo con lo hispánico y se amengua, con fines racistas, lo indígena, lo popular" (p. 207). A todo ello, se agrega la indiferencia del Estado —al que el autor califica como "gran burgués"— en materia cultural.

Finalmente, ante esta situación crítica de la cultura en el país, Salazar Bondy plantea la necesidad de una "cultura de crisis" que debería reunir en sí cuatro características: (1) "[S]er una cultura nacional, no en sentido agresivo, que excluye, sino que asimila y que tiene una dimensión continental latinoamericana" (p. 209); (2) Una cultura nacional "no cosmopolita que es lo pasajeramente universal, lo internacional, sino universal, en la cual la universalidad se encuentra en el ahondamiento de la particularidad" (p. 210); (3) Una cultura "con un arte realista, pero no un arte fotográfico o meramente naturalista, sino un realismo (…) que sea poético en el sentido prístino de la palabra, poético en el sentido de la creación" (pp. 210-211); (4) Una cultura popular, "no-burguesa, no elitista, no académica porque aquí la palabra burgués significa todo lo contrario de lo que un país marginal, que marcha a su independencia, quiere buscar" (p. 211).

Como puede verse, el diagnóstico de Salazar Bondy es sumamente crítico: definido en términos negativos —como "no-burguesa, no elitista, no académica" y no cosmopolita—, el modelo de cultura que plantea se construye sobre una base nacional y continental que aspira, a la vez, a la universalidad, así como postula la necesidad de un arte realista —y poético, por extensión—. Estas concepciones acerca de la cultura y del arte reaparecen a lo largo de su producción periodística y obra literaria,

de allí que resulte imprescindible reconocer las bases sobre las cuales se sustentan. En el primer caso, las reflexiones acerca de la cultura y la identidad nacional se insertan en el marco del debate intelectual de mediados de los años sesenta en los que Salazar Bondy participa activamente[13]; en el segundo, su concepción del llamado "arte realista" se entronca con el realismo, movimiento histórico desarrollado aproximadamente entre 1840 y 1870-80 en Europa (principalmente en Francia, así como en Inglaterra y Estados Unidos).

La identidad nacional: la configuración de lo indígena

Hacia el final de su vida, en uno de los debates del *Primer encuentro de narradores peruanos* realizado en Arequipa en 1965, "Evaluación del proceso de la novela peruana", en el que participan escritores y críticos como José María Arguedas, Ciro Alegría, Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reynoso y José Miguel Oviedo, entre otros, Salazar Bondy propone una concepción de "lo indígena", así como del "indigenismo", tanto pictórico como literario, en los siguientes términos:

> En la pintura se produce el movimiento indigenista alrededor del año 30 con un manifiesto de José Sabogal, en el cual proclama la necesidad de una temática peruana. Era un movimiento saludable en cuanto acababa con la etapa de bomboneras, de superficialidad anecdótica y cosmopolita, no universal sino cosmopolita, de Hernández, del grupo académico, pero incurría en defectos que son los mismos achacables a la novela de López Albújar, en cuanto a que esa temática recurría a instrumentos de expresión, a medios de expresión que eran poco eficaces o ineficaces definitivamente a los fines que se les destinaban. Ese indigenismo, con muchos episodios que no los vamos a citar acá, llega a un indigenismo muy particular que aparece en nuestros días. (…) De Sabogal a Szyszlo (…) ha aparecido también un indigenismo de nueva expresión, expresión de dentro hacia afuera, expresión de contenido muy profundo, de inquietudes, de emociones, de esperanzas que equivale, en cuanto puede haber equivalencia en estos dos campos del arte, a la evolución del indigenismo de López Albújar al indigenismo

13 Al respecto pueden consultarse el volumen publicado por la Casa de la Cultura del Perú, en 1969, *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965*, así como la *Primera Mesa Redonda sobre literatura peruana y sociología del 26 de mayo de 1965*. (C. M. Pinilla Cisneros (ed.), 2003), y *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965*. Instituto de Estudios Peruanos, (1985).

> de Arguedas o al indigenismo de Vargas Vicuña. La poesía también ilustra esto, hay un cambio desde el indigenismo un tanto hímnico de Peralta, a los nuevos y más jóvenes poetas peruanos. Pongo en el caso a Antonio Cisneros que utiliza inclusive formas de la poesía quechua traducidas al español, aprendidas en la lectura de los poemas traducidos, entre otros, por José María Arguedas. Hay, pues, una indigenización de la literatura peruana, de la poesía peruana pero no una indigenización de tipo exterior, superficial, cutáneo, sino una indigenización de tipo espiritual, profundo. (pp. 240-241)[14]

La periodización histórica que propone Salazar Bondy se funda sobre una dicotomía entre el indigenismo y "la superficialidad anecdótica" del cosmopolitismo optando por lo que él reconoce como la "indigenización" de la literatura peruana —y, por extensión, de las artes plásticas— dentro la cual incluye no únicamente a escritores y pintores tradicionalmente identificados con el movimiento indigenista —como Enrique López Albújar, José María Arguedas o José Sabogal— sino a otros más jóvenes —el novelista Eleodoro Vargas Vicuña, por ejemplo—, y traza una genealogía en función de una "indigenización de la literatura peruana" que se extiende a la obra de poetas contemporáneos como Antonio Cisneros e, incluso, el pintor Fernando de Szyszlo.

Más adelante, durante esa misma intervención, Salazar Bondy plantea una nueva forma de entender el indigenismo según la cual "todos los escritores [peruanos] somos indigenistas":

> Yo llego a la conclusión de que el indigenismo ha muerto porque todo el Perú es indigenista, porque todos somos indigenistas, *todos los escritores somos en cierto modo indigenistas*. Congrains, novelista de la barriada, se ocupa de una *forma de indígena* transportado a la ciudad; Zavaleta ve en muchas ocasiones al indígena de la ciudad provinciana, de la capital provinciana; entre los estudiantes que describe Vargas Llosa hay hombres que vienen de la sierra, que tienen una carga cultural fundamentalmente indígena. Entonces, la literatura, el arte, *la cultura peruana, está siendo penetrada por la cultura indígena, la cultura indígena, a su vez, se permeabiliza de lo positivo que tiene la cultura occidental*. Ya no se postula, pues, que volvamos al Imperio de los Incas, lo cual era una utopía y como tal irrealizable, se postula la construcción de una sociedad, de un mundo y de un espíritu que correspondan al Perú profundo y que

14 Para una periodización más completa de la pintura peruana desde el siglo XIX, ver el artículo "La pintura peruana contemporánea", en SSB, 1990, pp. 45-48.

> sea *la síntesis de todas las sangres*, de todos los elementos culturales que en este país se dan cita con un nuevo proyecto del hombre, con un nuevo proyecto de dicha para el hombre. (p. 242; cursivas mías)

Aun cuando el pasaje revela ciertas contradicciones[15], Salazar Bondy utiliza una definición de los términos "indigenismo" e "indígena" en la que ya no solo cabe el interés por el universo cultural de las comunidades campesinas de los Andes peruanos, sino por los desplazamientos operados por la(s) "forma(s) de lo indígena" hacia los centros urbanos modernos[16]. Así, reconoce en las ficciones de sus contemporáneos nuevos escenarios situados en los márgenes del espacio de la ciudad —la barriada, por ejemplo— así como la presencia de personajes de origen indígena que intentan asimilarse a ese mundo —como sucede con aquellos que aparecen en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa—. Si bien Salazar Bondy no llega

15 La contradicción más evidente de ellas reside en que la afirmación "el indigenismo ha muerto" la cual niega la posibilidad de que "todos los escritores somos en cierto modo indigenistas"; si para Salazar Bondy, "todo el Perú es indigenista, porque todos somos indigenistas", entonces el indigenismo "continúa viviendo" en los escritores peruanos. Presumiblemente, para él, la acepción del término "indigenismo" se refiere al movimiento indigenista surgido en las primeras décadas del siglo XX. Ello, sin embargo, no resuelve la contradicción. Resulta significativo que más adelante en el debate, surgido el desconcierto de Arguedas ante las afirmaciones de Salazar Bondy, este último retome sus palabras para afirmar: "Yo no he dicho que el indigenismo ha sido derrotado, yo he dicho que ha muerto, pero yo voy a morir y no voy a ser derrotado y todos vamos a morir y no vamos a ser derrotados. No hay que confundir: morir no quiere decir derrotado. El indigenismo ha muerto, ¡viva el indigenismo! Eso es lo que quise decir" (p. 244).

16 Existen algunos testimonios del interés que Salazar Bondy muestra por las manifestaciones culturales del proceso de mestizaje que cobra forma en Lima, a través de algunas crónicas sobre los espectáculos folclóricos en los coliseos limeños. En "El coliseo, laboratorio de mestizaje", afirma: "Lima es hoy, como nunca antes, la retorta de una emulsión cultural en la que el hombre de los Andes y su tradición se unen al hombre, las costumbres, la moral y las formas sociales que han sedimentado, originales y postizas, en la capitalidad de nuestra ciudad. El proceso de mezcla puede verse domingo a domingo bajo la carpa de los coliseos durante ocho horas, desde el comienzo de la tarde hasta la medianoche, cinco mil constantemente renovados espectadores aprecian, sobre un elemental tablado, el largo desfile de bailarines, cantantes, músicos, cómicos y hasta acróbatas procedentes del norte, el centro y el sur de la serranía peruana. En seguida del conjunto de fresca autenticidad, que transporta al escenario el canto y la melodía en estado puro, es posible oír a la soprano «incaica» que escala fatigosamente las cuatro escalas de Yma Súmac, en tanto un bailarín de tijeras —como el mitológico *Rasu Ñiti* de Arguedas— alterna con un negrito currupantioso y avispado que refuta, con un quechua artificioso, el dicho de que «gallinazo no canta en puna»" (SSB, 2016, pp. 390-391).

a sistematizar esta nueva acepción del término "indígena", intuye a través de ella el proceso de "síntesis de todas las sangres" —una referencia explícita al título de la novela de Arguedas— que está atravesando el país en ese momento. En ese proceso, por otra parte, distingue el fenómeno de interpenetración entre dos culturas —la indígena y la occidental— en una afirmación ambigua ("la literatura, el arte, la cultura peruana, está siendo penetrada por la cultura indígena, la cultura indígena, a su vez, se permeabiliza de lo positivo que tiene la cultura occidental") en la cual sugiere una identificación entre la cultura peruana y la occidental, además de la interacción y mutua influencia entre ambas.

Por otra parte, Salazar Bondy adopta en sus formulaciones una perspectiva histórica y lineal —y hasta cierto punto evolucionista— del papel que le cupo al movimiento indigenista en el proceso de fundación de una literatura "auténticamente" peruana. Esta visión del proceso de la literatura —tema del debate en el que realiza su intervención— sugiere la idea de una serie de etapas o fases por las que ha de atravesar *necesariamente* la literatura nacional y tematiza la función de esta última en el proceso de un país por alcanzar su propia identidad cultural. En tal sentido, el discurso literario se subordina a una instancia histórica y a una finalidad antropológica que lo exceden y convierten en instrumento. Con ello, desde el punto de vista de la historia, se configura una narrativa o "trama" del proceso de la literatura en la que pueden reconocerse —como en toda ficción— tres fases (un inicio, un desarrollo y, por último, un desenlace) de las cuales el fragmento hace referencia solo a dos de ellas: el movimiento indigenista correspondería a la segunda y la tercera a la noción de una "síntesis", una suerte de utopía paradójicamente situada —como el propio vocablo lo sugiere— fuera de la historia.

Un testimonio adicional en la configuración de lo indígena en la obra de Salazar Bondy se encuentra en un artículo publicado en Buenos Aires, en la revista *Sur 293* (marzo - abril, 1965) poco antes de su participación en el encuentro de narradores de Arequipa titulado "La evolución del llamado indigenismo", en el cual esboza, en tres grandes etapas, una historia del indigenismo cuyos orígenes localiza en el siglo xix:

> Si se descuenta el indigenismo de sentido paternalista de algunos cronistas y defensores de indios de la colonia, y también el de índole romántico que animó a los caudillos de la independencia, el indigenismo propiamente tal va camino a cumplir el siglo de vida. (p. 44)

A lo largo del texto, sucintamente, Salazar Bondy ofrece una genealogía del desarrollo del pensamiento indigenista en las letras peruanas y destaca el papel que les cupo en él a los intelectuales de la década de los años veinte —Mariátegui, muy en particular—:

> La brecha abierta por el gonzálezpradismo [*sic*] se ensanchó más tarde con la generación de los años veintes, que buscó para el indigenismo, puramente emocional hasta entonces, una interpretación de carácter ideológico. Este nuevo rostro de la corriente fue eminentemente político-social. Encabezó la nueva actitud José Carlos Mariátegui, autor de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* y fundador de la revista *Amauta*, quien extrajo del marxismo, más soreliano y gramcista que leninista, su filosofía. (p. 45)

Significativamente, al referirse a las expresiones que coinciden con su época, Salazar Bondy expresa algunas de las ideas que más tarde enfatizaría en su intervención en el encuentro de Arequipa y llega, incluso, a incorporar nuevos ámbitos de manifestación de lo indígena:

> El indigenismo de Arguedas, al principio realista, se tornó mágico y espiritualista (*Los ríos profundos*, *La agonía de Rasu-Ñiti*), y en esa posición se situaron otros narradores más jóvenes (Zavaleta, Vargas Vicuña). Los indios en estos ya no son una apoyatura para la protesta social y la denuncia, sino formas de un mundo humano y experiencias primeramente existenciales. La novela y el cuento urbanos buscan ahora mismo sus personajes en las *barriadas* de mestizos e indios que cercan Lima, o en la población de la ciudad provinciana (Vargas Llosa, Ribeyro, Congrains). El teatro (Ríos, Solari, Del Carpio) también lo hace, y la danza y hasta la música se vinculan a los elementos indígenas o derivados de lo indígena que pueden ser, como expresión o motivo, por ellas aprovechados. El cine, en realidad, aún muy precario, elige una leyenda cuzqueña como asunto del film nacional hasta hoy mejor logrado: *Kukuli*. Los poetas posteriores a Vallejo, desde Hidalgo hasta los más recientes, mencionan entidades a menudo abstractas extraídas de la mitología de la cultura antigua. (p. 48)

El pasaje incluye no solamente ejemplos de la producción literaria contemporánea sino, además, incorpora el teatro, la danza y la música —no obstante, sin proporcionar ejemplos de estos dos últimos— e, incluso, el cine. Asimismo, Salazar Bondy alude a algunos de los narradores incluidos en su intervención posterior —Arguedas, Vargas Llosa, Congrains, por ejemplo—, a lo que agrega los nombres de dramaturgos no mencionados anteriormente. La relación que ofrece, a pesar de no ser exhaustiva, plantea

la idea de una diseminación y reformulación del indigenismo acorde con las nuevas realidades de la sociedad peruana. Más adelante, complementa este panorama refiriéndose específicamente a las artes plásticas:

> En el campo de las artes plásticas —que adrede hemos dejado al final— lo ocurrido con el indigenismo es muy revelador (…) la mayoría de los artistas que se alienaron en la tendencia [indigenista] pretendió hacer *pintura peruana* merced a la reproducción (…) de escenas costumbristas y parajes locales, sin importarle mayormente ni la técnica ni el espíritu del arte de la época. Contra ellos, por eso, se alzó con vigor una promoción que opuso a lo típico la universalidad de las corrientes europeas penúltimas y últimas, desde el cubismo hasta la franca no-figuración. Consiguieron los nuevos desplazar fácilmente a los epígonos de Sabogal en la preferencia del público conocedor e inclusive en el gusto oficial. Sin embargo, a la vuelta de unos años, reapareció en algunos de estos adversarios del indigenismo pictórico una cada vez más acentuada admiración por la simbología indígena no en cuanto a temática, por supuesto, sino en lo que respecta a esa parte de la tradición estética prehispánica que patentizan como excepcional la cerámica y la textilería: las armonías cromáticas, las estilizaciones poéticas, la libertad de transfigurar la naturaleza en arte. En dos pintores (Szyszlo y Dávila) y en un escultor (Roca Rey) esta devoción se convirtió en pertinaz voluntad. (p. 49)

Al describir el proceso de las artes plásticas en su vínculo con el indigenismo, el autor ofrece un análisis más específico y completo que el formulado para la literatura y la novela: en primer lugar, subraya el contacto de los pintores pertenecientes a la generación posterior al indigenismo con las vanguardias, a la vez que hace notar el interés de estos por "la simbología indígena no en cuanto a la temática, por supuesto, sino en lo que respecta a esa parte de la tradición estética prehispánica que patentizan como excepcional la cerámica y la textilería". A diferencia de los pocos indicios presentados en torno a la búsqueda de un nuevo lenguaje entre los narradores y poetas posteriores al indigenismo, en el ámbito de las artes plásticas Salazar Bondy proporciona un número mayor de herramientas de análisis a la vez que una visión más dinámica del proceso de diseminación del indigenismo. Si, en el caso de los narradores, se preocupa por la representación e inclusión en sus narrativas de las transformaciones de las "formas de lo indígena" en el espacio de las ciudades —sean estas las barriadas o los personajes de origen indígena afincados en ellas—, en lo que atañe a las artes plásticas, subraya más bien la asimilación de los aportes de las vanguardias y la revaloración de una "tradición estética prehispánica", es decir, un proceso de simbiosis en el que las "temáticas" y la representación

mimética propias del realismo quedan relegadas a un segundo plano —salvo por aquella mención a la transfiguración de "la naturaleza en arte"—. Por otra parte, en el caso de la pintura, considera un componente referido a la recepción ("la preferencia del público conocedor" y "el gusto oficial") y a las características de un círculo de consumidores de arte que comparte ciertas convenciones tácitas con el artista.

Las diferencias en la crítica de Salazar Bondy al aproximarse a la literatura y la pintura también se vinculan con una variable histórica indiscutible: el artista peruano moderno (que identifica con aquella "promoción que opuso a lo típico la universalidad de las corrientes europeas penúltimas y últimas") dispone de un significativo número de materiales de origen prehispánico —y, habría que agregar, preincaico— (la cerámica y la textilería, principalmente), que han permanecido al margen del contacto con la cultura hispánica y occidental[17]. Esta situación es esbozada en un breve texto introductorio de un volumen dedicado a la cerámica peruana prehispánica:

> la riqueza arquitectónica, cerámica, textil y metalúrgica de los peruanos anteriores a Pizarro no ha sido objeto de otros estudios que los meramente arqueológicos e historiográficos: el experto en arte, el crítico y aun el artista no se han aproximado como tales a estas creaciones para buscar en ellas, ya no los datos acerca de sus autores como episodios de la historia política y social, sino como artistas. Es decir, como hombres cuyo espíritu perseguía una trascendencia por medio de una expresión de "actividad total" —según Collingwood decía—, posible de ser aprehendida y experimentada por quien la disfruta estéticamente. (1964, p. 7)

17 Años antes —en 1953—, Salazar Bondy señala: "Hasta ahora la escultura americana no es sino una precaria secuela de la escultura europea. Y sin embargo, los escultores de nuestro continente no pueden decir —como justamente dicen los pintores— que carecen de un antecedente propio, original. Allí está el arte primitivo con sus formas de extraordinario poder expresivo, con su fuerza augural y con su maravilloso contenido mágico. En esos testimonios han de buscar nuestros escultores su camino. No se trata, por cierto, de aconsejar que los artistas de hoy reproduzcan o copien los modelos del pasado. Sí, en cambio, que indaguen en las mejores piezas prehispánicas por los elementos comunes que hacen del escultor de la Antigüedad americana un hombre ardiente que vivió ante el mismo problema de expresión que actualmente afrontan los artistas de nuestros países. Por supuesto que es necesario asumir, para realizar tal operación, una actitud *religiosa* y desprenderse, parejamente, de todo el bagaje de preconceptos, norma y conocimientos aprendidos del arte llamado occidental. Y esta purificación no es un acto fácil, pues es como desangrarse" (SSB, 1990, p. 67).

El interés por estos materiales de parte de los pintores modernos —que Salazar Bondy estima en un estado incipiente en el fragmento— guarda cierta analogía con aquel que desarrollaron los artistas vanguardistas por el mal llamado "arte primitivo" a comienzos del siglo xx[18]; sin embargo, a diferencia de estos últimos, la nueva promoción de artistas peruanos y latinoamericanos se encuentra en una situación privilegiada por el hecho de que su aproximación a la "tradición estética prehispánica" se inscribe dentro de un proyecto de construcción de una nueva identidad que no reviste las características del proceso de los artistas europeos anteriores a ellos, según el cual el arte occidental asumía un lugar hegemónico —y etnocentrista, habría que agregar— en relación con las manifestaciones de las culturas no occidentales. Al referirse al tema, uno de los artistas más representativos del periodo referido por Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, expresa el vínculo entre estos dos universos en una entrevista realizada en 1988:

> [L]a separación entre lo contemporáneo y lo precolombino es, a mi manera de ver, discutible. Es justamente todo aquello que corresponde al tiempo lineal en el cual no creo. Yo considero contemporáneo al arte precolombino. Claro, esto parece una barbaridad. Evidentemente el tiempo cronológico existe, no lo podemos negar. Pero creo que en el contexto en que vivimos —y no hablo solamente del Perú, sino en el contexto universal— ciertas formas de arte como el arte precolombino, que recién se están descubriendo, son contemporáneas a nosotros, corresponden a nuestra sensibilidad (no así, por ejemplo, el arte griego). El trabajo hecho por los artistas de la vanguardia histórica Picasso, Matisse, Derain, Braque, etc., acerca del arte africano, ha ampliado la visión de lo que es una obra de arte, que antes era solo de matriz renacentista, con resultados extraordinarios, aunque hegemónicos puesto que las demás culturas estaban marginadas. Nuestra percepción actual es mucho más amplia y el arte precolombino —nuevo en la escena mundial— tiene connotaciones (desde el punto de vista plástico) de gran actualidad, y produce una emoción muy intensa en las personas acostumbradas al arte abstracto,

18 "El gran giro, que marcaría una profundísima revolución en la sensibilidad estética de Occidente, tendría sus inicios en la primera década del siglo XX en París. De Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso y Braque se interesan desde un punto artístico por los «objetos» de África y Oceanía, particularmente máscaras y esculturas. El mismo fenómeno tiene lugar, casi simultáneamente, en el expresionismo alemán" (J. Jiménez, *Teoría del arte*. Madrid: Alianza, pp. 171-172).

> formas muy esenciales, geometrizadas y funcionales puesto que dichos artistas trabajaban sobre modelos sagrados y mágicos muy precisos[19].

Al plantear la relación entre el arte contemporáneo y el precolombino, Salazar Bondy y Eielson coinciden, en primer lugar, en asignar el estatus de artistas a los creadores de las culturas precolombinas. Para Salazar Bondy, se trata de hombres "cuyo espíritu perseguía una trascendencia por medio de una expresión de «actividad total» (…) posible de ser aprehendida y experimentada por quien la disfruta estéticamente"[20]; para Eielson, por otra parte, de "artistas [que] trabajaban sobre modelos sagrados y mágicos". El empleo del término "artista" implica necesariamente la posibilidad de vislumbrar ya no exclusivamente la función ritual o utilitaria de las piezas creadas por el hombre precolombino, sino la de alcanzar una dimensión estética en ellas, es decir, la expresión de una sensibilidad que ha logrado atravesar las barreras del tiempo para proporcionar un "goce estético" —en palabras de Salazar Bondy— en quien las contempla. En segundo lugar, el uso del término "artista" para designar a los creadores precolombinos conlleva una crítica de la separación entre "arte" y "artesanía" formulada a través de la historia y la crítica del arte; ambos autores coinciden en desestimar esa separación y enfatizar la importancia del "goce estético" en la experiencia del espectador de cualquier época independientemente del marco de la

19 "Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor". Entrevista concedida a Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox. *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)*, en L. Rebaza (ed.), 2010, pp. 311-312.

20 Otro testimonio que da cuenta de esta visión particular del arte de los antiguos peruanos se expone en la introducción del volumen *Arte milenario del Perú*, recopilación realizada por Salazar Bondy de textos de diversos autores —entre los cuales también incluye algunos suyos— sobre diversas manifestaciones del arte prehispánico, así como del colonial y republicano: "El arte peruano es tan antiguo como el hombre que habita nuestro territorio. Mucho tiempo antes de la llegada de los españoles a América (siglo xv), los primitivos pobladores del país, tanto de la Costa como de la Sierra, expresaron con el barro, la lana, el oro y la piedra su anhelo de belleza. En sus templos, palacios y ciudades; en sus objetos de culto, en sus adornos y ropajes, emplearon el color y la forma para crear obras en las que perduran su emoción, su devoción, su espíritu. Se elevaron así, con sus propios medios y empleando un lenguaje artístico original, por sobre la realidad inmediata y obtuvieron maravillosos logros, comparables a los de las culturas antiguas de Oriente y Occidente, que causan la admiración de las gentes sensibles de todo el mundo" ("El arte en el Perú", en *Arte milenario del Perú. Láminas y textos reunidos por Sebastián Salazar Bondy* (1958). Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública, s/n).

cultura. Por último, conciben la posibilidad de un intercambio de posiciones entre ambas instancias: las "formas muy esenciales, geometrizadas y funcionales" señaladas por Eielson en el arte precolombino, por ejemplo, se anticipan a las del arte abstracto desarrollado siglos después en el mundo occidental, independientemente del desarrollo formal del lenguaje pictórico y las condiciones históricas y sociales a las cuales generalmente se alude para justificar la aparición de este lenguaje pictórico[21].

El "arte realista"

Como ya se ha visto, Salazar Bondy privilegia en sus formulaciones aquello que él define como "arte realista". Esta concepción cobra forma no únicamente en aquellos artículos en los que plantea la necesidad de una narrativa capaz de revelar los problemas más urgentes de la sociedad peruana, sino también en el debate que se desarrolla en las artes plásticas desde mediados de los años cincuenta en el Perú, en el cual se contraponen principalmente dos modos —los de la pintura figurativa y la abstracta—[22]. Sin embargo, antes de examinar la posición de Salazar Bondy se hace necesario revisar la noción del realismo y los postulados sobre los cuales se funda para constatar de qué manera son reformulados por nuestro autor.

En primer lugar, como sostiene Linda Nochlin (1991), el propósito inicial del movimiento realista "consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento" (p. 11). Esta definición, sin embargo, pronto se vio problematizada en la medida en que se vinculaba con el concepto de "realidad", categoría a su vez empleada a través de una larga tradición filosófica y que encuentra sus orígenes en las ideas de Platón quien opone la "realidad verdadera" a la "mera apariencia". Por otra parte, el término "realismo" —en su común acepción de "estilo"— fue objeto, a su vez, de una serie de cuestionamientos generalmente basados en la noción de que se trataba de "un estilo transparente, un mero simulacro o espejo de la realidad visual". Esta noción, como sostiene Nochlin, es rebatida en el campo de la pintura por "el deseo

21 Sobre el tema ver el ensayo de Clement Greenberg (1969), "La pintura moderna" en *El nuevo Arte* (pp. 98-108).

22 Véanse, por ejemplo, los artículos "Sobre arte abstracto", "Sobre un pintor abstracto", "Szyszlo y su pintura" y el polémico "Respuesta a Szyszlo", todos incluidos en SSB (1990): *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte.*

perennemente obsesivo de los artistas de devolver la vida a la realidad, de escapar de la servidumbre de la convención y acceder a un mundo mágico de pura verosimilitud" (p. 13) y, además, por las circunstancias históricas que acompañan la producción artística a lo largo del siglo XIX:

> A mediados del siglo XIX (…) los científicos y los historiadores parecían estar revelando a una velocidad de vértigo cada vez más aspectos de la realidad pasada y presente. No parecía haber límites al descubrimiento de lo que podía saberse acerca del hombre y la naturaleza.
>
> De modo parecido, los escritores y artistas realistas eran exploradores en el dominio del hecho y la experiencia, y se aventuraban en zonas hasta entonces intactas o solo parcialmente investigadas por sus predecesores, pues aunque la noción de un «estilo carente de estilo» pueda ser parte del mito que el siglo XIX creó de sí mismo, el papel que la efectiva investigación objetiva del mundo externo desempeñó en la creación del realismo no puede ignorarse. (p. 13)

En su lucha por apartarse de las convenciones heredadas del clasicismo, a lo largo del siglo XIX los pintores encuentran en la investigación empírica de la realidad un instrumento para "afrontar la realidad de nuevo, de desnudar conscientemente sus mentes y pinceles de todo conocimiento de segunda mano y fórmulas preconcebidas" (p. 17). Influido por el desarrollo del historicismo, el realismo expresa la convicción planteada, por ejemplo, por el pintor Gustave Courbet para quien

> un arte es esencialmente concreto y solo puede consistir en la presentación de cosas reales y existentes (…) un lenguaje completamente físico, cuyas palabras constan de todos los objetos visibles; un objeto que sea abstracto, no visible, no existente, no se halla dentro del ámbito de la pintura. (Citado por Nochlin, 1991, pp. 19-20)

Por ello, el artista debía ser fiel a su época, al mundo del momento —idea expresada en la famosa sentencia "*il faut être de son temps*"[23]— lo cual le exigía no solo una nueva capacidad de observación sino una

23 La frase ha sido atribuida al artista Honoré Daumier y habría de convertirse en el grito de guerra del movimiento realista. Sin embargo, Nochlin (1991) advierte que el énfasis en la actualidad ya había sido uno de los postulados del romanticismo: "fue con la llegada de los teóricos románticos de principios del siglo XIX, que el ser de la propia época se consideró no solo como un bien posible, sino como una decisiva ventaja, y, exagerando la cuestión, algunos románticos afirmaron que *no* ser de la propia época llevaba automáticamente al fracaso literario o artístico" (p. 90).

nueva sensibilidad[24]. Ello, a su vez, posibilitó el surgimiento de una serie de temas, actores sociales, experiencias y aspectos de la vida moderna (Nochlin, 1991):

> se dirigieron a aquellos ámbitos nuevos o hasta entonces postergados de la experiencia moderna, como el destino de los trabajadores pobres, tanto rurales como urbanos, la vida diaria de las clases medias, la mujer moderna —y en especial la mujer caída—, el ferrocarril y la industria, y la ciudad moderna misma, con sus cafés, sus teatros, sus trabajadores, y paseantes, sus parques y bulevares y la vida que en ellos se llevaba. De todos estos temas de la vida del momento, ninguno fue considerado hasta tal punto epítome mismo de la experiencia moderna, o se trató con tanta concreción y perentoriedad por los artistas de mediados de siglo, no solo en Francia, sino también en Inglaterra y en todo el continente, como el tema del trabajo. (pp. 94-95)

La incorporación de estos temas estuvo, por otra parte, acompañada de profundas transformaciones en la percepción de categorías tales como el tiempo, el espacio e, incluso, el sujeto. Por otra parte, el ritmo de la vida moderna así como los efectos de la creciente especialización que demandaba la sociedad burguesa contribuyeron al surgimiento de una cultura del trabajo, así como una racionalización de los placeres, el ocio y el entretenimiento[25].

Como bien se sabe, en la literatura latinoamericana —en particular, en la novela— a raíz de la influencia de la novela europea del siglo XIX, el realismo se convirtió en el modo narrativo privilegiado de escritores de diversas latitudes en la representación de las nuevas realidades sociales. Ello, por ejemplo, puede comprobarse en el extenso corpus de la llamada "novela de la tierra"[26] de las primeras décadas del siglo XX, fuertemente influida a su vez por el discurso antropológico que, desde los años veinte,

---

24 Como señala Nochlin (1991), con el transcurso del siglo esta necesidad de actualidad en el arte llevaría a una reformulación de los postulados realistas: "Este énfasis en el fragmento temporal como unidad básica de la experiencia percibida, como la equiparación entre hecho concreto y realidad misma, acompañó a la eliminación o reducción de los valores morales, metafísicos y psicológicos tradicionales en alas obras realistas. Sus enemigos se apresuraron a acusar a los realistas de producir obras carentes de continuidad y coherencia emocionales y morales, tanto como formales" (pp. 25-26).

25 Ver T. J. Clark (1999), en particular los capítulos "The Environs of Paris" y "A Bar at the Folies-Bergère".

26 Sobre el tema ver Carlos J. Alonso (1990).

había validado "al trabajador de campo como personaje narrador" y que puede entenderse en los términos planteados por Clifford Gertz:

> La cultura se interpretaba como un conjunto de comportamientos, ceremonias y gestos característicos, susceptible de ser registrada y explicada por un observador capacitado (…) algunas vigorosas abstracciones teóricas prometían asistir a los etnógrafos académicos a "llegar al meollo" de una cultura con mayor rapidez (…) el nuevo etnógrafo tendía a centrarse temáticamente en instituciones particulares (…) En la postura retórica predominantemente sinecdóquica de la nueva etnografía, se daba por sentado que las partes eran microcosmos o analogías de un todo. Este escenario de primeros planos institucionales contra fondos culturales como retrato de un mundo coherente se prestó a *convenciones literarias realistas*. (Citado por Roberto González Echevarría, 1998, pp. 210-211; cursivas del autor)

Las "convenciones literarias realistas" anotadas por Geertz son las que privilegia Salazar Bondy —como ya se ha visto— en la representación artística o verbal del llamado "paisaje" o "paisanaje" en los términos planteados por Unamuno, ya sea rural o urbano, conceptos que él asocia, a su vez, con "lo indígena". Dotado por el poder de la observación y la capacidad de interpretar las manifestaciones culturales —sean estas hábitos, modos de vida, prácticas, etcétera— y las relaciones sociales, el narrador asume la tarea de dar cuenta de las complejas realidades del mundo en que está inserto ("la existencia de su comunidad"). En tal sentido, el realismo —de acuerdo con la postura de Salazar Bondy— se concibe como un instrumento idóneo en la representación de la actualidad, así como el tratamiento de los nuevos actores sociales que surgen en el panorama de las cambiantes sociedades poscoloniales latinoamericanas; es decir, se vincula con las preocupaciones centrales del discurso crítico en torno a la construcción de la "identidad nacional" —rasgo observado en la discusión desarrollada en el *Primer encuentro de narradores peruanos*—. Esta operación, sin embargo, reviste un evidente anacronismo en la medida en que expresa una visión ahistórica según la cual se pretende aplicar un modelo de representación producto, a su vez, de condiciones presentes en ciertos países europeos a lo largo del siglo XIX y concebido con el fin de construir una imagen pictórica de la nación[27].

---

27 Véanse, por ejemplo, los testimonios de algunos críticos de arte de mediados del siglo XIX como Théophile Thoré, quien declara acerca de una exposición de arte francés, en 1860: "¡Sí, la escuela francesa está aquí! Algunos críticos pretenden que

En un artículo de 1956, titulado "En busca de un realismo", Salazar Bondy precisa su noción de lo que concibe como "arte realista" y distintos tipos de realismo:

> Somos hombres situados ante un enigma previo a toda otra clase de enigmas, cuya exposición, tal vez, quepa en una interrogación: ¿dónde y cómo vivimos? Responder a esta elemental cuestión corresponde, en buena parte como misión social, a los artistas, y ellos no pueden cumplir tal compromiso sino trasegando de la vida al lienzo o al papel las situaciones paradigmáticas que constituyen testimonios perdurables de la existencia de su comunidad.
>
> *En una palabra, necesitamos del realismo*. Sin embargo esta verificación no puede dejarse así porque bajo la expresión "realismo", como bajo todas las otras que pertenecen a la nomenclatura intelectual al uso, se esconden falaces desviaciones del sentido original. En principio, no se trata de naturalismo o verismo. No es el caso fotografiar los hechos con la pluma o el pincel, ni pasear, como sostenían los realistas franceses del siglo pasado, un espejo frente al paisaje. Aquella "rebanada de vida" que presumían de exponer en el escenario del Teatro Antoine los epígonos de Zola, no es otra cosa que un ardid oportuno para esconder la imaginación o para disimular su falta. Realismo de crónica, realismo de reportaje, realismo objetivo, etc., son actualmente las más altas virtudes periodísticas, y la literatura, al usurparlas no hace otra cosa que olvidar sus predios estéticos y pedir en préstamo un atributo ajeno.
>
> Tampoco el realismo que necesitamos es el llamado "socialista", pues más allá del término y su significación estricta se encuentra el propósito de servir políticamente a determinada causa, cuyos planteamientos doctrinarios, acertados o no, constituyen límites demasiado rigurosos, en permanente conflicto con la libertad creadora. No siempre los buenos, los generosos, los heroicos son los miembros de una cierta clase social, ni generalmente su lucha comporta los actos humanos más trascendentales. Por cierto que dentro de esta clase de realismo politizado, como dentro del naturalismo al que aludimos arriba, se dan obras de arte valiosas,

---

la escuela francesa apenas existe. No tienen más que entrar a esta exposición. ¡Ah, qué francesa es! Elegancia, capricho, habilidad, gusto; un poco de encanto y otro poco de espíritu: sentimos que estamos en Francia" (citado por M. Fried, 2014, p. 72). Otro crítico, Jules-Antoine Castagnary, se pronuncia en términos diametralmente opuestos sobre el mismo tema: "El arte es indígena —o no es arte—. Es expresión de una sociedad dada, de su mentalidad, sus costumbres e historia —o no es nada—. Pertenece al sol, al clima, a la raza —o no tiene carácter" (p. 73).

> aunque ello sea más por suerte de la calidad del realizador que a causa de los instrumentos que su filiación le procura.
>
> Un tercer realismo falaz es el que, en este siglo, se denominó "mágico". Su esencia es, no obstante situarse en un terreno inicial de carácter verosímil, simbólico o alegórico. Hubo, y hay en él, mucho de onirista, de sómnico, de surrealista en una palabra, ya que sus propósitos consistieron en expresar los conflictos vitales a través de representaciones ingenuas, infantiles, primitivas y, en general, mediatizadas a través de imágenes cuyo arraigo real era siempre remoto. La interpretación de dichas obras, a la postre, quedaba librada al arbitrio del espectador, y no fue difícil hallar ante cualquiera de ellas, entre adversarios, una sorprendente unanimidad de elogios: cada cual llevaba, desde ellas, el agua hacia sus propios molinos. ¿Qué nos queda? Sin duda hay un cuarto realismo. Su definición es difícil ahora porque este arte se está haciendo y toda poética es posterior al poema. Sin embargo, es posible mencionar una serie de pasos dados ya en pos de la conquista de este nuevo realismo: la pintura de Orozco, la novela de Gallegos, la poesía de Vallejo, el teatro de Usigli, la música de Villalobos, el cuento de Quiroga... La relación podría ser diez veces mayor. Bástenos decir que, en último término, lo que se procura es revelar con el arte y las letras dónde y cómo vivimos, pues a pesar de que nadie aquí se libra de ser y existir dentro de formas muy singulares, dichas formas nos son a todos poco menos que desconocidas. Describirnos será, en efecto, descubrirnos. ("En busca de un realismo", SSB, 2014b, pp. 285-287; cursivas mías)

Aun cuando Salazar Bondy incurre en ciertas generalizaciones con respecto a la caracterización del realismo —por ejemplo, aquella referida a "fotografiar los hechos con la pluma o el pincel, [o] pasear, como sostenían los realistas franceses del siglo pasado, un espejo frente al paisaje"[28]— la clasificación resulta útil en la medida en que permite delimitar con mayor rigor su posición. Frente a los distintos tipos de realismo existentes —el "verista", el "socialista" y, por último, el "mágico"—, aboga por aquel en el que "lo que se procura es revelar con el arte y las letras dónde y cómo vivimos". Si bien las limitaciones de espacio no le permiten decantar esas ideas —por ejemplo, especificar a qué refiere con los términos "arte" y "letras"— o, en todo caso, qué razones lo llevan a afirmar que la tipificación de realismo se revela como una tarea pendiente ("[su] definición es difícil ahora porque este arte se está haciendo y toda poética es posterior al poema"), en el

28 Esta afirmación fue formulada por Stendhal en su célebre novela *Rojo y negro* (1830).

pasaje se propone una acepción del término "realismo" cercana a su sentido original: un modelo de representación apto para la mejor comprensión de la actualidad y el presente ("revelar [...] dónde y cómo vivimos"). En el caso de Salazar Bondy, sin embargo, se constata una instrumentalización del modelo en tanto se le concibe no como producto del cuestionamiento de convenciones artísticas heredadas de una estética anterior en el curso de la historia —en el caso europeo, la del clasicismo y el romanticismo—, sino más bien como una respuesta a corrientes que, en el ámbito literario y artístico, habían prevalecido o se encontraban vigentes en la literatura peruana y latinoamericana, como el modernismo o la vanguardia, que, para él, no contribuían a develar la "verdadera" naturaleza de lo real. Sobre la posición de Salazar Bondy respecto a las vanguardias, retornaré más adelante.

En todo caso, es importante fijar nuestra atención en el "cuarto realismo" o "nuevo realismo" mencionado hacia el final del pasaje. En él, se encuentran ejemplos que proceden de un conjunto muy heterogéneo de manifestaciones artísticas que incluye no solo las pertenecientes a diversos géneros literarios ("la novela de Gallegos", "la poesía de Vallejo", "el teatro de Usigli" y "el cuento de Quiroga"), sino a las artes ("la pintura de Orozco") y la música ("la música de Villalobos"). De esta forma, Salazar Bondy traza un eje transversal en el que se integran diversos lenguajes artísticos que dan cuenta no solo de una mirada crítica interdisciplinaria sino intercontinental y, más precisamente, latinoamericana, cuyo rango histórico, además, se extiende a lo largo de toda la primera parte del siglo XX; es decir, la discusión en torno al carácter realista de la representación verbal excede los parámetros de lo local para insertarse en un ámbito mayor que involucra el proyecto de la construcción de una identidad nacional llevado a cabo, además, por diversos intelectuales, artistas y escritores de la región. Este "nuevo realismo", a diferencia del europeo, surge como producto de las condiciones sociales y económicas que afectan a naciones que se encuentran en una fase histórica que puede describirse como "poscolonial" (el término, sin embargo, no está presente en ningún momento en las formulaciones del autor). Por otra parte, en palabras de Salazar Bondy, "este arte se está haciendo" y una de sus funciones consiste en "describirnos" —lo cual equivale a su vez, para él, a un "descubrirnos"—. Dada la amplitud del intervalo histórico que establecen los ejemplos —un periodo que se inicia en los albores del siglo XX, con la obra de Horacio Quiroga, y llega al presente en el que se publica el artículo—, ese proceso se encuentra aún en gestación y dista mucho aún de concluir. Este planteamiento acerca

del proceso por el cual están atravesando el arte y la literatura latinoamericanos también se hace presente en las reflexiones acerca de la novela —en particular, la novela peruana—, género narrativo al cual Salazar Bondy atribuye una importancia central.

El problema de la novela y la naturaleza de lo "real"

El vínculo entre la novela y la ciudad se establece muy temprano en los artículos de Salazar Bondy y, más exactamente en 1956, en el artículo "Lima y su novela" en el cual reclama el surgimiento de una novela dedicada exclusivamente a la ciudad de Lima[29]:

> Hasta hace unos años era un lugar común decir que Lima carecía de novela. Y es que solo desde muy poco tiempo atrás Lima es verdaderamente una ciudad. Es el alma urbana la que conforma un arte que le es paralelo, pero en el concepto "alma" al que aquí se alude caben una serie de elementos y no únicamente el del ánima colectiva que dimana de la aglomeración de individuos. Una ciudad es como una compleja maquinaria, o, si se quiere, como una suma de estructuras minuciosamente imbricadas, dependientes unas de otras, obedientes, por ello, a remociones generales cuando en una parte del todo algo se mueve, se rompe, crece o varía en cualquier sentido. Si en el conjunto urbano surge un hecho como regular, su origen hay que buscarlo más allá del lugar donde el fenómeno se da. La vida de la ciudad es sintomática. La literatura es una de las formas —la forma no científica, sino artística— del diagnóstico. (SSB, 2014b, p. 297)

De acuerdo con el pasaje, la novela se concibe como el género idóneo para describir la "compleja maquinaria" de la ciudad. Es más, el surgimiento de una auténtica novela sobre Lima depende principalmente de su expansión: aun cuando la observación puede parecer obvia, no será posible el desarrollo de una novelística urbana en una ciudad que aún no muestra las características propias de una urbe moderna. Para Salazar Bondy, esta última debe ser entendida como una estructura cuyas partes están íntimamente relacionadas entre sí; más exactamente, como un organismo en el que cada parte asume un rol específico en función de la totalidad. Esta visión cuasi biológica oculta, a su vez, el tipo de matriz sobre el que se fundan las

29 Pocos años antes, en 1953, en un artículo titulado "Lima, ciudad sin novela" y publicado en el diario *El Comercio*, Julio Ramón Ribeyro (1976) había formulado un similar planteamiento proponiendo un desafío dirigido a la nueva hornada de escritores (pp. 15-19).

reflexiones del autor: el entramado de la ciudad moderna es, sobre todo, de naturaleza económica y social, es decir, se basa en la racionalización de las relaciones de intercambio entre sus diferentes clases y actores sociales. Tal como más tarde se observará a raíz de las crónicas sobre Lima, es evidente que, para Salazar Bondy, la organización de la ciudad obedece a un complejo entramado de negociaciones en las que determinados grupos sociales y económicos pugnan por hacer prevalecer sus intereses sobre los demás. La vida urbana, por lo tanto, está signada por la lucha y la contradicción y dista mucho de ser un espacio de resolución pacífica de conflictos o arena de participación democrática en la toma de decisiones concernientes a su futuro, situación que, por otra parte, obedece a las profundas transformaciones que estaba sufriendo Lima desde mediados de la década de los años cuarenta, como producto del desplazamiento de ingentes masas de migrantes campesinos hacia la capital. De allí que toda novela que aspire a representar este universo en permanente conflicto tendrá que reflejar las tensiones y contradicciones inherentes de la vida urbana.

Por otra parte, es relevante también el papel que Salazar Bondy asigna a la literatura —entiéndase la novela— como instrumento capaz de "diagnosticar" los fenómenos por los que atraviesa una ciudad y el estado en el que esta se encuentra: la metáfora empleada es, nuevamente, biológica con la diferencia de que, en este caso, la literatura ofrece un conocimiento de índole distinta al de la ciencia. Aun cuando Salazar Bondy no especifica la naturaleza de ese conocimiento, es evidente que traza una línea divisoria entre un realismo de corte artístico y otro "científico" que, se presume, es aquel que identifica con el "verismo" o el "naturalismo". El primer tipo de realismo —que en algunos pasajes calificará como "poético"— es el que debe alcanzar la literatura y, en particular, la novela; este realismo se opone a otro de naturaleza sociológica:

> El realismo actual, al que la mayoría de los escritores se han adherido, no es ni el del espejo naturalista ni el de la premonición de la voluntad política. Es por el filo de una navaja por el que transita el artista de nuestro tiempo, a riesgo siempre de ceder a la mera transcripción verista y al candoroso optimismo profético. Si el mundo en el que está inscrito es un mundo en crisis, aunque desee, confíe o sepa que dicha crisis es signo de cambios y progresos que equivaldrán a la superación del trance, los sucesos novelados no tendrán por qué derivar, por un mecanismo ajeno a la literatura, en ninguna certeza sociológica. (SSB, "Novela y realidad", 2014b, pp. 299-300)

Así, la novela sobre la ciudad se configura como un género capaz de representar un "mundo en crisis" que, a la vez, reclama su propia autonomía como representación *posible* de ese mundo; ello —dicho sea de paso— también le confiere la posibilidad de ser proteica[30], pues al realizar su compromiso con el presente, es evidente que está sujeta a la naturaleza cambiante de este último. Esta relación dinámica entre la novela y el objeto de su representación, nacida del carácter contradictorio y fugaz de la ciudad moderna, es probablemente la observación más valiosa en los planteamientos de Salazar Bondy y, en cierta medida, antecede y anuncia el surgimiento de la novela urbana peruana pocos años después con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1962)[31].

En 1958, retorna sobre el tema, pero, esta vez, adoptando una nueva estrategia a raíz de las declaraciones del escritor inglés Alan Pryce-Jones, acerca de la naturaleza de las novelas, como señala en "Tras la naturaleza de la verdad":

> si uno se pregunta a conciencia, a fondo, como lo ha hecho Alan Pryce-Jones, notable escritor inglés, qué pretende el hombre hacer cuando emprende la ejecución de una novela, aquella conclusión ha de tener resonancias dramáticas. "Las novelas se escriben —afirma el autor británico— no porque un escritor tenga un cuento que contar, sino porque lo atormenta la naturaleza inasible de la verdad…". Se trata de una aspiración religiosa, metafísica, trascendental de que algo falla, de que se tiene mutilada o atrofiada alguna facultad esencial, de que se está de espaldas a lo propio y a su circunstancia (…).
>
> El mundo es diverso, complejo, vasto, y la vida se esparce en él demasiado, diluyéndose, multiplicándose, enredándose, hasta formar una trama en la que cada hilo va y viene caprichosamente. Las relaciones humanas (individuo a individuo) proponen y realizan infinitas combinaciones, las que a su vez se mezclan y entran a otras. El laberinto real es más terrible que el que cualquier ficción puede imaginar, y en él, en el caos de nudos, evoluciones, lazos y conflictos, el hombre se pregunta qué es lo cierto y qué es lo falso. El novelista, entonces, es el que sigue un hilo de la peripecia mundana en la idea de que es el principal y de que en su curso deberá hallar la verdad que le preocupa. (2014b, pp. 289-290)

30 Esta caracterización de la novela proviene de los trabajos de Mijaíl Bajtín (1991).

31 Sobre aspectos relativos a la génesis de la novela de Vargas Llosa y la participación en ello de Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo, puede consultarse el libro de Carlos Aguirre (2015).

Aun cuando Salazar Bondy no especifica a qué se refiere con la noción de "verdad" referida en ambos párrafos, en ambos pasajes plantea una serie de dicotomías ("cierto/falso"; "trascendental/intrascendental"; "principal/secundario", entre otras) según las cuales la tarea de un novelista alcanza una dimensión ética[32]. Al citar a Pryce-Jones, Salazar Bondy subraya la posibilidad de que la novela pueda convertirse en un instrumento para acceder a una verdad profunda y trascendental situada más allá de lo meramente ficcional o anecdótico:

> El tema que elige el narrador es el pretexto: las aventuras, por ejemplo, de un alucinado que se cree caballero andante. Los resultados de esa indagación son las grandes respuestas: la locura, el amor, la religión, la sociedad, etc., quedan develadas al punto que el libro es eterna fuente de sabiduría. En suma, llamamos *El Quijote* a un texto en donde reposan verdades que es imposible expresar en una simple sentencia. (p. 290)

Más adelante, declara que "el novelista es, ante todo, un investigador" y que incluso "algunos [novelistas] ni siquiera son artistas, lo cual no importa" (p. 290), afirmaciones que colocan en un segundo plano el carácter artificioso y ficcional del discurso literario, con lo cual la defensa del llamado "realismo poético" planteada en "Novela y realidad" resulta insostenible. Por otra parte, al sostener que el novelista es ante todo un investigador, Salazar Bondy niega, además, la naturaleza ambivalente y connotativa del discurso literario, es decir, su capacidad de generar múltiples significados. Al enfatizar el papel instrumental de la literatura como medio para alcanzar determinados niveles de verdad, Salazar Bondy ignora el carácter artificioso del propio realismo, rasgo sobre el cual parecía haber incidido al deslindar su posición frente a aquel otro que calificaba como "verista" o "científico".

En un artículo posterior, "Novela, realidad y ficción", publicado tan solo unos meses después, con ocasión de una reseña de la novela *La tierra prometida* de Luis F. Angell, Salazar Bondy retoma la discusión para lograr esta vez una síntesis muy lúcida en la que resume las posiciones de los críticos que participan en el debate en torno al mencionado texto:

> El tema central de la discusión es el conflicto —¿efectivo o aparente?— entre la realidad, en la que el narrador se apoya, y la ficción, que, a partir de

32 La posición de Salazar Bondy —en este y otros pasajes similares— expresa ciertas reminiscencias platónicas, es decir, atribuye a la literatura [la poesía, en el caso de Platón] un papel instrumental en el acceso a la verdad y el conocimiento.

> aquella, este desenvuelve. La realidad tiene sus derechos y la imaginación los suyos. ¿Hasta qué punto unos y otros coexisten en el relato, y por qué, en qué casos y con cuál valor, prevalece cualquiera de ambos? Me parece que en el debate se olvida algo fundamental: ni el modelo real deja jamás de ser ficticio, ni la fantasía está carente nunca de realismo. ¿En el arte, dónde está la realidad y dónde la ficción? ¿Es *El Quijote*, por ejemplo, algo distinto a los motivos y concreciones que lo determinaron? *¿Los hermanos Karamazov* no es, desde cierto punto, realidad neta? Y al revés, en estos casos, [¿]la España del siglo XVII no es una novela de Cervantes, y la Rusia del siglo XIX no ha sido inventada por Dostoievski? La verdad es que el cronista no atina a precisar, frente a las grandes novelas de ayer, cada zona, la verídica y la imaginativa. (2014b, p. 293)

Como puede constatarse, el crítico propone una síntesis dialéctica en la que los dos componentes principales de la reflexión establecen entre sí una mutua dependencia e interrelación: superadas las limitaciones del modelo según el cual había creído deslindar los dominios de la realidad y la ficción, establece ahora un diálogo entre ambos y plantea la idea de que uno no puede existir sin el otro. Por otra parte, las preguntas formuladas en el pasaje contribuyen significativamente a elucidar el carácter complejo del problema y una de ellas en particular —"¿En el arte, dónde está la realidad y dónde la ficción?"— resulta fundamental para entender la naturaleza del realismo y responder las contradicciones planteadas anteriormente. Con ello, Salazar Bondy parece aceptar la idea de que en la literatura y el arte el realismo postula la creación de un universo que por naturaleza es ficticio y autónomo, y cuya validez no está sujeta a su parecido con un determinado referente.

Las consecuencias son sumamente importantes pues al aplicarlas al ámbito de la novela urbana en el Perú, Salazar Bondy reivindica el papel de la imaginación en la creación de toda ficción:

> Las barriadas marginales de Lima son una humanidad formidable: su drama es profundo, múltiple, terrible e incitante. La novela que dé testimonio al mañana —testimonio artístico, que a la postre es el único que interesa— se está comenzando a escribir: Congrains, Ribeyro, Bonilla, Angell, son los autores de esos borradores previos, y ellos u otros, con la experiencia y la afinación de sus medios expresivos, darán término a la correspondiente epopeya. ¿Se han equivocado? Bueno, qué más da. En lo que aciertan es en haber contraído nupcias con una realidad evidente, transponiéndola en literatura. Han iniciado una tradición y en eso son leales a su vocación y su tiempo. A uno le pueden gustar más o menos las páginas que dichos escritores jóvenes han producido, pero no es lícito ni justo reprocharles que a los derechos de la realidad —la

> vigencia de un gran drama humano formado por mil pequeños dramas— hayan sumado los derechos de la imaginación. Si al que esto escribe se le ocurriera mañana, sin haber dado un paso por San Cosme, El Agustino, Mendocita o Leticia, concebir un cuento surrealista que transcurriera en cualesquiera de esos lugares, o una novela a la manera de Kafka, o una historia fantástica de índole abstracta, esas páginas más allá de su valor estético, se incorporarían inmediatamente a ese bagaje literario que se está consolidando en torno a un tema vivo y patético. La escena onírica del film *Los olvidados* de Buñuel, ¿no es la más realista de todo ese valiente alegato sobre la niñez desamparada del suburbio mexicano? ¿Y no es, por eso, la más eficaz artísticamente? (pp. 294-295)

La alusión a la posibilidad de que un autor peruano pudiera crear un "cuento surrealista", "una novela a la manera de Kafka" o "una historia fantástica" y, por último, la fuerza expresiva lograda a través de "una escena onírica" como la que se logra en la película de Buñuel revela la idea de que —contrariamente a lo que podría asumirse— a pesar de privilegiar el realismo como modo de representación, Salazar Bondy no excluía la posibilidad de que existieran otras modalidades que acertaran a mostrar "la vigencia [del] gran drama humano formado por mil pequeños dramas". En tal sentido, opta por la defensa de los derechos de la literatura como un instrumento capaz de develar y fundar una nueva realidad como aquellas que crearon las célebres novelas de Cervantes o Dostoievski. En el ámbito latinoamericano, la tarea resultaba tanto o más urgente pues se trataba de que la literatura lograra impulsar en algún modo las transformaciones que se requerían y que ni los mismos políticos estaban en condiciones de llevar a cabo, como apunta en "Mucha realidad por revelar":

> los nombres de Azuela, Icaza, Alegría, Asturias, etc., se vienen a la memoria. No fueron, pues, las creaciones de estos y bastantes más, simplemente intentos de novelística, sino también textos dinamizadores del desenvolvimiento social. Ellos no producirán —es ingenuo pedirles eso— la transformación, pero su contribución al despertar a los pueblos no fue ni es pequeña. (2014b, pp. 304-305)

* * *

Tal como ha podido constatarse a lo largo de este capítulo, los planteamientos de Salazar Bondy en torno a la cultura, la identidad cultural, así como el llamado "arte realista" se sitúan en el ámbito del debate tanto nacional como latinoamericano de mediados del siglo XX y forman parte de un proyecto más amplio de impulsar y promover una mayor conciencia del

papel tanto del intelectual como del artista y el escritor en la sociedad de su tiempo. Sus reflexiones deben entenderse a la luz de las necesidades y demandas propias del país y la época y, en muchos casos, alcanzan una lucidez y profundidad inusuales. Por otra parte, su participación activa en la discusión en torno a la cultura desde la tribuna periodística le permitió acceder a conocer las realidades del ciudadano de la calle, así como las múltiples facetas de la problemática cultural, temas que requerían una urgente atención y sobre los que me centraré en los siguientes capítulos.

Capítulo 2

Periodismo y literatura

El vínculo y diálogo entre el periodismo y la literatura se establece en la obra de Salazar Bondy desde muy temprano. En sus artículos periodísticos se distinguen una serie de temas vinculados con el campo literario nacional: el desarrollo de la lectura y su importancia en la formación del individuo, el estado de la industria editorial y la misión del editor, el impulso y apoyo a las revistas como instrumentos de intercambio de opiniones e ideas y, por último, la necesidad de la formación de una tradición literaria que contemple el reconocimiento de escritores y textos canónicos, así como la promoción de los nuevos escritores. El objetivo central de este capítulo reside en demostrar el papel de la crítica en el campo literario y el diálogo entre el discurso periodístico y el literario. Mi atención, por lo tanto, se funda en los mecanismos que hacen evidente la función y el papel que el crítico asume a través del periodismo en el panorama del desarrollo y difusión de la literatura nacional y de qué manera se sitúa en el terreno de la institución literaria.

El ejercicio de los "dos oficios"

Como ya se ha visto, Salazar Bondy opta por el periodismo como medio de contacto con las necesidades de los ciudadanos de a pie, con el "hombre de la multitud". Desde esa posición pudo, además, desarrollar una vasta tarea que habría de convertirlo en una figura central en el ámbito de las letras peruanas a lo largo de dos décadas. Al respecto y sobre la relación entre periodismo y literatura en la obra del autor, comenta Abelardo Oquendo:

> El periodismo fue el campo de las principales batallas de Sebastián, batallas casi todas libradas para conquistar un objetivo no para derrotar a adversarios, por esto era fecundo el mensaje de Sebastián, por eso

> trascendía. Abierto y generoso. Inclinado a estimular y alentar antes que ejercer con rigor el juicio de la crítica, los autores noveles encontraban en él un apoyo, alguien que los ayudaba a darse a conocer. No estoy tratando de pintar un hombre bueno, sino un convencido de que en un medio pobre hay que propiciar la producción, no inhibirla, castigándola por su impericia o sus ineptitudes. Él creía que las obras mayores requieren un suelo abonado con el humus de las medianas y pequeñas y discutimos sobre esto más de una vez. No es habitual que situados en el campo de lo que restringidamente se denomina la cultura sea el periodismo una actividad que le dé a alguien un sitio preferente u destacado en los anales de la literatura.
>
> Sebastián no ejerció el periodismo para eso. Obviamente lo hizo como un profesional pero en un sentido que iba más allá que el común de ganarse la vida, quiero decir que profesaba el periodismo como se profesa, digamos, el sacerdocio. Llamado por la vocación, por una vocación profunda, la suya era la de participar y la de actuar a través de la escritura como hemos dicho. Y a esto responden las virtudes de su prosa e cronista: la claridad con que transmitía las ideas, y el atractivo con que las presentaba. Siempre era gustoso leer a Sebastián y esta limpidez, y este discreto placer le ganaron una vasta audiencia, el numeroso público lector que el resto de su obra no tuvo, como no la tuvo tampoco ninguno de sus compañeros de generación. Sin esa otra parte de su obra, sin embargo, el periodista no hubiera logrado la repercusión que alcanzó. (Hirschhorn, 1996, pp. 830-831)[1]

En "El escritor y el «otro oficio»", sobre el "segundo oficio" del escritor —en su caso, el periodismo— y la necesidad de vincular el trabajo intelectual y artístico con la vida diaria de sus lectores, Salazar Bondy anota:

> [l]o importante del "otro oficio" del escritor, del artista, del pensador, es que lo pone en contacto con el mundo y con la humanidad que lo constituye. Participa, de este modo en las angustias propias del individuo corriente y las hace suyas. (2014b, p. 44)

Al ejercer su oficio, el periodista asume el rol de vocero de las preocupaciones y del "heroísmo" del ciudadano: "debemos estar en el mismo sitio en que está el heroico ciudadano que día a día, en perpetua batalla, va al taller, a la oficina, al campo, a desangrarse por un mundo más digno y mejor" (p. 44). En tal sentido, a diferencia del solitario oficio del escritor o el artista,

1 "Conferencia" en "Homenaje a Sebastián Salazar Bondy", transcrita por G. Hirschhorn (1996).

la labor periodística se desarrolla en un espacio de contacto con la multitud y el ritmo vertiginoso de la vida urbana; de allí que el lenguaje se convierta en una herramienta decisiva para llamar la atención del lector en el corto lapso que dispone este último para el consumo del artículo.

El ejercicio de los dos "oficios" —el periodismo y la literatura— dará como resultado en la obra de Salazar Bondy un periodismo de profunda raigambre literaria a la vez que una literatura teñida por la urgencia e inmediatez de lo cotidiano[2]. Ello puede constatarse en las características que impregnan tanto su prosa periodística como de ficción. Un primer acercamiento permite distinguir, en la primera de estas, la agilidad, concisión y brevedad de la expresión, la presentación directa de la información, la aplicación de estrategias de persuasión y una sólida argumentación basada en el manejo de una bibliografía sumamente completa. En el caso de la segunda, prevalece la elección de temáticas vinculadas con los conflictos de sujetos que, por lo general, pertenecen a la clase media y cuyo tratamiento trasunta las bases de una narrativa de corte realista, como ya se ha visto. El vínculo entre periodismo y literatura es materia de reflexión en "Periodismo y literatura", donde Salazar Bondy vislumbra las relaciones de tensión y atracción que se establecen entre estos dos tipos de discurso y la necesidad de conservar un equilibro entre ambos:

> En América Latina, hasta hoy, la crónica del comentarista que emplea la forma literaria para expresar su punto de vista acerca de la variedad de la historia que fugaz pasa en la pantalla de la primera plana, conserva un sitio en el papel que imprime la rotativa incansable. Pero la tendencia general, en especial en las naciones industrialmente s[ú]per desarrolladas, es adjudicar al periodista solo periodista —que escribe en lo que se ha dado en llamar "estilo periodístico", suerte de no estilo, de impersonalidad expresiva, indefinible aún por sus inventores— la misión tanto de informar cuanto de opinar. El divorcio de los dos hijos de la imprenta (el periódico y el libro) y sus dos autores, ayer identificados, el periodista y el escritor, parece estar a punto de consumarse. Muchos factores contribuyen a determinar esta lamentable escisión. La hegemonía de la imagen sobre la palabra escrita, el triunfo del titular sobre el texto del artículo, la celeridad con que varían las noticias, la intención multívoca que se aspira a dar al efecto de los hechos, etc., conspiran contra la

2 No deja de llamar la atención, por ejemplo, la recurrencia del término "cotidiano" (o "cuotidiano", como él prefiere escribir frecuentemente) en sus artículos sobre literatura.

> esencia discursiva, analítica, comprometida y unívoca de lo literario e intelectual. No obstante, la necesidad de que no se produzca la total ruptura, sino que, por el contrario, se hallen los puntos de contacto y solidaridad entre ambas posiciones, terminará por imponerse. (2014a, pp. 377-378)

Salazar Bondy advierte el peligro del distanciamiento entre estas dos prácticas, producto de la naturaleza de cada una de ellas, y establece una red de oposiciones que ilustran el enfrentamiento entre ambas —imagen/palabra escrita, titular/texto, celeridad/profundidad analítica— que deberá resolverse en el futuro. La reflexión sobre el tema es determinante para poder entender los términos en que concibe la relación entre ambos discursos y los retos que asume quien los produce. Consciente de la separación entre ambos, pero también de sus puntos de contacto, Salazar Bondy intenta ofrecer en su propia producción un modelo que sintetice lo mejor de ambos.

Otro de los grandes retos que enfrenta el crítico reside en la necesidad de realizar su función a través de una mayor independencia y rigor analítico, hecho que, para la época, resulta poco común. Ello puede comprobarse a la luz del significativo crecimiento de fines de la década de los años cincuenta del número de editoriales y libros publicados[3], momento en el cual la valoración de la producción literaria y artística se encuentra en un estado incipiente y la función del crítico ha de adquirir nuevos perfiles, a la vez que asumir los riesgos que ello implica, como se subraya en "En los críticos del crítico"[4]:

> Quien cumple la función de crítico sabe perfectamente a cuántas desazones conduce el ejercicio honesto e imparcial del juicio valorativo. El que estas líneas escribe desempeña a su pesar esa tarea y lo hace, cada vez que le toca opinar sobre una obra de arte, con el espíritu desasido de todo compromiso y libre, dentro de la medida de lo posible, de influencias extrañas, simpatías ideológicas e inclinaciones amistosas ajenas a la objetividad que debe prevalecer en su labor. Él

3 Hirschhorn (2005) proporciona algunas cifras al respecto: "en 1954 se publicaron 90 títulos, 109 en 1955, 86 en 1956, 63 en 1957, 327 en 1958, 246 en 1959 y 450 entre 1960-1964" (p. 71).

4 "Un primer aspecto se pone de manifiesto: la casi total ausencia de comentario o artículos críticos durante los años 1940-1950. Hay que esperar el año de 1953 para que aparezcan en *Cultura Peruana* varias páginas dedicadas a los sucesos culturales del mes y 1955 para que Juan Mejía Baca edite el *Anuario Cultural del Perú*" (Hirschhorn, pp. 31-32).

> mismo, de otro lado, cuando ha sido objeto de un juicio, ha respetado las consideraciones de sus críticos y ha preferido pensar que emanaban de un sincero propósito orientador. No obstante, asumir una actitud independiente y, al mismo tiempo, serena ante una obra de arte, emitir el parecer sin disimulos o rodeos perifrásticos, es entre nosotros cosechar inquinas y odios gratuitos, pues no son sólo los juzgados los que se rebelan, sino ciertos insólitos aliados que parecen proceder así llevados por la animosidad o el deseo de polémicas y figuración. De estos es de quienes uno menos espera tal reacción y, por ello, es que el desengaño es mayor. (2014a, p. 343)

El fragmento ilustra el trasfondo de las relaciones de poder al interior de la institución literaria, es decir, el valor de las alianzas estratégicas entre ciertos autores y críticos que, lejos de privilegiar las cualidades intrínsecas de un texto, se fundan en el intercambio de favores y prebendas. Salazar Bondy intuye que la ausencia de una crítica literaria seria en el ámbito periodístico está estrechamente vinculada con la pobreza de las producciones artísticas e intelectuales[5] y, por otra parte, inhibe la posibilidad de que el talento de los jóvenes talentos se desarrolle en toda su plenitud pues la celebración y consagración prematuras de sus obras es una de las causas de lo que él llama la "alta mortalidad de la inteligencia peruana":

> La crítica aquí es amistosa o inamistosa. O se desborda en loas sin medida o asesta improperios despiadados. Toda posición justa, intermedia, serena, con verificaciones y reservas, es considerada tibia y, por ende, mezquina. En general, se derrocha, por compromiso y galantería —residuo este último de nuestro origen cortesano, colonial—, toda clase de incienso intelectual. Y como no es común la conciencia de la propia finitud, como no abunda el equilibrio, el elegido por las ponderaciones casi siempre pierde el sentido y sucumbe a ese éxito temporal. Aquella

5 En el artículo "Los críticos del crítico", Salazar Bondy se refiere específicamente a la puesta en escena de una obra teatral; creo, sin embargo, que, en líneas generales, el artículo puede ser entendido como un cuestionamiento al carácter tendencioso de la crítica periodística de la época: "Si veo una pieza de teatro y distingo en la interpretación una total ausencia de dirección, una carencia absoluta de sentido, un flagrante testimonio de que se ha hecho con irresponsabilidad y desacierto, debo señalarlo. Son equivocaciones que, aún en medios menos dotados que el nuestro, se subsanan con voluntad y seriedad, con capacidad de trabajo y estudio. Sería ilógico que yo pidiera una creación semejante a la da la comedia francesa u otro teatro de similar tradición y calidad. No quiero eso. Quiero simple y llanamente que lo realizado denuncie que se ha puesto el mayor empeño en que se dé con la mínima calidad" (pp. 343-344).

> falta de presión exterior, es decir, aquella escasez de barreras la fácil vanidad, redunda fatalmente en el fracaso. Hay un instante en que todo ello estalla pero en un paradójico silencio. (2014b, "Talento, ocio y voluntad", pp. 31-32)

Para él, por otra parte, la misión del crítico es orientadora a la vez que pedagógica:

> la misión primordial de quien hace de crítico es procurar orientación al lector, darle instrumentos para que aprecie hondamente el objeto de arte que contemplará, y enseñarlo, de paso, como un pedagogo, dónde radica la falla y el acierto que haya intuido por su cuenta. Si el crítico no destaca lo bueno por sobre lo malo o lo pésimo —y el episodio que origina esta explicación era rotundamente pésimo—, sobra en las páginas de un periódico. Lo ingenuo es pensar que las columnas de comentario de un diario son una suerte de decoración amable y cortesana. (2014a, "Los críticos y el crítico", p. 344)

El crítico juega un rol mediador fundamental en la relación entre el autor y el lector no solo en la difusión y valoración de la literatura producida durante un periodo específico, sino en la tarea de articularla con la tradición literaria así como en el establecimiento de un canon[6]. Es precisamente este rol el que asume Salazar Bondy desde muy temprano a través de la elaboración de antologías[7].

---

6 Sobre el concepto de canon, escribe Wendell V. Harris: "las resonancias históricas de un texto (el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos), la posible multiplicación de sus significados (el grado de su polivalencia), la habilidad con que es introducido en el coloquio crítico (el grado en que encuentra un patrocinador adecuado) y la congruencia entre sus posibles significados y las preocupaciones actuales de los críticos (el grado en que resulta maleable), todos estos elementos interactúan para determinar cuánto interés puede suscitar un texto y durante cuánto tiempo. En lugar de estampar obras con el marchamo de autoridad, los cánones literarios proponen la entrada en el coloquio crítico de una cultura" ("La canonicidad" en E. Sullá [comp.], 1998, pp. 41-42).

7 "Durante toda su vida [Salazar Bondy] se sentirá fascinado por este aspecto, y se volverá lector ferviente de crestomatías —en su biblioteca personal abundan los «misceláneos»—, a tal punto que publicará cinco antologías dedicadas sea a la poesía peruana en quechua o español, sea los cuentos" (Hirschhorn, 2005, p. 133). Las antologías a las cuales se refiere Hirschhorn son las siguientes: *La poesía contemporánea del Perú* (1946; en colaboración con J. E. Eielson y J. Sologuren); *Antología General de la Poesía Peruana* (1957; con A. Romualdo); *Poesía Quechua* (1961; introducción, selección y notas de Salazar Bondy); *Mil años de Poesía Peruana* (1964; selección y breve introducción suyas); y la introducción y selección de textos para una edición argentina de los *Comentarios reales de los Incas* (1964) del Inca Garcilaso de la Vega.

El artículo en la crítica de Salazar Bondy

En la crítica literaria de Salazar Bondy se constata rápidamente el papel central que ocupa el artículo como instrumento portador de ideas. Sin embargo, para poder situar la discusión, se hace necesario, en primer lugar, formular una definición óptima del término; en segundo, reconocer sus características; y, por último, cómo estas se presentan en los textos de nuestro autor. Así, en relación con lo primero, el diccionario de la RAE nos brinda una definición según la cual se establece que el término se refiere a "[c]ualquiera de los escritos de mayor extensión que se insertan en los periódicos u otras publicaciones análogas". Esta definición se complementa con aquella otra que sostiene que "[un] artículo periodístico [es] una modalidad de creación literaria destinada a informar sobre acontecimientos o ideas de actualidad y a orientar, mediante juicios de interpretación y valoración, la opinión de los lectores sobre dichos acontecimientos e ideas" (Estébanez Calderón, 2004, p. 34).

La gran mayoría de los artículos de Salazar Bondy se adecúan a ambas definiciones con justeza e, incluso, las superan en la medida en que van más allá de las expectativas del lector promedio del periódico si es que se presta atención a algunos de sus componentes: el estilo y flexibilidad sintáctica de la frase, la riqueza del léxico empleado, las constantes referencias a escritores canónicos de diversas tradiciones, la efectividad en la adjetivación, la contundencia de las conclusiones y otros elementos. Ciertamente, Salazar Bondy no se limita a alcanzar a un lector poco versado en los temas que aborda, sino más bien a instruirlo y exhortar su participación; es decir, crear un lector modelo o ideal, capaz a su vez de ser crítico. En ese sentido, la naturaleza de sus artículos excede largamente la posición del articulista que busca congraciarse con el lector a través de una crítica impresionista o provocar su complicidad en el ataque mediante la frase ingeniosa: la suya es una forma de entender el periodismo cultural completamente nueva y distinta a la que se estilaba en su momento en la prensa peruana[8]. De allí que sus piezas perio-

8 "Al leer las columnas de la prensa peruana dedicadas en esa época a la crítica literaria, uno se asombra al ver que los buenos sentimientos, los elogios, y glorificaciones ocupan un lugar privilegiado. Los periodistas se contentan con la presentación de los libros de amigos refiriéndose a valores que no toman en cuenta la realidad nacional. Es decir, que se podría aplicar lo que Roland Barthes llamaba en 1957 con ironía «la crítica Ni-Ni» o sea «ni reaccionaria, ni comunista, ni gratuita, ni política, la crítica que es la referencia eufórica al *estilo* del escritor como valor eterno de la Literatura»" (Hirschhorn, 2005, pp. 130-131).

dísticas, por su expresividad, dominio del lenguaje y argumentación pueden ser consideradas como literatura en el sentido más estricto.

Si nos atenemos a una clasificación más exhaustiva del artículo como modalidad de discurso, los textos de Salazar Bondy pueden, en un primer acercamiento, ajustarse a lo que se considera como *artículos de ensayo* y *de crítica*[9]. Con el riesgo que implica ceñirse dogmáticamente a una clasificación de este tipo, en el primer caso el articulista da a conocer su pensamiento "sobre cuestiones ideológicas de tipo cultural, filosófico, político, literario, etc." (p. 35), mientras que, en el segundo, busca difundir las obras publicadas por escritores de trayectoria reconocida o de reciente aparición. En la crítica periodística de Salazar Bondy el primer grupo resulta más numeroso principalmente por el hecho de que su labor se dirige a promover y discutir preocupaciones que son de interés público y nacional. El artículo se constituye en el instrumento a través del cual se transmite la voz de su autor y a la vez le permite inscribirse en el escenario de una tribuna partidaria. Así, los artículos de ensayo responden a una necesidad urgente de hacerse escuchar en un medio en el que el silencio y la indiferencia reinan con respecto al papel de la cultura y sus dominios.

En el caso referido a los artículos de crítica, muy tempranamente Salazar Bondy se preocupa por el reconocimiento de la obra de poetas modernos peruanos (José María Eguren, César Vallejo, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán, César

9 Estébanez Calderón (2004) distingue cinco diferentes tipos de artículo: el *artículo editorial o de fondo*, "un escrito sin firma, publicado en una página y espacio relevantes y que representa la opinión y postura ideológica del periódico, al interpretar un hecho noticiable de cierta envergadura" (p. 34); el "*artículo-comentario o «columna»* que comparte con el editorial el carácter interpretativo, valorativo y orientador de un acontecimiento o idea y se diferencia de él en que va firmado, y, por tanto, manifiesta la postura personal del articulista, que normalmente, coincide con la línea editorial del periódico" (pp. 34-35); el *artículo de ensayo* "en el que un autor expone su pensamiento (ideas, resultados de una investigación, hipótesis) sobre aspectos relacionados con la ciencia en sus diferentes campos (ensayo científico) o sobre cuestiones ideológicas de tipo cultural, filosófico, literario, etc. (ensayo doctrinal) (p. 35); los *artículos de crítica* de arte, literatura, teatro, cine, etc., en los que se informa sobre la aparición de las diversas obras en los campos mencionados y se realiza una labor de interpretación y valoración de las mismas (p. 35); por último, el *artículo de costumbres* (…) entendido como un escrito ligero en el tono y serio en la intención, a través del cual se realiza una sátira de modos de conducta, prejuicios y valores inauténticos de una sociedad" (p. 35).

Moro, entre otros)[10], así como la producción de sus compañeros de promoción (Wáshington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, Blanca Varela, entre otros), y la de poetas más jóvenes (Antonio Cisneros, César Calvo, Javier Heraud y Arturo Corcuera). Algo similar sucede en el campo de la narrativa en donde, por ejemplo, participa en la discusión acerca del surgimiento del problema de la representación de las nuevas realidades urbanas[11].

Como puede observarse, en sus distintas modalidades los artículos de Salazar Bondy referidos a la producción literaria así como los distintos aspectos vinculados con ella (difusión del libro y la lectura, papel de las editoriales y revistas culturales y literarias, principalmente) se ajustan a los diversos tipos y subtipos brevemente esbozados en estas líneas; sin embargo, es necesaria una aproximación más rigurosa para poder establecer con mayor precisión sus características y variaciones de acuerdo a cada una de las temáticas planteadas.

El libro, la lectura y la industria editorial

El primer hito en la tarea de despertar el interés del lector en relación con la difusión de la lectura —y, por extensión, de la literatura— reside en la problemática del libro peruano. Esta preocupación se manifiesta, por ejemplo, en aquellos artículos en los cuales Salazar Bondy examina la calidad de las ediciones peruanas de la época, como sucede en "Nuestros pobres libros":

> Pocas cosas revelan tanto la precariedad de la vida intelectual peruana que el aspecto exterior de nuestros libros. Ellos parecen hechos de un barro triste y opaco. Tintas, papeles, cartones, hilos, gomas, todo lo que constituye el indumento de una novela, un ensayo o un texto para el estudio, denuncian una pobreza conmovedora. Ningún libro nos invita a desplegar sus páginas. Acudimos a él más por interés o compromiso que por suerte de la seducción turbadora que ejerce una edición desconocida. Nuestros libros no son objetos decorativos. Son modestos vehículos por

10 Esta primera fase tendrá como una de sus expresiones culminantes la publicación de la antología *La poesía contemporánea del Perú*, editada junto a Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren en 1946.

11 La bibliografía sobre el tema es abundante. Como punto de partida remito a J. Güich y A. Susti (2007).

> medio de los cuales nuestros escritores intentan difundir sus ideas a un público indiferente que "pasa y no dura". (2014a, p. 57)

El primer paso en la estimulación del interés por la lectura ha de pasar por la "seducción turbadora" que produce el libro en tanto objeto. Siguiendo un principio elemental de aquello que podríamos describir como el "arte de vender libros", el cronista se coloca en la posición del potencial comprador que visita las librerías en busca del libro como una fuente de conocimiento o placer; la experiencia, sin embargo, según él está condenada al fracaso debido a la pobreza y descuido de su presentación material. Salazar Bondy considera que todo libro no solo ofrece determinados contenidos, es decir, un mensaje constituido por un conjunto de signos y sus respectivos significados, sino que, a la vez, está conformado por el continente o significante portador de esos contenidos. De este modo, en un estado precario, el libro se ofrece como un signo mutilado y desprovisto de atractivo cuyo revestimiento revela, en última instancia, el estado de la industria editorial nacional, pero también el de la cultura —entendida en su sentido más convencional— y, por extensión, la literatura nacional. La imagen es sumamente poderosa pues, con ella, Salazar Bondy denuncia una serie imbricada de problemas cuya solución urge encontrar: el estado material del libro que se ofrece a los lectores es un síntoma de la situación de la industria editorial, pero también una muestra del carácter de la comunicación que se establece entre el autor y el lector: su descuido es reflejo del vínculo desaprensivo y la falta de lazos —al menos en las condiciones presentadas en el pasaje— entre ambos: la captura y adhesión de lectores se inicia con la atracción que ejerce *físicamente* el libro. La efectividad de la imagen, por lo tanto, se debe a la cadena de significados que genera y es, por otra parte, una metáfora muy apropiada para demostrar la naturaleza de la *verdadera* comunicación entre autor y lector. Los libros peruanos, en tal sentido, se encuentran muy lejos de satisfacer las demandas comunicativas de los lectores —no las de *un* público, pues, aparentemente este aún no se había conformado o, en todo caso, se encontraba en proceso de formación—.

Más adelante, Salazar Bondy insiste en subrayar las cualidades físicas del libro, en particular, de aquellos que provienen de fuera del país:

> Hay cierta sensualidad en los materiales y la impresión de cualquiera de las ediciones que nos vienen del exterior y que tanto frecuentamos. Las yemas de los dedos y las pupilas del *amateur* suelen saborear, si la expresión cabe, el grano del papel, la nitidez de la tipografía, la delicadeza

> de los colores. Y el libro fuera de nuestras manos, abandonado sobre nuestra mesa de noche, puesto entre otros varios en el estante de nuestra biblioteca u olvidado en un rimero polvoriento suele recordarnos de su presencia con silenciosa elocuencia (p. 57)

El libro, por lo tanto, es un objeto que trasluce una determinada estética a través de cada uno de sus atributos —carátula, grano del papel, tipografía, etcétera— y la experiencia de su contacto involucra la percepción de todos esos elementos; ello, no obstante, se opone diametralmente a la penosa experiencia del lector del libro peruano:

> Cuán común es darse con la impresión descolorida, que manifiesta la vejez de las prensas en que el libro se hizo, o con las letras movidas u horadadas que dramáticamente expresan que el cáncer del tiempo ha hecho mella en el plomo. Luego el desorden. Nuestros libros comienzan sin las previas páginas de advertencia, sin los índices necesarios, sin los datos fundamentales que predisponen a una mejor comprensión del texto. Se desencuadernan al primer movimiento brusco, se despintan se pican, se manchan, se arrugan. (p. 58)

Salazar Bondy propone una sinécdoque según la cual el examen del estado de *un* libro producido por la industria editorial nacional permite diagnosticar lo que ocurre en su conjunto. Este recurso luego se aplica a la relación entre autor y lector, pero, en este caso, la figura del libro se convierte en una metáfora según la cual su precariedad desnuda el problema de la comunicación entre ambos y, más precisamente, entre el autor y el lector peruanos, como se observa más adelante en el mismo artículo ("Nuestros pobres libros"):

> El público peruano lector ha sido, y es desafortunadamente, desconfiado hacia la obra de sus escritores, investigadores y hombres de ciencia. Ello es una forma del "complejo de inferioridad" que siempre nos ha dominado. También, es cierto, se trata de un fruto de la incultura media. (p. 59)

Ciñéndose a la noción tradicional de cultura, Salazar Bondy expone no solo el estado de la industria editorial y el tipo de relación entre autores y lectores peruanos, sino un *rasgo general* de la sociedad peruana a la cual percibe sumida en una "incultura media"; es decir, propone una nueva metonimia para entender el estado en el que se encuentran el país y sus habitantes en relación con el acceso al conocimiento y saberes proporcionados por la "cultura". Esta estrategia, evidentemente, es formulada desde la posición de un sujeto letrado que omite otras acepciones del término;

sin embargo, lo significativo reside en que él mismo se incluye dentro de ese panorama desalentador, como parte del problema. Con ello, el uso del pronombre "nos" formulado en el pasaje comprende no solo a los sujetos involucrados en el proceso de diseminación de la cultura (autores, editores y lectores), sino a toda la sociedad.

La precariedad de la industria editorial, como se ha visto, también incide en el distanciamiento entre el autor y el lector peruanos. Salazar Bondy retoma el tema en repetidas oportunidades y, ante el panorama desalentador, recoge un testimonio elocuente en "¿No hay escritores peruanos?":

> Una dama europea que desde hace poco tiempo vive en Lima, ha referido al cronista una anécdota que a cualquier peruano culto ha de avergonzar enormemente. Esta señora, aficionada a la lectura, se ha interesado, como es lógico, por el Perú: ha tratado de saber su historia, su geografía, su arte, etc. Dentro de ese espíritu ha querido conocer la literatura nacional, especialmente la contemporánea. Para ello, acudió a una librería —cuyo nombre, por ahora mejor será mantener en reserva— y preguntó allí por poesías, novela y obras teatrales de los escritores actuales del país. El librero le dio una respuesta increíble: "No hay escritores peruanos". Ni más ni menos. De nada valió que la dama insistiera. La contestación, plena de convicción y certeza, fue la misma. En realidad en los escaparates y los estantes del establecimiento no había volúmenes literarios impresos en el Perú. (2014b, p. 39)

La anécdota ilustra una de las consecuencias —probablemente la más grave— de la situación de la industria editorial: la completa ausencia de la literatura nacional en el repertorio de las librerías de la época. El hecho —que linda con lo cómico, pero que, en última instancia, resulta patético— es una suerte de advertencia acerca del futuro de la literatura peruana: el estado de la industria —que no solo involucra la desprolijidad de sus publicaciones, sino el desinterés de los distribuidores por acoger y ofrecer la producción nacional a los lectores— traerá consigo la muerte de la literatura en el país. La afirmación colocada en boca del librero ante la pregunta de la compradora europea ("¿No hay libros peruanos?") es, a su vez, un ejemplo de la ignorancia de quien ha de estar informado acerca de las novedades del mercado editorial; ese mercado, sin embargo, en el caso de la literatura peruana, simplemente no existe. La conclusión, en su sentido más extremo, genera la idea de que no existen escritores peruanos o que si, en todo caso, existieron alguna vez, ya nadie recuerda sus obras. La ausencia del libro peruano en las librerías es, por lo tanto, un indicio de la muerte de la literatura en el país. Aun cuando la anécdota presenta un hecho rayano

en el absurdo —pues es evidente que sí existen escritores peruanos desde el momento en que el cronista se considera a sí mismo uno de ellos—, demuestra el divorcio existente entre autores y lectores en la época.

Por otra parte, independientemente de la naturaleza real o ficticia de la historia, la presencia de la compradora/lectora europea/foránea en el espacio de la librería implica la *ausencia* de un comprador/lector nacional; en un nivel simbólico, esta ausencia puede ser entendida como la inexistencia de un público lector nacional a cuya formación precisamente aspira contribuir el articulista. La anécdota, por lo tanto, refiere de una manera breve y sintética el problema de la configuración de ese público.

En lo que respecta al mercado de la información de la época, como se ha visto, Salazar Bondy considera la aparición de *La Prensa* como un hito importante en el desarrollo de una "clase moderna de información" en la medida en que, a través de sus noticias, da una mayor "importancia a sus contenidos" y, con ello, un mayor "atractivo" a sus lectores. Aun cuando estas características del diario no resultan útiles para reconocer un tipo específico de lector, existen otros indicadores que permiten suponer su pertenencia a la clase media —o "pequeña burguesía", expresión también utilizada por el autor—, hecho que, por otra parte, coincide con el papel de esta última en la configuración de una cultura y un arte nacional. Así, por ejemplo, en un pasaje del ensayo "Aspecto cultural", al referirse al "público burgués" y la relación que establece con el artista y el intelectual, y distinguirlo, a su vez, del "público popular", Salazar Bondy (1963) afirma:

> El artista y el intelectual en este mundo donde domina y prevalece una burguesía sin sentido de lo nacional, sin sentido histórico, que vive de prestado, existen en una situación crítica y de quiebra permanente. Aunque su obra sea auténtica, carece de trascendencia porque carece de lo más importante, del público, de los consumidores. El público burgués vive de prestado e importa, cuando le interesa, su cultura, y el público popular en tanto, en su inmensa mayoría analfabeto e ignorante por falta de educación y de escuela, y mísero por la falta de condiciones económicas esenciales para asumir plenamente su condición humana, no es capaz de constituir un público. (p. 203)

Ante estas carencias, para Salazar Bondy, la obra del artista habrá de ser empleada como

> instrumento para la formación de la conciencia profunda en el público acerca del mundo, de la sociedad, en que vive, y de la necesidad de

> transformarlos. ¿Qué público? Necesariamente es un público que no es inmenso pero que es grande, que no es multitudinario pero es pujante. Ese público pequeño burgués descontento, y el público de las capas menos incultas de la clase trabajadora. (pp. 205-206)

La recurrencia en el llamado a la formación del "público pequeño burgués descontento", aliado con las "capas menos incultas de la clase trabajadora", sin embargo, se contradice con el carácter elitista de la noción de "cultura" que el cronista utiliza en sus artículos, y elude precisamente aquello que debería constituirse en la base de la cultura y el arte nacional por los cuales aboga en otro pasaje del ensayo mencionado:

> [esa cultura] tendrá que ser una cultura popular, en el sentido de no-burguesa, no elitista, no académica, porque aquí la palabra burgués significa todo lo contrario de lo que un país marginal, que marcha a su independencia, quiere buscar, porque burguesía aquí significa conformismo, egoísmo individualista y estéril, rentismo y ocio tanto económicos como culturales. (p. 211)

Estas contradicciones aparentemente no llegan a resolverse en la obra de Salazar Bondy, aun cuando —como se ha visto en el capítulo anterior— formule su posición acerca de la "indigenización de la literatura peruana" o, al interesarse por el legado de las culturas prehispánicas, asuma plenamente la indistinción entre categorías tales como "arte" y "artesanía" o, incluso —como se verá en el siguiente capítulo—, aluda a las transformaciones sociales que harán de Lima una ciudad provinciana[12]. De hecho, una posición similar asumirá al tratarse de la llamada "cultura de masas", a la cual también censurará —salvo algunas excepciones— y que, llegado el caso, asociará al mito de la Arcadia Colonial que encontrará su pleno desarrollo en su ensayo *Lima la horrible*[13].

---

12 Véase por ejemplo, el artículo "La ciudad que semeja al país": "Lima no solo es sección principal del Perú sino que representa su síntesis, especialmente en lo que se refiere a la estructura social. Como todas las capitales del mundo, Lima es la ciudad de los provincianos, el lugar donde se reúnen, como en una abigarrada y hormigueante ágora, gentes venidas de todos los confines del amplio territorio peruano. Si no, que se interrogue a las masas que ocupan sus calles, a la hora de la tarea o en la fiesta, por su origen: se verá que aquí está el crisol de lo que el país, en su vórtice actual, promete para mañana" (*La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima [1953-1965],* 2016, p. 80).

13 "A esta importación de cultura de masas, se llam[e] «rock and roll» o «superhombre», se llame cualquiera de los personajes de la televisión, o se llame el artículo pseudo científico que aparece en la revista Selecciones, se viene a unir un mito cultural que

La formación del joven lector

Paralelamente a la crítica del libro y la industria editorial en el país, Salazar Bondy esboza un plan dirigido a enseñar a leer —en particular, al niño y al joven[14]—. Al hacerlo, crea una distinción elitista entre la "buena" y la "mala" literatura, dejando de lado aquellos géneros provenientes de la cultura de masas como la historieta, los "géneros vulgares", el radioteatro, el "cine chabacano" e, incluso, la televisión:

> No está entre nosotros lo suficientemente difundida la lectura. La pedagogía peruana moderna se está ocupando de habituar al educando en esta práctica, orientándolo hacia los buenos libros, especialmente los de los autores nacionales que, al mismo tiempo que procuran una ejemplar y edificante lección de buen gusto y calidad, se refieren a casos y problemas característicos de nuestra comunidad. Se trata de una manera de desterrar la afición a las historietas, a la literatura malintencionada y a los géneros vulgares que con tanta profusión circulan impresos entre las clases media y popular. (2014a, "Enseñar a leer", p. 69)

> El radioteatro —que nuestros monopolistas radiales cultivan con tanto afán y tan nocivos efectos— la infame historieta, el cine chabacano, etc. son, sin duda, los enemigos del libro. Si no se hace una promoción de la lectura, una campaña para que los ciudadanos de mañana sepan leer y consideren la lectura como un alimento espiritual necesario, terminaremos como un pueblo sin luces, como un pueblo muerto. (2014a, "La lectura, la vida y la muerte", p. 91)

Contempladas desde nuestra época, estas afirmaciones resultan paradójicas: por un lado, nos sitúan en un escenario en que los medios de comunicación participan activamente en la formación de los gustos y preferencias de los ciudadanos —fenómeno que, dicho sea de paso, no se inicia históricamente en ese entonces sino mucho antes—, a la vez que nos informan que la "batalla" a favor del libro y la lectura entre los jóvenes

---

prevalece en la cultura del país por imposición de esa alta burguesía. Me refiero a la evocación y el culto de los valores de la época colonial hispánica. Se ha convertido la época virreinal, el coloniaje español, por un trabajo largo, arduo e insistente, en una Arcadia" (Salazar Bondy, 1963, pp. 206-207).

14 Como bien se sabe, Salazar Bondy incursionó en los dominios de la literatura infantil con el cuento *El señor gallinazo vuelve a Lima*, publicado en 1961. Existe, además, en el archivo del autor una pieza para títeres de un acto titulada *El amigo de las mariposas* inédita hasta el 2017.

parece estar encaminada al fracaso. Esta visión apocalíptica[15], sin embargo, no deja de llamar la atención por el hecho de que Salazar Bondy sí reconoce las posibilidades que ofrecen los medios en otros artículos —ello ocurre, por ejemplo, al referirse al cine o a la radio—[16]. En todo caso, el énfasis está colocado en la educación del niño y el adolescente y su casi nula capacidad de discriminar entre aquello que es "nocivo" y lo que no lo es.

La propuesta en favor de la lectura se afianza con mayor rigor cuando el cronista proporciona algunas pautas acerca de cómo puede llevarse a cabo el proceso en "Cómo enseñar a leer":

> La enseñanza de la lectura ha de tener, en primer lugar, un sentido progresivo. No hay que perder de vista el moderno criterio de la "madurez mental" cuando se invita a un escolar a conocer un texto. Para cada edad funcionan ciertos incentivos primordiales: hay un tiempo para descubrir la naturaleza, otro tiempo para gozar de las aventuras legendarias, otro tiempo para penetrar en los misterios del alma humana, etc. Afortunadamente, existen libros, escritos por plumas maestras, para cada caso. Así, en vez de las antiguas y penosas "lecciones de cosas", ¿no es posible, por ejemplo, atraer la atención del educando sobre el simple y, sin embargo, rico contenido de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez? ¿Y no es absolutamente factible, para la época en que el niño, gracias a su infatigable imaginación, se siente atraído por lo fabuloso, darle a leer una condensación en prosa —jamás las pésimas traducciones en verso— de *La Odisea* de Homero? Y para, más adelante, cuando, al fin de la pubertad, comienza el estudiante a sentir el llamado de las pasiones y los sentimientos, [¿]no le resultará propio acercarlo, *verbi gratia*, a la gran novela del siglo XIX, a Dostoievski, Balzac, Pérez Galdós o Eça de Queiroz? (2014a, pp. 73-74)

El énfasis, no obstante, no se limita a obras consagradas sino también a aquellas producidas por escritores contemporáneos:

> Tal vez, la mejor manera de iniciar a un principiante en la lectura sea habituarlo a los libros de los escritores de su tiempo, en los cuales hallará elementos que le son familiares, conflictos verosímiles, ideas que lo rodean cuotidianamente. Comenzando por el relato y yendo, paulatinamente, a la meditación, será fácil despertar en un joven la inclinación a la literatura profunda y bella, y llevarlo así a preferir las

15 Me refiero a la expresión empleada por Umberto Eco (1985).

16 Existe un grupo de 25 artículos de Salazar Bondy dedicados al cine, que publicó en *La Prensa* y *El Comercio*, principalmente.

> páginas difíciles, por espirituales, a las frívolas, cuyo más increíble espécimen son las historietas de tan nefasta moda. (p. 75)

Nuevamente, Salazar Bondy incide en una serie de dicotomías que invitan a oponer la trascendencia y beneficios de la "literatura profunda y bella" a la intrascendencia y frivolidad de los géneros populares —en particular, la historieta—. Este enfrentamiento, independientemente del hecho de que ilustra, una vez más, una concepción elitista de la cultura, demuestra que la aspiración a la creación de un público lector debía estar dirigida a la formación de un lector joven/niño que con el tiempo adquiriera la capacidad de discernir entre la "buena" y la "mala" literatura, hecho que, finalmente, habría de revertir la precaria situación del libro y la industria editorial peruana.

"Heroicas revistas"

El papel de las revistas culturales en la vida intelectual es también motivo de interés, como se evidencia en "Heroicas revistas":

> Complementos del libro, síntesis del pensamiento generacional, depositarias oportunas de las ideas que suscita un hecho intelectual entre los escritores de un país, las revistas culturales son un testimonio irrecusable de la vida espiritual de una ciudad o una nación. En ellas se acogen los primeros atisbos de un poeta, las primeras generalizaciones de un ensayista, los primeros pasos de un novelista, y en ellas, también, los nuevos emiten el juicio más severo sobre sus antecesores consagrándolos o desahuciándolos con ese impulsivo ademán, sin vacilaciones ni compromisos, que caracteriza todo acto juvenil. (2014a, p. 117)[17]

A lo largo de una media docena de artículos dedicados a ellas, el cronista acierta a dar una visión bastante completa de la situación en que se encuentran las principales revistas del medio, así como reconocer el papel que han desempeñado en la vida cultural del país. Tal como sucede con la industria

17 Sin embargo, Salazar Bondy es consciente de que la proliferación de revistas no es necesariamente un indicio de cambio en el panorama cultural del país: "las revistas son más numerosas que los libros. Es una lógica muy criolla (…) La mayoría son capricho de sus autores. Algunas alcanzan a ser interesantes o a tener una difusión que escape de la ridiculez. Contadas tienen calidad de buenas revistas. Ninguna es una publicación extraordinaria por su contenido y presentación, como para parangonarse con las grandes revistas de otros países muy adelantados. Cerca de la mitad tiene una historia que aún se cuenta por meses. Yo me pregunto ¿es que hay tantos escritores como para abastecer semejante ejército de revistas?" (citado por G. Hirschhorn, 2005, p. 93).

editorial y la difusión del libro, la indiferencia general y los problemas económicos —además, de la "pereza característica de los colaboradores", proliferación de erratas, postergaciones y otros inconvenientes— surgen como las causas más visibles de las dificultades que deben enfrentar estos medios de difusión del conocimiento y el arte. Con ello, Salazar Bondy configura una nueva imagen del heroísmo que conlleva toda contribución al desarrollo de la cultura del país, tal como él la entiende, y que contrasta significativamente con los valores que fomenta la sociedad de consumo:

> Cada vez que alguien aquí se entrega a la tarea cultural prueba tajantemente que el espíritu no muere, ni va a morir jamás, inclusive cuando campea en la comunidad el frenesí lucrativo que reduce todo, política e inteligencia, sueños y producción, a la religión idolátrica de la oferta y la demanda. (2014a, "Una revista y sus propósitos", p. 150)

Como ya se ha visto, el heroísmo de aquel que podríamos llamar el "emprendedor cultural" —encarnado ya sea en la figura del editor o en la del propio escritor o artista— es uno de los principales tópicos presentes en la prosa periodística de Salazar Bondy; sin embargo, es necesario subrayar que esta forma de heroísmo responde a su vez a la exigencia de contemporaneidad del artículo periodístico, es decir, a la necesidad de retratar con objetividad y de manera comprehensiva la situación de una "realidad" inmediata, representada en este caso por el estado de la cultura en un país en el que ha sido convertida en una suerte de mercancía accesoria que sobrevive a pesar de la indiferencia generalizada. Desde un punto de vista retórico, el heroísmo se comprende no solo como un rasgo propio de quienes son artífices o difusores de la cultura, sino como un mecanismo del texto periodístico que busca atraer la atención del lector. Con ello, ciertamente no pretendo relativizar la gravedad de la situación con la cual se enfrenta el cronista, sino más bien sugerir la idea de que el artículo, en tanto pieza periodística, también se constituye como un artefacto idóneo para el desarrollo del pretendido "realismo" —tal como lo concibe Salazar Bondy— y, por otra parte, del heroísmo como una condición de lo real. Resulta evidente que la naturaleza realista del periodismo —medio de comunicación masivo que, por otra parte, se desarrolló a lo largo de un periodo histórico que coincidió con el apogeo del realismo literario y pictórico— se acomodaba perfectamente a la necesidad de retratar y describir integralmente el escenario de la recepción social de la cultura en el Perú de mediados del siglo XX, lo cual, además, suponía la adopción de aquellos procedimientos temáticos que proveían a la "noticia" de un carácter más urgente y perentorio.

Los artículos de Salazar Bondy dedicados a las revistas culturales, por otra parte, no solo se limitan a apoyar a aquellas que circulan en el presente o reconocer las que cumplieron un papel fundador en el pasado —caso de *Colónida*, *Amauta*, *Mercurio Peruano*, entre otras—, sino a presentar casos singulares como el de "*Proceso: número cero*":

> Una nueva revista, que sus propios editores no quieren que muera, como tantas otras antes, apenas nacida, circula ya: *Proceso*. Su nombre indica bien de qué se trata. No es la revista-buzón, donde los escritores e intelectuales echan, como en la boca de un correo sin destinatario concreto, sus originales inéditos, sus conferencias pasadas, sus papeles perdidos. Al llamarse *Proceso*, es decir, desarrollo, de una parte, y juicio, de otra, contiene un principio dinámico, activo. Se trata de reflejar el flujo de nuestra cultura y, al mismo tiempo, emitir un fallo con respecto a ella. Y cultura, para quienes hacen esta publicación, no es, de ninguna manera, cantidad de conocimientos, valores congelados de museo o biblioteca, sabiduría incontestable, sino vida espiritual y destino de nuestro pueblo. (2014a, p. 157)

Por su naturaleza heterogénea, la trascendencia de la revista *Proceso* —a pesar del hecho de que, finalmente, se extinguiría apenas publicado su primer y único número— reside en la crítica de la concepción estática y elitista de la cultura que, en ciertos casos, paradójicamente defiende el propio Salazar Bondy[18]. El hecho de que la "cultura, para quienes hacen esta publicación, no es, de ninguna manera, cantidad de conocimientos, valores congelados de museo o biblioteca, sabiduría incontestable, sino vida espiritual y destino de nuestro pueblo" trasunta una visión dinámica e inclusiva en la que se conjugan todo tipo de saberes culturales —no solo los académicos o artísticos—, sino aquellos que involucran al hombre de

18 No obstante ello, Hirschhorn (2005) ha señalado el carácter político de *Proceso* al analizar el editorial del único número de la revista: "si la primera parte del editorial anunciaba una revista cultural —en realidad se expone sobre todo principios políticos— el estudio de los campos semánticos enseña que el léxico político predomina. De las 253 palabras que contiene el editorial, 14,22% tienen una connotación política, mientras que el 5,53% se refieren a la cultura" (p. 116). Por otra parte, el crítico francés destaca el vínculo de la revista con el pensamiento de José Carlos Mariátegui: "*Proceso* se inscribe en la línea de los *Siete ensayos…* En efecto, la obra de José Carlos Mariátegui y *Proceso* muestran numerosos puntos comunes que no son fruto del azar. Mariátegui trata en la parte titulada «Proceso de la Literatura» de temas como «Lima y la Colonia, Ricardo Palma, las Corrientes de hoy, la Generación futurista, el Indigenismo». Si Mariátegui hace el «Proceso de la Literatura» los colaboradores de la revista hacen el "proceso de «Una Lima que se va»" (pp. 117-118).

la calle —potencial lector de la revista—, es decir, el público lector que tanto reclama el articulista al señalar las peripecias de la industria editorial y la suerte del libro en la sociedad peruana. Esta visión de la cultura como un *proceso* inagotable y fecundo, ciertamente, realiza en un sentido más completo y ambicioso el ideal de cultura que el propio Salazar Bondy anuncia al referirse a la construcción de una cultura auténticamente nacional y popular y que nace precisamente del compromiso con el presente.

Aproximaciones al canon

Quiero ahora dirigir mi atención al ámbito de la producción literaria, en particular, a la revaloración de autores y textos canónicos de la tradición peruana así como la producción correspondiente a la época. En tal sentido, se puede afirmar que, en su calidad de crítico literario o reseñista, Salazar Bondy se convierte en un observador y partícipe privilegiado del proceso de la literatura peruana de la primera parte del siglo xx, a la vez que desarrolla en su labor una serie de facetas que revelan no solo la figura del cronista, sino también la del investigador e historiador de la literatura[19], a través de una prosa ensayística culta, a la vez ágil. Ejemplo de ese interés específicamente literario lo proporcionan dos artículos —uno dedicado a Luis Felipe Angell (Sofocleto), otro a Leonidas Yerovi— que comparten aquello que Salazar Bondy reconoce como la "tradición limeña" de la sátira:

> La sátira es una tradición peruana, una tradición limeña. Y a lo que mejor se ha aplicado es a la política. Caviedes —su creador— se burló de los médicos, que eran en su época, de alguna manera, las autoridades. Aquellos físicos esquilmaron al poeta tal cual antier y hoy ciertos gobernantes descaecen la hacienda pública diagnosticando males que no son los reales y recetando remedios que afectan el bolsillo del paciente nacional y emponzoñando la salud colectiva. Luego, desde las letrillas contra el poder colonial hasta la abundante poesía humorística que ha

19 Salazar Bondy abandona sus estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Después de ingresar en 1943 a la Facultad de Derecho, se trasladó a la Facultad de Letras, en la especialidad de Literatura. En 1944, llegó incluso a trabajar como profesor de literatura en varios colegios. Sin embargo, nunca culminó la carrera universitaria (para una mayor información sobre el tema se pueden consultar las cronologías elaboradas por Hirschhorn —incluida en SSB, 1990— o bien la "Cronología sumaria" de Abelardo Oquendo en "Homenaje a Sebastián Salazar Bondy", 1966, de la *Revista Peruana de Cultura*).

> sazonado la vida política republicana, el género ha tenido una larga y generalmente brillante historia. (2014b, "Sonetos de Sofocleto", p. 217)

> Luis Fabio Xammar supo indicar los valores humanos que latían en las páginas de Yerovi, pero hasta ahora nadie ha dicho cuántos elementos de pura extracción popular, provenientes del folklore limeño, había en las décimas, los romances, las letrillas, etc., yerovianas, ya que era su autor una personalidad típicamente local, apegada a usos y hábitos peculiares de su tierra. Su teatro, que obtuviera éxitos resonantes en Buenos Aires —en esa época un importante centro teatral— es prácticamente desconocido. La Escuela Nacional de Arte Escénico reestrenó hace algunos años su juguete *La de a mil* y en él se pudo apreciar que el dominio de la técnica cómica no le era ajeno. Falta también trazar la vinculación que hay entre Yerovi y los letrilleros coloniales, y aun Caviedes, padre éste de la corriente festiva de la literatura nacional. (2014a, "Yerovi, una tradición, una incógnita", p. 236)

El cronista plantea un tema inexplorado por la crítica literaria de la época, trazando un eje transversal entre dos momentos de la historia de la literatura peruana en los cuales se puede reconocer la presencia no solo de la ironía y el sarcasmo, sino la extracción popular de ese tipo de discurso[20]. Con ello, Salazar Bondy subraya algunos de los vacíos que subsisten en el conocimiento de la tradición literaria peruana, así como contrapone dos modalidades dentro del discurso literario que coexisten y compiten entre sí: la culta/escrita y la popular/oral.

Por otra parte, con ocasión de la reedición de un escritor como José Diez Canseco —olvidado por la promoción a la cual pertenece el propio Salazar Bondy—, propone una revaloración de su obra reconociendo sus principales aportes y articulándolos con la tradición nacional:

> La lectura de Diez Canseco resulta grata. Podemos situarlo, en un primer boceto de nuestro desarrollo literario, como representante del período transaccional entre el costumbrismo y la literatura nacional propiamente dicha. Pescadores, campesinos, gentes suburbanas, desfilan por estos cuentos con sus maneras, sus palabras y sus aventuras, mas es evidente que, por debajo de la película local, esos seres muestran una faz humana que los semeja y emparenta con los habitantes de cualquier otra latitud, víctimas, al fin y al cabo, de un tiempo en el cual el hombre vive y actúa

20 Por esa misma época, Raúl Porras Barrenechea (1954) también incide en el tema: "La aptitud limeña para la sátira, es ya un lugar común en la historia literaria peruana. Nuestros más originales ingenios fueron satíricos" (p. 9).

> al influjo de fuerzas no siempre heroicas. (2014a, "Vindicación de José Diez Canseco", p. 213)

A diferencia de los críticos que suelen reconocer el "color local" o "costumbrista" de los relatos de Diez Canseco —rasgo que aún hoy se subraya en ellos—, Salazar Bondy descubre una dimensión universal que excede los parámetros de lo nacional, así como incide en la ausencia de un heroísmo aleccionador en sus personajes. Estos dos rasgos contribuyen a proponer la obra de Diez Canseco como un hito importante en el desarrollo de la narrativa peruana, en el pasaje de una literatura costumbrista a otra en la que prevalecen otros modos narrativos, tales como el realismo o lo fantástico[21].

Ejemplos de la versatilidad estilística en la prosa periodística de Salazar Bondy se encuentran en los elogios que tributa a un poeta barroco como El Lunarejo o al papel de la ironía en *La casa de cartón* de Martín Adán; en ambos casos, a la manera de una simbiosis estilística, el cronista adopta procedimientos que imitan el estilo y el lenguaje de los autores tratados:

> El regocijo martinadaniano no es el regocijo gonzálezpradesco [*sic*]. El del autor de *Propaganda y ataque* es el del señor venido a menos, un tanto populachero. En todo caso hepático. Martín Adán propina zurriagazos bastante crueles a más de uno, con tanta o más saña que el anarquista de 1880, pero de ello no se dan cuenta sino unos cuantos que no son, como él quisiera, civilistas, ni clérigos, ni togados, sino gentes de baja estofa, de la baja estofa en donde se cocina lo puro, lo encantador. (2014b, "Retrato impúdico de Martín Adán", pp. 147-148)

> "Es forzoso el precipicio —alude ["El Lunarejo"] a los imitadores que Lope llamara Ícaros por lo osados— siempre que tratare de volar quien no ha nacido pájaro: que no bastan plumas para el vuelo, pues aunque de ellas se hacen alas; también los plumeros". En todos los párrafos, como en esta sentencia, Espinosa hila con humor los juegos y reveses del concepto y lo canoro del escrito constituyese en cobertura de algo que es, en su fondo, lógica de buena ley, manejada bajo rigores escolásticos y adobada con estudios clásicos, retóricas opíparas humanidades. (2014a, "El Lunarejo: indio gongorino", p. 180)

Esta capacidad para hacer de la crítica un ejercicio estilístico pero a la vez motivador para el lector, aptitud para colocarse en el lugar del escritor

21 Sobre la literatura fantástica en el Perú en el siglo xx, se puede consultar el estudio de Elton Honores (2010).

comentado y asumir su identidad verbal —y diríase hasta vital— a través de la imitación, subraya el carácter intertextual de los artículos de Salazar Bondy con respecto a las fuentes con que trabaja. Su crítica es dialogante pero no solamente en referencia al lector sino respecto a los textos y autores que comenta y critica. Para él, consciente o inconscientemente, el ejercicio periodístico forma parte de la literatura y se configura como una práctica lingüística que pone en juego el poder expresivo de la palabra, la elección precisa del vocablo, la contundencia de la frase y del ritmo que sostiene la idea.

Al carácter dialogante y la versatilidad estilística de los artículos de Salazar Bondy se suma otra dimensión vinculada con el testimonio personal cargada de un intenso lirismo. Ello se reconoce en una anécdota incluida en la nota que antecede a una breve selección de poemas de Luis Valle Goicochea, realizada para la *Revista Peruana de Cultura* en 1963:

> Pero es de su persona de lo que quiero primeramente hablar aquí. En ese tiempo —el de mi artículo—, Valle Goicochea estaba en el convento. Sus poemas místicos o religiosos se me ofrecían inferiores a los de sus libros profanos, llamémosles así, y ello mortificaba un tanto mi concepto. Un día, dos o tres años después de mi hallazgo de *El sábado y la casa*, hice amistad con el poeta. Fue en el camarín que en el Teatro Segura ocupaba Pedro López Lagar, hasta adonde *Vallecito* había llegado en cumplimiento de su torturante misión periodística, el punto en que por azar nos reunimos.
>
> De ahí salimos juntos. Conversamos —creo— de poesía. Era un hombre tímido, frágil, desarmado. Suelo atemorizarme ante los lacónicos y, a mi pesar, rompo la tensión hablando hasta por los codos. Al parecer mi locuacidad excitó su confianza. Y hablamos más, pero no sabría decir de qué.
>
> Lo recuerdo en la fría noche limeña, velado el aire por la esponjada niebla. Un rostro pálido de fino perfil, labios incoloros y ojos húmedos o brillantes, surcando las brumas. El cuerpo menudo en el traje gris se adivinaba aterido, como el de una breve ave caída en la ciudad que ya no intentara levantar su imposible vuelo. Sus queridos parajes de saúcos relucientes al sol eran las antípodas. Marchábamos lentamente por la avenida Tacna y la garúa nos daba en la cara, mojaba nuestras voces, revoloteaba como miríadas de insectos alrededor de la pequeña llama que la amistad había encendido entre nosotros.
>
> Cuando nos despedimos fue para siempre. Yo iba a mis asuntos. Él a ninguna parte, porque la soledad no es un asunto. Era un exilado, pero en su corazón estaba el retrato de la patria perdida. Pude asomarme por

> su poesía a ese recuerdo, al cual la fatalidad no pudo nunca empañar. Ni siquiera con su muerte ocurrida en una noche semejante a la de nuestro encuentro, semejante a todas las noches que Valle Goicochea atravesó como un silencioso barquichuelo a la deriva. (2014a, "Tres imágenes discontinuas de Luis Valle Goicochea", pp. 309-310)

La memoria evoca al poeta ya fallecido y revela un perfil que de otro modo hubiera permanecido oculto para el lector: confundido con la "esponjada niebla" de la noche, la figura de Valle Goicochea cobra forma para luego desvanecerse y perderse para siempre. El retrato del lado humano del escritor se hace también presente en una singular evocación que hace Salazar Bondy de César Vallejo con motivo de su breve estancia en París en 1956, en la que decide recorrer los lugares que el poeta frecuentó en la Ciudad Luz en base a la información obtenida de algunos de sus poemas:

> El itinerario no debe, por supuesto, tener un plan previo. No me propongo partir de la estación por donde él arribó a la urbe —la cual, de otra parte ignoro—, sino marchar por los lugares que frecuentó y citó, sin más documento para ello que el recuerdo de algunos de sus *Poemas Humanos*. A un paso me queda la calle Ribouté ("Esa noche dormiste, entre tu sueño / y mi sueño, en la rue de Ribouté", le dice a Alfonso de Silva), y a ella voy. Es una vía estrecha, perpendicular a la calle Lafayette, centro de comercio y actividad bancaria. No es un barrio "intelectual", de fantoches y turistas, sino un sector poblado de gente que hace el país en su tarea diaria, sin pausas ociosas. ¿Cuál es el hotel —me pregunto— en donde ese sueño se llenó de otro sueño? Hay varios, y uno de ellos es demasiado elegante. Miro el interior de estos hospedajes, husmeo su aire viejo y acogedor, y vuelvo a la memoria. "El Hotel des Écoles funciona siempre / y todavía compran mandarinas…", dice en otra parte del poema. En todo caso, el Hotel des Écoles ya no funciona y solo queda de él la poesía…
>
> No es hoy un jueves, pero es otoño, como la época en que nuestro poeta cantara su propia muerte. Hubo aguacero en la mañana, y hubo, quizá, en el alma de muchos seres la misma tremenda intuición del taciturno mestizo. Marchando sobre las aceras húmedas voy hacia la Comedia Francesa para sentarme en el Café de la Regencia. "Cuando entro, el polvo inmóvil se ha puesto ya de pie", puedo decir como el amado compatriota. No encuentro la pieza recóndita, la butaca y la mesa que él nombra en su poema "Sombrero, abrigo y guantes", pero puedo palpar esa visión profunda y trascendental de sentir en cambio, "[¡]el cómo qué sencillo, qué fulminante el cuándo!".
>
> Busco, después, los castaños de París, porque a Vallejo la vida le gustaba "con mi muerte querida y mi café / y viendo los frondosos castaños de

> París", como escribiera en noviembre del 37. Ahí están: los contemplo, los saludo, los comienzo a querer, porque son el mejor monumento para su vida, su poesía y su perdurable ausencia. Ante ellos concluye este paseo aunque podría tener su fin en el cementerio de Mountrouge, ante su tumba. No hace falta más. ¿Tiene, acaso, tumba quien existe tan adentro de nosotros, quien deja una huella tan neta en el alma de quienes lo han leído, quien resucita cada vez que evocamos su obra como expresión de un espíritu representativo? Él, como todos aquellos que hicieron palabra a lo inefable, encuentra un lecho en cada corazón. (2014a, "Una tarde con Vallejo", pp. 217-218)

Nuevamente, el crítico intenta producir en el lector la inmediatez de la experiencia. A la manera de una colección de estampas que se graban en la retina, Salazar Bondy reconstruye a través de la palabra la escena del encuentro simbólico con el poeta convirtiéndolo en un ser de carne y hueso. En ambos artículos, destaca el papel del articulista como testigo de primera mano, fórmula en la que desaparece la distancia que separa el mundo de "lo real" de aquel otro en el que se sitúa la subjetividad de quien escribe, con lo cual convierte el homenaje en una pieza literaria.

Los "nuevos" escritores

La dimensión de la experiencia humana también se halla presente en aquellos artículos dedicados a la obra de escritores contemporáneos y jóvenes. De ello dan muestra, por ejemplo, el interés y compromiso con que Salazar Bondy acoge y promueve a poetas y narradores de diversa extracción social y origen que acuden a él con sus manuscritos o publicaciones[22]. Tal como sucede en los casos en los que aboga por la creación de un público lector y la defensa del papel de la lectura en la formación del ciudadano, el articulista acoge con interés las creaciones de los escritores jóvenes convencido de la necesidad de alentar a todo precio la vocación literaria y la formación de los nuevos escritores. La suya, a diferencia de otros críticos, es ante todo una labor de promoción y defensa de esa vocación aun cuando los autores reseñados —desde un punto de vista estrictamente literario— no reúnan los requerimientos ni una trayectoria para ello. Ello, por ejemplo, puede percibirse en

22 Ver, por ejemplo, las reseñas que dedica a los "poetas obreros" —o, también llamados por él, "poetas populares"—, al decimista Nicomedes Santa Cruz o al poeta Efraín Miranda ("Nace un poeta"; "Cuatro poetas populares"; "Los poetas obreros y su obra"; "Nicomedes Santa Cruz, poeta natural", en SSB, 2014b).

una reseña en la cual asoma, incluso, una preocupación moral por el caso del joven poeta Efraín Miranda quien le hace entrega de sus manuscritos y cuya precaria situación se convierte para él en un dilema existencial:

> Fue entonces cuando me di cuenta, reflexionando sobre el porvenir de este escritor —es decir, sobre el porvenir de todos aquellos jóvenes que se sienten en el Perú llamados a una tarea artística—, que la situación de Efraín Miranda —tal es el nombre del autor de *Muerte cercana*— era la de un ser puesto ante la alternativa de obedecer ciegamente a su espíritu o la de renunciar, por falta de estímulo y circunstancias favorables, a su más intenso destino. En mis manos estaban los poemas de un creador que apunta entre el tráfago voraz de nuestra existencia, amenazando con la disolución, y yo podía hacer poco con ellos. Escribir esta nota, fue la primera manera de ayudarlo que se me ocurrió. Buscarle, luego una colocación para que atienda a su diaria subsistencia. Y, más adelante, encontrar un editor que se decida a imprimir un libro de poesía que, posiblemente leerán solo unos cuantos. (2014b, "Nace un poeta", pp. 152-153)

El crítico recrea la escena del encuentro con el joven escritor lo cual genera en él una serie de interrogantes y reflexiones acerca de la vocación literaria. No se trata ya de una crítica centrada únicamente en el texto sino de la consideración de las circunstancias que rodean su producción: la marginalidad de la vocación poética y, de paso, la impotencia de parte del articulista de no poder hacer nada por cambiar esa situación. La crítica, por lo tanto, además de producir una valoración del texto reseñado, revela la situación del escritor en la sociedad y los riesgos que ello implica.

Otro motivo recurrente se relaciona con el valor que Salazar Bondy adjudica a la naturalidad con que el poeta ejerce su vocación, como ocurre en un artículo que dedica a los "poetas obreros", titulado "Cuatro poetas populares":

> Los cuatro poetas proletarios son trasunto de que la poesía está en nuestro pueblo y que suele manar del alma de algunos seres generosos y genuinos, libre de todo compromiso que no sea vocacional, como un agua pura que todo lo embellece. (2014b, p. 172)

La convicción de que existe un don natural en los poetas de extracción popular, de un estado poético "puro" independiente del acceso a una formación literaria lleva a Salazar Bondy a interesarse por esos casos de "espontaneidad poética". Ello, sin embargo, lo coloca en una situación paradójica cuando descubre, por ejemplo, en los poetas populares una influencia vallejiana:

> Y en este como en aquel la influencia notoria de César Vallejo revela que los guía el propósito de continuar al gran creador de *Poemas Humanos* tanto en el estilo cuanto en los asuntos que afectaron su singular sensibilidad. Y aunque a veces el modelo se reconoce con demasiada evidencia, es justo reputar tal huella como resultado del fuerte impacto que ha ejercido el maestro sobre estos amorosos seguidores de su obra. Lo que destella en las publicaciones comentadas está por encima de la en ocasiones bastante notoria imitación de Vallejo: la pureza de los propósitos y la frecuente calidad de los logros. (2014b, "Los poetas obreros y su obra", p. 180)

Pasajes como el citado parecen sugerir que la pretendida tesis de la "espontaneidad poética" de los poetas populares responde más bien al contacto que estos han tenido con un modelo canónico al cual imitan: el crítico, al reconocer el modelo, implícitamente desbarata su noción de que la poesía existe independientemente del diálogo con la literatura y más que ratificar su hipótesis sus afirmaciones demuestran el carácter dialogante de esta. La vocación literaria existe ciertamente, pero solo persiste si se alimenta continuamente de la propia literatura. En todo caso, el tópico del "poeta natural"[23] parece obedecer a una necesidad de acercarse y comprender mejor a la llamada poesía popular, aquella que, por ejemplo, nace vinculada con la canción popular como sucede con las décimas de Nicomedes Santa Cruz.

En promoción de la nueva poesía peruana, Salazar Bondy también apoya la obra inicial de poetas tales como Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Wáshington Delgado, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara, entre otros, así como algunos de los que formarán parte de la llamada "generación del sesenta", como Antonio Cisneros, Javier Heraud, César Calvo y Arturo Corcuera. Destacan, en particular, los elogios que merece, por ejemplo, —por encima de sus "endebleces", como hace notar el reseñista— el primer poemario de Varela, *Ese puerto existe*:

> Blanca Varela es quizá la única escritora, la única poeta joven del Perú que tiene estilo. Su expresión literaria ha encontrado una manera de decir que es, al mismo tiempo, clara y eficaz, y a diferencia de la mayoría de las poetisas de aquí y de bastantes del resto del continente, se muestra dueña de su oficio. Desdén a todo sentimentalismo, a todo lugar común,

23 En algunos artículos esta condición se anuncia ya desde su mismo título: "Víctor Mazzi, la creación natural", "Nicomedes Santa Cruz, poeta natural" (SSB, 2014b).

> a toda suerte de concesión al gusto consagrado, y parejamente interés vivo y atento por la experimentación audaz, la convierten en una voz que se distingue muy nítidamente del común de las firmantes de libros poéticos. (2014b, "Los sueños conscientes de Blanca Varela", p. 222)

Muy tempranamente, Salazar Bondy reconoce el valor de la escritura de quien, a la postre, habrá de convertirse en una de las voces más importantes de la tradición poética peruana de la segunda mitad del siglo xx, algo que también ocurre con Antonio Cisneros —con ocasión de la publicación de su segundo poemario, *Comentarios Reales*, en 1964— poeta cuya obra en ese entonces recién comenzaba a perfilarse:

> Cisneros, un poco al modo de Brecht, rescata la historia que han congelado textos y monumentos conmemorativos, y busca en algunos de sus instantes las profundas diversidades a fin de poder proyectarlos como símbolos o como parábolas actuales. La anécdota sirve al poeta como coyuntura para reparar una verdad perdida. (2014b, "Cisneros para nuevas batallas y canciones", p. 171)

En ambos casos, el reseñista no se complace únicamente en elogiar la originalidad de los textos, guiado solo por el afán de celebrar la vocación poética o la amistad que lo une con el autor o la autora —caso de Blanca Varela—, sino de subrayar algunas de sus debilidades. En tal sentido, prima la necesidad de instruir al lector acerca del valor de la poesía y sus ilimitadas posibilidades expresivas, así como el reconocimiento de la originalidad del estilo y el "ámbito autónomo" de la obra, todo lo cual ilustra el papel del crítico que el propio Salazar Bondy defiende, es decir, la crítica entendida como un ejercicio lúcido dirigido a estimular la vocación poética así como el interés de los lectores en acercarse a una obra:

> Convengamos, pues, que *Ese puerto existe* es el mejor libro de mano femenina con que contamos porque, no empece sus contradictorios aciertos y endebleces, manifiesta la personalidad rotunda de una artista que crea su obra como una parte de su intransferible universo, y eso con una palabra que solo puede ser de ella, que la identifica en la pluralidad como original y solitaria. Es lo que siempre pedimos de un libro y su autor: que sirva a propósitos propios, que se cierre como un ámbito autónomo, que perdure en la memoria con precisos trazos de claror y opacidad. (2014b, "Los sueños conscientes de Blanca Varela", p. 223)

Algo similar ocurre con los nuevos narradores que surgen a lo largo de la década de los años cincuenta y comienzos de los sesenta (Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta, Mario Vargas Llosa,

Oswaldo Reynoso, entre muchos otros). Con ocasión de la publicación de *Los gallinazos sin plumas*, en 1955, de manera similar a como propone con la llamada "tradición limeña de la sátira", Salazar Bondy traza una línea genealógica que vincula la obra de Ribeyro con la de Enrique López Albújar en "Los dos enfoques realistas II":

> Tiene este joven escritor [Ribeyro] apenas 26 años. Hay que considerar su libro sin perder de vista esta circunstancia. Constituye este el inicio de una producción que se puede adivinar excelente así como *Las caridades de la señora de Tordoya*, de López Albújar, que ha aparecido casi simultáneamente a *Los gallinazos sin plumas*, es el resplandor declinante de quien, través de toda su fructífera vida, buscó y logró la consolidación del principio realista que aquí señalamos en ambos. Esta es la primera similitud de López Albújar y Ribeyro, entre los cuales se abre aproximadamente medio siglo de distancia en el nacimiento. (2014b, pp. 333-334)

La comparación se realiza sobre la base de las diferencias técnicas y las dimensiones de los universos narrativos representados:

> En el López Albújar de *Cuentos andinos* el realismo es social: el hombre no acepta determinadas formas de la sociedad y las combate, debido a lo cual, aunque sea criminal, es héroe. Técnicamente no hay monólogo interior, no hay reflexión desde dentro. El autor narra como si cantara. En Ribeyro no hay canto. Los personajes rumian su desgracia o su terror, los sufren sin rebeldía, los aceptan al cabo, y como la víctima de Janampa "quedan residualmente esperando la hora de la puñalada". En resumen, las criaturas de López Albújar salen de sí porque poseen espacio, porque tienen todavía libertad. Las de Ribeyro se humillan, se reconcentran, porque están presos y acatan su prisión. (pp. 334-335)

Salazar Bondy, una vez más, privilegia las posibilidades que ofrece el realismo como modo narrativo propicio en la representación de los diferentes escenarios sociales y culturales que se ofrecen a los escritores nacionales. La necesidad de una renovación dentro del paradigma del realismo lo lleva a desentrañar las diferencias entre dos autores cuyas obras responden a las transformaciones que ha sufrido la sociedad peruana a lo largo de un periodo de casi medio siglo. En su visión panorámica de la narrativa nacional, López Albújar y Ribeyro surgen como los extremos de una misma línea cuyos orígenes se remonta a los inicios de la modernidad:

> De López Albújar a Ribeyro se ha cumplido una gran etapa. La posta de la creación realista, tan legítima en nuestra cultura, la ha entregado

> el primero, tal como él la perfeccionó a quienes, sin convertirse en sus epígonos, lo continuaron (Alegría, Arguedas, Diez Canseco, Vegas, etc.), y estos ahora la ponen en manos los más jóvenes, de aquellos que, como el autor de *Los gallinazos sin plumas*, hacen de su experiencia viva un objeto del arte, o sea, un objeto perdurable. Y esto es ya una herencia patrimonial perdurable. (p. 337)

Nuevamente, la figura del crítico cede paso a la del historiador e investigador de la literatura en un afán por instruir al lector. Por otra parte, como se ha visto anteriormente, desde la influyente posición del crítico o reseñista periodístico, Salazar Bondy formula implícitamente una valoración de la obra de determinados escritores y su contribución a la tradición narrativa nacional en función de su adherencia a los postulados del realismo; es decir, contribuye —junto con otros críticos contemporáneos y posteriores— a la consolidación de un canon que, a la vez que incluye a ciertos autores, excluye a otros[24].

Quiero hacer una última referencia a la atención que brinda Salazar Bondy a las primeras publicaciones de Mario Vargas Llosa —*Los jefes* y *La ciudad y los perros*—, reseñadas en el diario *El Comercio*, en 1959 y 1962, respectivamente. La lectura de ambas permite establecer algunas recurrencias temáticas en ellas, así como percibir la compleja naturaleza de sus personajes:

> Vargas Llosa ha elegido gentes y sucesos que aparecen en un nivel de altivez y ejemplaridad, jefes que asumen una tarea para todos los que, en la penumbra de la multitud o el grupo, transcurren sin relieve, sujetos por la timidez y la impotencia. El título anuncia, pues, ese aire de alzamiento que recorre de un cabo a otro el volumen que ahora comentamos. (2014b, "Mario Vargas Llosa y un mundo de rebeldes", p. 351)

> Los signos característicos de sus narraciones iniciales —una alternada presencia en la vida de la violencia y el amor— no desaparecen en *Los impostores* [título más adelante reemplazado por el de *La ciudad y los perros*]. Más bien se agudizan hasta obtener una tesitura poética singular. El realismo de Vargas Llosa es el de quien se apoya en los datos de la realidad, rememorada con pasión, para descubrir su último sentido.

---

24 Las exclusiones más obvias competen, por ejemplo, a autores de narrativa fantástica, que desarrollaron su obra en la misma época. El caso de Ribeyro es sintomático, pues, por mucho tiempo, sus primeros cuentos fantásticos fueron relegados por él mismo y por sus antologadores. Al respecto, puede consultarse el trabajo "La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro" (Susti, 2016b).

> No busca la magia de la realidad, sino más bien su pulpa transparente. Sumergido en ese cuajarón palpitante, devela las formas que adopta la sociedad, en su desatinada variedad humana, en las relaciones de unos individuos con otros, en su encierro en la red de prejuicios, las supersticiones, el fanatismo, la moral farisea, los convencionalismos paralizantes, etc. (2014b, "Mario Vargas Llosa y *Los impostores*", p. 370)

Contemplados a través del prisma del tiempo, los dos primeros libros de Vargas Llosa se conciben como parte de un proyecto de representación de las relaciones entre determinados grupos y clases de individuos en el seno de una sociedad en crisis. Dada la privilegiada posición de Salazar Bondy[25], sus juicios revisten particular importancia en la medida en que son testimonios de primera mano de la maduración rápidamente alcanzada por el joven narrador de *La ciudad y los perros*. Incluso, la relativa cercanía de fechas entre la publicación de la novela de Vargas Llosa y el ensayo *Lima la horrible* de Salazar Bondy —junto con la novela de Arguedas, *Todas las sangres*— da lugar, en 1965, a la *Primera Mesa Redonda sobre literatura peruana y sociología* organizada por el Instituto de Estudios Peruanos, en la cual participan los dos primeros autores junto con destacados sociólogos, escritores y críticos peruanos, tal como lo expresa en un fragmento de su intervención el antropólogo José Matos Mar:

> En todas estas obras que ustedes han hecho, han intentado presentar un cuadro del Perú, y nuestra preocupación y que ha sido tal vez uno de los motivos para esta Mesa Redonda, conocer cuál es el alcance de esta interpretación que ofrecen de nuestro país; hasta qué punto el testimonio de la literatura se convierte en un testimonio social, científico, verídico, que nos puede servir a nosotros para ver cómo un sector vasto que va a influir en una vasta porción de la población del Perú, va a tener repercusiones futuras en el conocimiento del Perú. (Instituto de Estudios Peruanos, 2003, p. 47)

Como ya se ha visto, la noción planteada por Matos Mar —según la cual la literatura puede contribuir al conocimiento de la sociedad peruana y convertirse en "un testimonio social, científico, verídico"— está

25 En la reseña dedicada a *Los jefes*, Salazar Bondy afirma lo siguiente: "Cuando Mario Vargas Llosa obtuvo el premio de la *Revue Française* —en cuyo jurado estaba el autor de estas líneas— a pocos se les ocultó que surgía un nombre nuevo y promisor para la literatura peruana". En lo que respecta a *La ciudad y los perros*, existe una nutrida correspondencia postal que da cuenta del proceso de gestación y recepción de la novela que ha sido examinada por Aguirre (2015).

implícitamente planteada en la obra de Salazar Bondy, aunque, claro está, con ciertas diferencias de matiz. En todo caso, las posiciones tanto de literatos como sociólogos presentadas en la *Primera Mesa Redonda* obedecen a la preeminencia de un discurso epocal en el cual la literatura es entendida como un instrumento que contribuye no solo a la comprensión de la realidad nacional sino a la transformación de esta. Esta capacidad en algún modo aparece insinuada en las palabras que el propio Salazar Bondy expresa poco antes de la intervención de Matos Mar:

> Yo estoy absolutamente de acuerdo contigo [Vargas Llosa] en que la obra literaria se independiza de su autor, vive una vida propia y además, según creo, tú también lo crees, influye en la realidad, la modifica, la plasma, o sea que entre la realidad y la obra literaria, hay luego un diálogo, un intercambio que se realiza más allá del propósito del autor; y esto creo que está ilustrado por una serie de experiencias vivas. Hay hoy personajes hamletianos, se dice ese fulano es hamletiano. Pero Hamlet es una creación absolutamente literaria. Y se habla del mundo kafkiano, ese Ministerio es kafkiano, y es efectivamente kafkiano; y yo creo que, por ejemplo, el quijotismo de los españoles es, en el fondo una influencia del "Quijote": la condición quijotesca de ciertas actitudes españolas son [*sic*] influjo de Cervantes, pero me pregunto si en la creación de esas realidades literarias, que luego se hicieron reales en la realidad fáctica, no estaban, no preexistían en el autor, y fueron descubiertas, intuidas por él antes de que las descubriera la sociología, las descubriera la filosofía, las descubriera la meditación racional. O sea que debe haber habido un quijotismo anterior al Quijote, un hamletismo o una actitud hamletiana anterior a Shakespeare. (Instituto de Estudios Peruanos, 2003, pp. 38-39)

El conocimiento intuitivo de la sociedad que un escritor desarrolla a lo largo de su obra es —tanto para Matos Mar como para Salazar Bondy— una señal inequívoca de la necesidad de restablecer un diálogo interdisciplinario entre las ciencias sociales y las manifestaciones artísticas —la literatura, en particular—, pues estas últimas están en condiciones de aportar una comprensión nueva de la cultura y la sociedad en base a la representación que ofrecen. Esta operación, además, estuvo destinada en su momento a validar no solo el tipo de conocimiento que podía ofrecer el escritor y su producción artística sino un "modo de hacer" —una metodología— propio de las ciencias sociales. Los resultados del diálogo, sin embargo, resultarían a la postre infructuosos, como quedaría demostrado poco tiempo después en la Segunda Mesa Redonda —organizada nuevamente por el Instituto de

Estudios Peruanos—, a la que acudirá Arguedas y que se centrará, en particular, en su novela *Todas las sangres*.

Paradójicamente, los riesgos inminentes del proyecto de concebir la literatura como instrumento de conocimiento de la sociedad estaban ya implicados —en palabras del propio Salazar Bondy— en una de sus intervenciones en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* celebrado en Arequipa, algunos meses antes de las mesas del IEP:

> Yo creo que hay un deslinde previo que es preciso realizar para ocuparnos de este tema: ¿Qué es la realidad? Cuando el maestro Alegría habla de la circunstancia de que algunos personajes han sido una experiencia viva y otros una pura invención, que aquellos que son una pura invención tienen una materialidad casi real, yo creo que se nos mezclan dos parcelas que no siempre coinciden: la parcela de la realidad y la parcela de verdad. La realidad puede no ser verdadera, la verdad puede no ser real, entonces cuando nos ponemos a hablar de realidad y novela, ¿nos estamos refiriendo a novela y verdad? Si nos estamos refiriendo a novela y verdad estamos en una discusión bizantina y ociosa. La novela es una invención, el arte es una invención, es una gran mentira, es la más maravillosa de las mentiras. Pero si nos estamos refiriendo a esa intuición, a ese mundo que intuimos en varias escalas y que denominamos realidad, que va desde lo más sensible e inmediato, esa realidad que es perceptible por los sentidos, sin que pasando por una realidad que podríamos denominar humana y que ya no es tan fácil de penetrar mediante los sentidos, sino que requiere un instrumento intuitivo, las cosas comienzan a cambiar; y si nos referimos a una realidad vital, experimental, que puede ser autobiográfica, o tomada de la experiencia ajena, no es lo mismo que si nos referimos a una realidad social, que si bien no es perceptible mediante los sentidos, es reconocible, cognoscible a través de ciertos métodos científicos; y por último hay una realidad espiritual, una realidad espiritual que puede ser concebida en términos materialistas y en términos idealistas. Yo me planteo esto ante ustedes, me lo planteo a mí mismo y me quedo estupefacto y sin respuesta: ¿Qué es esto de la realidad?, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de realidad y novela? Porque para mí es más real Don Quijote que un churrasco con papas fritas. Eso es todo. (Casa de la Cultura, 1969, pp. 104-105)

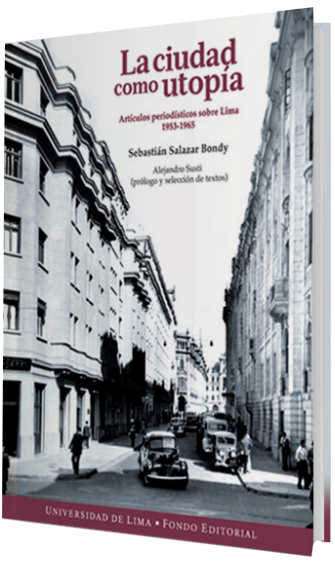
La pregunta formulada con lucidez por Salazar Bondy —"¿qué es la realidad?"— resulta a todas luces decisiva a la hora de plantearse el problema de la relación entre literatura y sociedad. Significativamente, las respuestas que ensaya a lo largo del pasaje dan cuenta de la complejidad del problema y, sintomáticamente, de las limitaciones del acercamiento sociológico a la

literatura[26]. En todo caso, la frase decisiva que desbarata la "argumentación sociológica" de la literatura ("[l]a novela es una invención, el arte es una invención, es una gran mentira, es la más maravillosa de las mentiras") es, probablemente, su reivindicación más poderosa acerca del problema de la verosimilitud del texto literario y constituye de por sí una defensa de la libertad del artista para crear mundos autónomos cuyas leyes de organización responden solo en parte a aquellas que rigen la experiencia sensible del ser humano. De allí que la reflexión en torno a la importancia de la publicación de *La ciudad y los perros* —y su posterior discusión al lado de un ensayo como *Lima la horrible* o una novela como *Todas las sangres*— daría como resultado en nuestro autor una reflexión más comprehensiva acerca del fenómeno literario y sus implicancias para la cultura del país.

26 La paradoja radica en que el propio Salazar Bondy nunca llega a esbozar en sus artículos periodísticos con tanta claridad las dimensiones y alcances de la discusión (probablemente por el hecho de que estos no estaban destinados a ser leídos por un público conformado por especialistas en el tema, lo cual, una vez más, no hace más que reforzar la tesis de que su intención era más bien instruirlo acerca de la función que le cabe al escritor y a la literatura en la sociedad).

Capítulo 3

Escribir sobre la ciudad: las crónicas periodísticas



En su tesis doctoral, *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*, Gérald Hirschhorn (2005) sostiene que nuestro autor llegó a escribir la sorprendente suma de 2231 artículos entre 1942 y 1965, entre estos, un total de 1089 "dedicados a la cultura". Hirschhorn, sin embargo, no incluye en su relación los referidos a la problemática de la ciudad[1], pero sí los incorpora en el exhaustivo inventario final del volumen. Publicados entre los años 1953 y 1965, principalmente en *La Prensa* y *El Comercio* así como en la revista *Oiga*, después del regreso definitivo al Perú en 1951, estos artículos constituyen un testimonio sumamente valioso pues translucen una visión y una manera de entender la ciudad, y, además, revelan el hecho de que mucho antes de la publicación de *Lima la horrible,* en 1964, Salazar Bondy ya había centrado su atención en los procesos de transformación que estaba sufriendo la urbe —fuesen estos demográficos, urbanísticos, económicos, sociales o, incluso, políticos— y elaborado una serie de hipótesis de trabajo que encontrarían un desarrollo posterior en su trascendental ensayo.

La ciudad como utopía

Un primer paso en la aproximación crítica a los artículos sobre Lima consiste en entender cuál es la visión de la ciudad que subyace estos. La expresión aparece empleada por primera vez en un artículo titulado "Lima y su destino":

1 Los rubros apuntados por Hirschhorn, que aparecen bajo la rúbrica "Artículos dedicados a la cultura", son los siguientes: "Literatura", "Artes", "Teatro", "Cine", "Música", "Revistas", "Danza" y "Conferencias".

> Una ciudad es siempre una utopía, un proyecto de dicha común, de coexistencia humana y paz social. Lima no escapa a esa norma y no podremos estar conformes, aunque la embellezcan edificios gigantescos y pulule en ella una muchedumbre ya innumerable, si todos los días sus hombres —por lo menos sus hombres conscientes— no luchan porque el arquetipo que está en el origen de la agrupación civil se cumpla en cierta medida. (2016, pp. 93-94)

Más tarde, este mismo pasaje sufrirá algunas modificaciones al ser incluido en el prólogo de *Lima la horrible*:

> Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla. No estaremos conformes, aunque la ofusquen gigantescos edificios y en su seno pulule una muchedumbre ya innumerable, si todos los días la inteligencia no impugna el mentido arquetipo y trata de que al fin se realice el proyecto de paz y bienestar que desde la fundación, y antes de ella también, cuando el oráculo predestinaba en las incertidumbres, incluye la comunidad humana que a su ser pertenece. (2014c, p. 50)

En ambos casos, Salazar Bondy invoca una concepción de la ciudad como espacio utópico, es decir, un espacio de realización futura de un "proyecto de paz" y bienestar común. Como señala Rodrigo Vidal Rojas (2011), el concepto de "utopía" reúne dos acepciones distintas:

> Etimológicamente, utopía es *outopia* y *eutopia*. *Outopia* u *outopos es lugar en ninguna parte o no lugar*. Es seguramente la definición más conocida. Ella explica principalmente el carácter a-histórico y a-geográfico de un gran número de utopías. En este sentido, sería más propio hablar de a-topia. *Eutopia* o *eu-topos* es lugar de felicidad. Aunque menos conocida, en esta acepción la utopía recupera su carácter teleológico. (p. 70; cursivas en el original)

Para ser entendido cabalmente, sin embargo, el concepto de "utopía" requiere de un segundo concepto sobre el cual se funda el *ideal-ciudad*, que debe distinguirse a su vez de la *ciudad ideal*:

> El *ideal-ciudad* (…) es la fuente principal de la utopía urbana, una construcción mental colectiva que recorre toda la historia urbana. El *ideal-ciudad* se diferencia de la *ciudad-ideal* por el lugar que ocupa y el rol que satisface en el proceso urbano: mientras la *ciudad ideal* es una finalidad, un estado último al que se aspira, revelando con ello un carácter teleológico, el *ideal-ciudad* es una fuente genérica, una matriz inspiradora, un concepto colectivo supuestamente universal y cuyos

> valores identifican a la totalidad de los individuos. Esta última revela entonces un carácter *mitológico* y fundador. (p. 68; cursivas en el original)

A diferencia del concepto de *ciudad ideal* que implica el surgimiento de una ciudad soñada sobre un territorio específico, "para el *ideal-ciudad*, la ciudad existente debe desaparecer para permitir la aparición de la ciudad que subyace a lo existente, a la espera de su manifestación, y que se reproduce y subsiste en el imaginario colectivo" (p. 68).

Ciertamente, en los artículos de Salazar Bondy se expresa esta noción del *ideal-ciudad* a través del ejercicio de la crítica en distintos niveles: el poder político, las relaciones económicas y sociales, los códigos que regulan la conducta de los habitantes de la urbe, la estética de determinados espacios públicos, entre muchos otros aspectos. Ya sea a través del cuestionamiento de las decisiones políticas, el examen de los mecanismos que (re)producen la desigualdad entre los limeños, la censura que merecen ciertas conductas que atentan contra la convivencia pacífica o la defensa del patrimonio histórico y cultural de Lima, resulta evidente que en todo ello el cronista aspira a la creación de una nueva ciudad expresando con ello las frustraciones y deseos de quienes la habitan[2].

El concepto de utopía es empleado por Salazar Bondy como instrumento de crítica al estado de cosas en que se encuentra una ciudad de la que él es también habitante. La utopía, en tanto visión del futuro, ha de contraponerse al presente; aun cuando, por una parte, revista un carácter irrealizable, es decir, evoque la dimensión de aquello que no tiene cabida en ningún lugar —*outopia = lugar en ninguna parte*— resulta también evidente que trasluce una orientación o, como el mismo autor señala, un destino. La utopía, por lo tanto, "no es el fruto de una imaginación delirante sino que, al contrario, es el fruto de una mente creativa que busca en la irrealidad los fermentos de transformación de una realidad concebida como decadente" (Vidal Rojas, 2011, p. 170).

Esa "mente creativa" es la que constantemente resurge en los artículos de Salazar Bondy y responde a las necesidades del presente y del futuro de la ciudad, manifestando con ello su compromiso y amor por ella. En este diálogo permanente con la realidad cotidiana se hacen necesarias

2 "El *ideal-ciudad* es más bien una postura crítica frente al medio urbano cuya redención se alcanza solo por la superposición de lo nuevo" (Vidal Rojas, 2011, p. 68).

propuestas, soluciones viables que contribuyan a hacer posible *el* destino de la ciudad; por ello, en sus artículos todo parece tener un carácter de urgencia y nada merece ser postergado u olvidado. A través de la escritura, el autor se aboca a perfilar el boceto de un *ideal-ciudad* que no solo refleje su propio deseo sino el de sus conciudadanos, vocación cívica en la que también cabe el compromiso político.

El artículo periodístico como crónica

El ejercicio del periodismo como *modus vivendi* —tal como ocurrió con muchos otros escritores latinoamericanos y peruanos anteriores[3]— le permitió a Salazar Bondy acercarse a, e identificarse con las necesidades y preocupaciones del ciudadano de la calle, para quien, por otra parte, la "cultura" —entendida en su sentido más tradicional— no formaba parte de sus intereses inmediatos[4]. Desde esa posición, se dedicará a promover la labor de las editoriales, revistas, grupos de teatro, así como exposiciones, publicaciones y muchos otros temas vinculados con la producción intelectual y artística de la época, así como a escribir sobre la ciudad en el papel de un observador privilegiado de sus transformaciones y contrastantes realidades.

Esta situación —tal como atestiguan las numerosas investigaciones dedicadas a los inicios de la relación entre el periodismo y la literatura en nuestro continente[5]— implicó el acercamiento entre dos universos discursivos y sistemas de representación distintos, así como la inserción del escritor en

---

3 Véase, por ejemplo, el caso de los escritores modernistas de fines del siglo XIX (José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros) y, en la literatura peruana, los de Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, Enrique A. Carrillo ("Cabotín") y César Vallejo. Al respecto, pueden consultarse los trabajos de Susana Rotker (2005) y Mónica Bernabé (2006).

4 El caso del escritor cubano José Martí presenta ciertas similitudes. Al respecto, Rotker (2005) sostiene: "Martí parecía consciente de que el periodismo permitía a los escritores lo que no le deparaba el mercado de los libros: la democratización de la escritura. Es decir: acceso a más público a través de un instrumento en el [que] podían trabajar no solo las élites, sino las capas medias (…) en ese entonces el arte seguía relacionado íntimamente con la idea de minoría, de «elegidos»; era demasiado difícil dar un salto grande en la propia cultura como para que los modernistas pudieran comprender que en el periodismo estaban haciendo una versión propia de la literatura popular, o al menos más masiva que sus textos poéticos" (p. 113).

5 Ver A. Rama (1984), además de Rotker (2005) y Bernabé (2006).

el "mercado de la escritura"[6]. Convertido así en una suerte de trabajador asalariado, el escritor se enfrenta a la necesidad de transferir y adaptar al ámbito de la comunicación de masas —más precisamente, al de la prensa masiva— el vasto repertorio de saberes, técnicas y competencias acumulados a través del ejercicio literario para verterlos en el molde del texto periodístico. Como es sabido, esta operación dará como resultado el surgimiento de un conjunto de nuevos géneros signados por la hibridación que, en última instancia, contribuirá a reformular la naturaleza del discurso literario. Un caso paradigmático en el ámbito de la literatura latinoamericana es el de la crónica modernista, género estudiado por Susana Rotker (2005):

> El nuevo género selecciona los temas entre los hechos de la *actualidad*, especialmente aquellos que versan sobre la ciudad, la política internacional, la cultura, los descubrimientos recientes, los grandes acontecimientos; es decir, una suerte de arqueología del presente cosmopolita. Como texto que aparece inserto en los periódicos, debe presentar una *coherencia comprensible y atractiva para el lector*: ser tomado en cuenta, no cerrarse sobre sí como supuestamente ocurre con la poesía. (p. 174; cursivas de la autora)

Las observaciones de Rotker (2005) resultan pertinentes al examinar la naturaleza de los artículos de Salazar Bondy dedicados a la problemática urbana. La primera concierne a la *actualidad* de los eventos que merecen la atención del articulista. Como podrá constatar el lector, sus temas forman parte de una "arqueología del presente" que abarca una serie de preocupaciones signadas por su carácter de inmediatez y temporalidad: el articulista hace siempre referencia a asuntos que son de interés para sus lectores —y, sobre todo, de actualidad— estableciendo un pacto referencial con estos últimos por el cual se compromete a proporcionar un discurso informativo "sometido a verificación", pero que también construye su propia

---

6 La expresión es utilizada por Rama (1984) al referirse a los escritores modernistas: "La única vía moderna y efectiva, consistió en vender la capacidad de escribir en un nuevo mercado del trabajo que se abrió entonces, *el mercado de la escritura*" (Rama, p. 123; cursivas mías). El tema se vincula con "la pérdida de la aureola" de los profesionales e intelectuales modernos tal como la plantea Marx en *El capital*. Berman (1988) ha incidido en ello: "Para estos intelectuales, tal como los ve Marx, el hecho básico de la vida es que son «trabajadores asalariados» de la burguesía, miembros de «la clase obrera moderna, el proletariado»". (p. 114). "Así pues, pueden escribir libros, pintar cuadros. Descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. (…) Deben «venderse al detalle» a un empresario dispuesto a explotar sus cerebros para obtener una ganancia" (p. 115).

verosimilitud, aspecto sobre el que incide Ariel Idez (2013)[7]. Como señala este autor, en la crónica la verosimilitud se funda en el uso de la primera persona y la incorporación del sujeto de la enunciación, característica que la diferencia del registro impersonal y de la pretendida objetividad de cierto tipo de discurso informativo. Por otra parte —tal como sucede en un género como la autobiografía— en la crónica, "el movimiento de la escritura sigue al movimiento de la subjetividad interior que *experimentan* los hechos, los actos, los sentimientos, como verdaderos, como conformes a lo que el yo quiere evocar" (s/n; cursivas en el original).

La presencia del sujeto de la enunciación en la crónica es un rasgo constante en los artículos de Salazar Bondy: aun cuando el yo enunciativo por momentos aparece disimulado bajo el recurso de referirse a sí mismo como "este cronista", ya sea en tercera persona o a través del uso de la primera persona del plural, lo cierto es que en muchos casos el texto se funda sobre la base de una experiencia personal y subjetiva[8]. De hecho, el empleo del término "cronista" constituye de por sí una prueba de la conciencia que tiene el autor respecto a su propia función, a la par que lo transfigura en una suerte de personaje más de sus propios artículos: identificado plenamente con su rol, se construye así una segunda identidad que interactúa a su vez —dentro del nivel de realidad del texto— con otros personajes insertos en el mundo de la ciudad: el alcalde, el transeúnte, el comerciante, el lustrabotas y muchos otros más. Entendido de este modo, el cronista[9] construye un escenario de ficción que, por otra parte, contribuye a darle una mayor verosimilitud a su discurso sobre la base de una información siempre "veraz", a la vez que "novedosa".

---

7 "Si bien se trata de un discurso sometido a verificación, el lector no cuenta con el tiempo ni la competencia para realizar este trabajo sobre el ingente volumen de información que contiene un medio, por lo que el discurso informativo pasará por 'discurso verdadero' si bien es sabido que no se trata de un discurso verdadero sino de un discurso verosímil" (Idez, 2013, s/n).

8 Merece mencionarse aparte el hecho de que en muchos de sus artículos Salazar Bondy adopta diversos seudónimos. Hirschhorn ha identificado los siguientes: Sebastián Salazar Bondy, Diego Mexía, Juan Eye, Diego Mirán, Pepe Chacarilla, S.S.B., así como la ausencia de firma en algunos pocos casos. Los referidos a la ciudad corresponden solo a los dos primeros.

9 Adoptaremos el término "cronista", uso que se sustenta en las afirmaciones del propio Salazar Bondy acerca de su condición.

El pacto referencial al que hemos aludido líneas arriba entre el cronista y el lector se funda también en la idea de la transitoriedad de los eventos referidos, condición estrechamente vinculada con la naturaleza de la "noticia" tal como se concibe en los medios masivos y, sobre todo, dentro del marco espacio-temporal de la modernidad. En algunos casos, como sucede en "Réquiem para una plazuela remodelada" (11 de septiembre de 1964), a través de una intensa subjetivización Salazar Bondy tematiza, por ejemplo, el contraste entre el pasado y el presente colocándose en una posición crítica frente al pretendido avance o progreso de la ciudad:

> Solíamos ir a la Plazuela del Cercado cuando, en esta ciudad descabellada de lujo y miseria, queríamos encontrar un recodo cuya realidad semejara la del verso, la de la ilusión, y donde persistiera, a despecho de tanta vana literatura, la menos falaz de las bellezas que tuvo, si las tuvo de veras, Lima. Era un espacio añoso, con una iglesia suave y marchita flanqueada por un atrio sin ostentaciones. Era un ámbito de árboles, fuente, faroles y estatuas, donde la noche podía detenerse vieja de siglos y, sin embargo, tan joven como nosotros.
>
> (…)
>
> Este fin de semana pasado fuimos a la Plazuela del Cercado a ver si aquella "remodelación" había respetado en su afán urbanizante, la poesía. Contaré lo que vimos, nada más. Los antiguos árboles habían sido reemplazados por inmensos postes pintados de un torpe plateado, en cuyo extremo deslumbraban unas luces enceguecedoras; la fuente deslucía igualmente pintada, de rojo y verde pero con el añadido de que un espíritu de pueril realismo se había complacido en convertir a los pájaros decorativos que la adornan en copias de los modelos escolares, pues el cuerpo soporta el blanco, el pico y las patas el amarillo y los ojos el negro; la piedra también había padecido el colorinche, gris por fuera y azul —"como de piscina", dijo correctamente alguien— el interior: la iglesia y la parroquia, como para que ningún despistado las confundiera, habían sido perfectamente delimitadas por el amarillo pálido y el verde caliente… En vez de lajas, cemento inciso a tiralíneas, los árboles peinados como vegetales decentes, los jardines arreglados con esa economía de imaginación que caracteriza a los funcionarios de la inspección respectiva, completaban el cuadro. La Plazuela del Cercado de nuestra periódica visita, el recoveco poético que creíamos a salvo de la invasión perfeccionista, el último jirón de la verdad limeña, había pasado a engrosar ese álbum de falsificaciones que estamos brindando a propios y extraños como testimonios de la sinrazón nostálgica que extravía a los habitantes de esta ciudad. (*La ciudad como utopía,* 2016, pp. 190-191)

El pasaje propone una visión de la ciudad revestida de una cierta nostalgia respecto a los violentos cambios que ha sufrido. Salazar Bondy traza una serie de dicotomías que contrastan la poética sencillez del pasado ("Era un espacio añoso, con una iglesia suave y marchita flanqueada por un atrio sin ostentaciones") con la opacidad de una "ciudad descabellada de lujo y miseria", así como la belleza y autenticidad de la antigua Lima ("la menos falaz de las bellezas que tuvo, si las tuvo de veras, Lima"; "último jirón de la verdad limeña") con el "álbum de falsificaciones" que constituye la urbe del presente. Diametralmente contrapuestas, estas dos Limas parecen irreconciliables, rostros opuestos de una misma moneda; sin embargo, lo que podría entenderse como una vocación pasatista está muy lejos de serlo: tal como sucede con las diversas imágenes de la ciudad, la que propone el cronista está signada por la inestabilidad y la volatilidad. Como veremos más adelante, un número significativo de artículos también se ocuparán de especular sobre la posibilidad de una Lima simbiótica o sincrética en la que el pasado y el presente —la Lima criolla y la provinciana, la Lima colonial y la moderna— coexistan armónicamente. En todo caso, lo que subyace a estas diversas facetas con las que se representa la ciudad es que muestran una visión contradictoria y en conflicto consigo misma, lo cual a su vez es un fiel reflejo de la condición y función del cronista: enfrentado ante una realidad cambiante y contrastante se ve en la necesidad de reconstruir constantemente su discurso y amoldarlo a las necesidades del presente.

El espacio en la ciudad: las multitudes

A la visión que se ofrece de estos espacios sometidos a transformaciones violentas y vertiginosas se añade aquella otra vinculada con la presencia de las multitudes[10]. En las crónicas de Salazar Bondy, estas aparecen identificadas, por lo general, con los marginados por la modernización y, sintomáticamente, con la posibilidad de la rebelión, como ocurre en "Un bosque que no existirá" (*La ciudad como utopía,* 2016):

> Cuando se comenzó a decir que Limatambo sería reemplazado, algunas gentes que piensan en el progreso, no solo en términos crematísticos, no solo en la medida de inversiones y dividendos numéricos, sino en relación con la salud y el bienestar espiritual de la multitud de seres que no

10 El término aparece mencionado una decena de veces por Salazar Bondy.

> tendrán, ni los medios de escapar al abrumador encierro civil, supusieron que en aquellos 800 mil kilómetros cuadrados que quedarían libres, o por lo menos en parte de ellos, se podría crear un bosque artificial semejante al que en la mayoría de las ciudades modernas sustituye la falta de verdor natural que abruma al hombre de la urbe. (pp. 226-227)

En el fragmento, Salazar Bondy aborda un tema recurrente en sus crónicas que concierne a la carencia de áreas verdes de la ciudad, problema que, incluso, para él, guarda una estrecha relación con la creciente delincuencia que aqueja a la ciudad (*La ciudad como utopía,* 2016):

> Si se consultan las estadísticas sobre delincuencia infantil y juvenil en Lima, se verifica sin esfuerzo que son los sectores de más densa población y de edificación más abigarrada, y que paralelamente poseen menos zonas verdes, aquellos en los que florece con mayor ímpetu la población de menores de edad entregada al crimen. ("El parque y su función social", p. 235)

El comportamiento de la masa, por lo tanto, parece estar determinado por las precarias condiciones económicas y sociales en las que vive y por su incapacidad a liberarse de ellas. Condenada a un "encierro civil", la "multitud de seres" que habitan en la ciudad se convierte en una verdadera bomba de tiempo y potencial agente de violencia. Ello, por ejemplo, puede constatarse en otros pasajes en los que el cronista subraya el poder destructivo de esa masa de ciudadanos excluida del proyecto de la modernidad (*La ciudad como utopía,* 2016):

> No nos llame la atención que, en cuanto el agitador acerca la llama demagógica a la multitud, el polvorín que esta tiene en su fondo (el polvorín que constituye la miseria que la existencia de esa niñez desvalida evidencia) se encienda violentamente. Ahí está, además, ese inexplicable prurito que hay en nuestro pueblo de destruir todo lo que representa, inclusive para él mismo, un servicio: los teléfonos públicos, el Estadio Nacional, los asientos de los ómnibus, etc. ("Una apuesta por el país", pp. 269-270)

Esta primera aproximación al fenómeno de la multitud dentro de la urbe tiende a subrayar el divorcio y la confrontación entre ambas: a pesar de que el surgimiento de la multitud se origina por la expansión continua de la ciudad —posible, a su vez, por su capacidad para absorber la llegada de miles de migrantes provenientes del interior del país—, la relación entre ambas se caracteriza por su conflictividad, mediatizada a su vez por el poco interés y la incapacidad de las autoridades políticas por resolver las carencias que origina el crecimiento caótico de aquella. Así, Lima se presenta como un

espacio de colisión y exclusión sistemáticas entre sus diversas clases sociales e instancias políticas y un espacio signado por constantes enfrentamientos, todo lo cual produce la imagen de un universo en crisis permanente.

A esta representación crítica de la multitud se opone aquella otra en la que Salazar Bondy alcanza a reconocer un cuerpo orgánico y pleno de vida, es decir, un organismo capaz de asimilar y resolver las contradicciones propias de la urbe moderna (*La ciudad como utopía,* 2016):

> Hoy, por el contrario, esta estrecha arteria [el Jirón de la Unión] compulsa una multitud apresurada, a la cual acechan vendedores, buhoneros, gentes imprecisas y toda ralea de seres impertinentes. ("Jironear", p. 339)
>
> Los carros de riego solían reemplazar con eficacia la ausencia en nuestro metálico clima de la lluvia, que en otras partes tan útiles servicios presta como lavadora de calles y plazas, y los cubos rodantes acarreaban para la incineración todo aquello que la multitud depone en su infatigable producción y consumo. ("La higiene urbana", p. 345)
>
> La multitud, en la que se entremezclan sin odiosas segregaciones todas las clases sociales y todas las razas; la música de la banda militar, que lanza en sus pintorescos acordes las notas de un vals o una marinera; el castillo de fuegos artificiales, en cuya cúspide la paloma de luz fatua espera ganar el espacio nocturno; el bullicio de la devoción y la fiesta, todo en esa zona dice durante estos días que se trata de una ocasión en que, por sobre las maneras importadas, los gustos recientes y las prácticas nuevas, hay algo en Lima que sobrevive como meollo singular de nuestro modo de ser. ("Vivanderas", p. 349)

Para ello, el cronista se sumerge en la multitud y se convierte en un *flâneur*, personaje parisino de mediados del siglo XIX, presente en la poesía de Charles Baudelaire y estudiado posteriormente por Walter Benjamin[11]. Seducido por la vitalidad de la multitud, Salazar Bondy llega a vislumbrar en ella el "meollo singular de nuestro modo de ser", una masa "en la que se mezclan sin odiosas segregaciones todas las clases sociales y todas las razas", representación que surge como una posibilidad latente de habitar la ciudad contraria a aquella otra sometida al designio e intereses de los grupos de poder.

---

11 Walter Benjamin (2014) estudia el *flâneur* en su magistral ensayo "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo" (pp. 33-247). Sobre el tema también es de mucha utilidad el capítulo "Baudelaire: el modernismo en la calle" en Berman (1988, pp. 129-173).

Un rasgo propio de esta masa de caminantes que se desplazan por las calles de la parte céntrica de la ciudad reside en su constante movimiento y desplazamiento; este accionar, en el caso de los limeños, se designa con el nombre de la calle de mayor circulación y, en el presente de la crónica, es contrastada con su configuración pasada:

> Infinitivo nostrísimo —valga la expresión— "jironear" equivale a ir y venir gratuitamente por nuestras cuatro calles principales, sin destino, dando recreo a la vista y derrochando tiempo en el tiempo. Un cronista de la *Lima que se va* ha escrito en un diario local, hace apenas unos días, sobre lo que para él era el verdadero encanto del Jirón de la Unión: su condición de *living* familiar, de lugar de citas amicales y de tertulias íntimas en que personajes domésticos, conocidos de todos, lucían su dandismo o su gracia personal, su inteligencia o elegancia. Melancólicamente ha recordado el periodista que hace cuarenta años el jirón por antonomasia era apacible, quieto, amable, sin tráfago ni ruido. Hoy, por el contrario, esta estrecha arteria compulsa una multitud apresurada, a la cual acechan vendedores, buhoneros, gentes imprecisas y toda ralea de seres impertinentes.
>
> Los tiempos han cambiado —cambiar es la esencia misma de los tiempos— y puede parodiarse hoy a Heráclito diciendo que no se pasea uno dos veces por el mismo Jirón de la Unión. Porque esa arteria refleja, como un espejo, la evolución misma de la ciudad. Ayer, cuando la aldea vivía al compás hogareño, cuando Lima era la villa de unos cuantos nombres y apellidos, en el Jirón de la Unión eran esos nombres y apellidos como su decoración cotidiana, su lujo diario. Hoy, que Lima es ciudad, abigarrada y palpitante como cualquiera de otra latitud, se entremezclan en el Jirón de la Unión los rostros borrosos de la muchedumbre que la habita, y también ahí aflora la urgencia de subsistir que la anima y urge. ("Jironear", pp. 339-340)

El pasaje es sumamente ilustrativo del modo como se resemantiza el espacio de la ciudad a través del tiempo: concebido originalmente en la Lima criolla como extensión del espacio privado de los miembros de una clase social acomodada y cuyas relaciones se configuraban a partir de ciertas convenciones sociales ("lugar de citas amicales y de tertulias íntimas"), el "nuevo" Jirón de la Unión reclama otro tipo de vínculos —impersonales, así como urgentes— que contrastan significativamente con la pasividad y quietud de la aldea de cuarenta años antes[12]. El reconocimiento y el inter-

12 "Ya desde la primera década del siglo, las familias principales podían jactarse de contar con nuevos espacios en los cuales lucirse en público. El Jirón de la Unión había desplazado a la colonial Alameda de los Descalzos como escenario de

cambio sociales que antes demandaban un empleo muy distinto del tiempo del viandante han sido reemplazados por el anonimato y la celeridad de quienes circulan por el Jirón de la Unión. Con ello, la práctica limeña de "jironear" aludida en la crónica de Salazar Bondy irónicamente metaforiza el paso de la aldea a la urbe del siglo XX, cuarenta años después del famoso sorites de Abraham Valdelomar[13].

Por otra parte, es también cierto que el pasaje se funda en un nuevo tipo de economía que regula tanto las relaciones sociales como los desplazamientos por la ciudad. En la metáfora fisiológica del cronista, que concibe el Jirón de la Unión como una "arteria" del gran "cuerpo" de la urbe, la multitud que circula por sus calles se constituye en la sangre que da vida a ese cuerpo. Esa multitud, por lo tanto, "anima" y hace posible la existencia misma de la ciudad. Aun cuando la fisonomía de la calle principal del centro no parece haber sufrido transformaciones notorias, lo que sí ha cambiado es la extracción social de quienes la recorren y los modos como lo hacen:

> Hoy se "jironea" de un modo diferente de como se jironeaba ayer, eso es todo. Antaño se venía al centro a buscar la mano amiga, la palabra cordial, fraterna del conocido, del pariente, del prójimo incluso. Hogaño se viene al centro a auscultar, desde lejos a través de miradas, gestos o ademanes, el corazón desconocido de esa población innominada que busca y no encuentra, o que cuando encuentra es tarde ya para colmar sus anhelos. (p. 340)

En el pasaje, el término "jironear" incorpora en su significado las nuevas prácticas de quienes se desplazan hacia el centro para "auscultar" a una "población innominada": paradójicamente el acto de intentar (re)nombrar a esa multitud se convierte en una tarea imposible en la medida en que el reconocimiento literal es impracticable; con ello, el viandante solo puede aspirar a la acción de "ir y venir gratuitamente por nuestras calles principales, sin destino, dando recreo a la vista y derrochando tiempo en el tiempo" como señala el cronista al inicio del artículo. Este desplazamiento, que no busca otro placer que el del intercambio de miradas o la contemplación

---

paseos elegantes: las tiendas que exhibían las novedades parisinas añadían atractivo a esos recorridos amables, en los cuales se era espectador y actor al mismo tiempo. Resultaba posible disfrutar otros paisajes citadinos, también prestigiados por su parentesco formal con las capitales europeas" (Elmore, 1993, p. 16).

13 "El Perú es Lima, Lima es el jirón de la Unión. El jirón de la Unión es el Palais Concert, Luego, el Palais Concert es el Perú" (citado en M. Miguel de Priego, 2000, p. 278).

desinteresada del paisaje de vitrinas, anuncios y de la multitud propia del *flâneur*, aparentemente contrasta con la urgencia y premura de quienes recorren la ciudad, con "el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados" (pasaje de Engels citado por Benjamin, 2014, p. 94).

La visión de la multitud que obtiene el cronista, asimismo, es fragmentaria y borrosa, signo inequívoco de la experiencia de la velocidad de los desplazamientos por la ciudad: los "rostros borrosos de la muchedumbre" —a la manera de una pintura impresionista— son tan solo un recuerdo fugaz, producto de un encuentro que en realidad no llega a realizarse como tal. La captación del instante es, ante todo, el resultado de una visión que se prolonga, pero que también se distorsiona en la memoria del cronista. Por ello, la tarea de escribir acerca de esa multitud linda con la ficción en la medida en que solo a través de la imaginación se hace posible reconstruir la experiencia del contacto con la multitud. Enfrentado a este dilema, el cronista se interna en el territorio de la literatura alejándose de la pretendida objetividad del periodista nato: la crónica se subjetiviza al punto de borrar la frontera que separa el realismo de la noticia de la percepción subjetiva la cual produce, a su vez, una fragmentación visual a través del registro veloz e indiferenciado de formas y perfiles que cobran movimiento como si se tratara de una visión caleidoscópica:

> La multitud, en la que se entremezclan sin odiosas segregaciones todas las clases sociales y todas las razas; la música de la banda militar, que lanza en sus pintorescos acordes las notas de un vals o una marinera; el castillo de fuegos artificiales, en cuya cúspide la paloma de luz fatua espera ganar el espacio nocturno; el bullicio de la devoción y la fiesta, todo en esa zona dice durante estos días que se trata de una ocasión en que, por sobre las maneras importadas, los gustos recientes y las prácticas nuevas, hay algo en Lima que sobrevive como meollo singular de nuestro modo de ser. ("Vivanderas", p. 349)

El café

Otro espacio público de presencia recurrente en las crónicas de Salazar Bondy es el café. Aun cuando, a diferencia del jirón, no se trata de un espacio abierto cuyo acceso esté a disposición de todo ciudadano, el café es, ante todo, el lugar del diálogo en el que se ejerce, además, el "arte de la conversación" (*La ciudad como utopía,* 2016):

> La conversación es un arte —un arte de palabras y silencios— que consiste en hablar y escuchar, en ser oído y en saber oír. Si se sabe conversar, se sabe enseñar y aprender. Y como en el arte del prestidigitador, el buen conversador debe sacar del sombrero cosas insólitas, conejos y pañuelos, sin mostrar (porque el truco es para uno) el secreto del juego. ("El café", p. 341)

Como espacio cerrado propiciador de la conversación, el café es representado a la manera de un teatro en que el conversador se convierte en actor que se relaciona con un auditorio-público. La sorpresa, la prestidigitación producidas por el conversador se acompañan de una retórica particular cuyo principal objetivo es estimular y motivar la participación del oyente, u oyentes. Así, el café no es solo un espacio propicio para el intercambio o la confrontación de ideas, sino para el desarrollo del arte de la conversación. Hay en todo ello una conciencia de la importancia del modo de comunicar las ideas, es decir, del histrionismo de la conversación que incluye la gestualidad del hablante así como su voz, entonación y otros recursos paralingüísticos. Como hombre y autor de teatro, Salazar Bondy parece estar plenamente consciente de la teatralidad de la conversación, aspecto que a todas luces incide en la eficacia de la comunicación oral. El café, de esta manera, se concibe como el locus al que se desplaza la conversación íntima o apasionada que ya resulta imposible en la calle, sea por el ruido, la prisa u otros factores externos que impiden una comunicación plena entre los transeúntes. En cierta medida, como espacio público, pero a la vez cerrado, el café facilita el restablecimiento del acuerdo o el pacto entre los habitantes de la urbe que la calle ha contribuido a quebrar.

Por otra parte, acordada esta dimensión comunicativa del café, también se hace necesario advertir el rol que juega en el marco de una sociedad democrática o que aspira a serlo[14]. Aparece también asociado con espacios de índole política como la tribuna, el "despacho burocrático" e, incluso, el ágora griega. Es un espacio sumamente productivo que suscita el intercambio de opiniones, así como la meditación solitaria, tanto para el hombre de negocios como para el escritor o el artista:

> El café no solo es tribuna para el pensamiento, sino que resulta, a veces, despacho burocrático. Hay quienes sobre una mesa concluyen sus

14 Salazar Bondy dedica al tema del café un total de tres artículos fechados en 1953, 1956 y 1961. Sintomáticamente, el primero se publica cuando aún se encontraba en el poder el dictador Manuel A. Odría.

> finanzas y realizan grandes operaciones bursátiles. Y, en otros casos, en el café, meditando, se resuelven problemas personales de difícil trama. Muchos poetas han escrito en el café y muchos artistas han sido iluminados por la inspiración en la atmósfera ruidosa y humeante de esos locales. (pp. 341-342)

Salazar Bondy incide en otro aspecto que vincula el teatro con el café y que consiste en la escenografía de este último, de la cual forman parte no solo el mobiliario y su distribución en el espacio, sino el ruido circundante de las conversaciones simultáneas de los asistentes, los rumores, cotilleos, el entrechocar de vasos, tazas, el humo de los cigarrillos, etcétera. Con todo ello, el café involucra y demanda la atención de todos los sentidos de quienes participan en la conversación[15]. En el marco de la vida urbana, es, además, espacio de encuentro en el que los grupos recalan, se reconocen como tales y reafirman sus roles en la sociedad. Desde este punto de vista, a diferencia del espacio abierto, urgente y anónimo de la calle, en el que el sujeto está expuesto al azar y las tribulaciones propias del trayecto, el café es más bien un espacio en el que la familiaridad y el encuentro con lo predecible prevalece. Se trata, ciertamente, de un tipo de rutina en la que el sujeto dispone de cierta comodidad que hace posible su aislamiento momentáneo de los retos que impone de la calle para hallarse, al menos por un lapso breve, en soledad o en compañía de sus semejantes. En tal sentido, es un hiato en medio del tráfago alienante de la urbe en que el sujeto puede sentirse, nuevamente, humano y en comunión consigo mismo.

El café, tal como lo entiende Salazar Bondy, es, sin embargo, una modalidad de sociabilidad amenazada por otras que, aparentemente, persiguen un propósito meramente mercantilista. Ejemplo de estas últimas es el llamado "bar americano" (*La ciudad como utopía,* 2016):

> No faltará, por supuesto, quien considere que hacer del café un tema de cierta trascendencia es derrochar palabras en algo insignificante. Sin embargo, resulta evidente que en la vida de relación, tan en crisis en nuestros días, todo factor de comunicación, todo elemento que suscite y estimule la sociabilidad, es importante. En las ciudades en las cuales la existencia es cada vez más multitudinaria y, paradojalmente, más egoísta y soledosa, el café tiende a desaparecer para ser reemplazado

15 El paralelismo con la teatralización de los encuentros entre los miembros del círculo de la revista *Colónida* —Valdelomar, el joven Mariátegui, entre otros— es sumamente sugerente.

> por el tipo de establecimiento denominado "bar americano", cuyas instalaciones —asientos paralelos al mostrador, por ejemplo—, impiden toda comunicación frontal y directa entre los parroquianos y los obligan a realizar el acto de consumo en forma urgente y veloz. La conversación, el intercambio de ideas, que es a la postre intercambio de afectos, ahí desaparece. ("El café: debate y libertad", pp. 359-360)

El "bar americano" se presenta como una modalidad que introduce un nuevo tipo de economía que compite abiertamente con la del café y regula el consumo así como el intercambio comunicativo entre los asistentes. Se trata de una modalidad que tiene como propósito optimizar en términos económicos el tiempo que invierten los clientes en estos espacios públicos, así como exige un ritmo de consumo distinto que privilegia el aislamiento y el individualismo. Erradicada la posibilidad del diálogo en grupos, el "bar americano" elimina la teatralidad propia del arte de la conversación y reduce toda posibilidad de espontaneidad y libertad: desde ese punto de vista, lejos de representar un modelo democrático de intercambio de ideas y opiniones, el "bar americano" se convierte en un mecanismo de control de la disidencia y la confrontación de las ideas.

En una crónica de 1961 —la última de las dedicadas al tema—, Salazar Bondy acoge con entusiasmo una experiencia que surge específicamente en el llamado café de los Huérfanos, no sin antes advertir la eventual desaparición de ese escenario (*La ciudad como utopía,* 2016):

> El golpe más fuerte que se ha propinado contra el saber no académico del café fue, pues, este esfuerzo de funcionalidad estricta que introdujo la era de la eficacia y la productividad en aquel templete del ocio útil, en el que tantos hicieron bien a tantos mediante el cambio de ideas, la crítica privada y la consagración amical.
>
> La institución, sin embargo, estuvo tan arraigada y fue antaño tan fructífera que, pese a su decadencia, tiene una agonía que puede ser el origen de un pronto renacimiento. No es posible vivir yendo de los asuntos a los asuntos, sin poner entre unos y otros una pausa de conversación con los demás. Se descubre ahora que donde hay un suscitador de la reunión, un *manager* generoso, y algún pretexto, la peña cafeteril nace alegremente. Eso es lo que está sucediendo en el café de los Huérfanos donde Juan Mejía Baca, en ocasiones a propósito de la edición de un libro —como últimamente con oportunidad a la aparición de un volumen de cuentos de Zavaleta—, junta a tirios y troyanos. Cita de café de "amplia base", como se suele decir en términos al uso, prevalece en ella la tolerancia del anfitrión por sobre los distanciamientos de los huéspedes, y en fin,

> restablece la buena costumbre de encontrar periódicamente a aquellos que hacen lo mismo que nosotros, tienen idénticos problemas y buscan para ellos soluciones semejantes. ("Renacimiento del café", pp. 388-389)

Se trata, en este caso, de una "peña cafeteril" y, más precisamente, literaria cuyo principal promotor es el editor Juan Mejía Baca. Sintomáticamente, el cronista utiliza la primera persona del plural, "nosotros", para introducirse en la escena e identificarse con los asistentes reunidos a propósito de la publicación de un "volumen de cuentos de [Carlos Eduardo] Zavaleta". Se trata, de un grupo conformado por escritores y personas allegados a la literatura, oficio que, por lo demás —como se comprueba en otros artículos del cronista—, es estigmatizado socialmente. Salazar Bondy, por otra parte, reivindica el espacio del café como un templete en el que se ejerce un "ocio útil" que contrasta con la funcionalidad propia de la vida moderna. El café es entendido como un espacio en el que se libra una pugna entre dos modos de entender la vida social: uno contemporáneo, regido por la "eficacia y productividad" económicas, que relega a un segundo plano la comunicación humana y privilegia el individualismo, y otro pasado —o, en todo caso, en proceso de desaparecer—, signado por el "cambio de ideas, la crítica privada y la consagración amical", características que no obedecen a las exigencias propias de la modernidad.

El tiempo en la ciudad: presente (y futuro)

Otro grupo significativo de crónicas ofrece una perspectiva histórica respecto a la configuración de la ciudad desde sus orígenes prehispánicos e hispánicos, así como una visión muy clara del proceso de mestizaje de mediados del siglo XX; así, por ejemplo, con motivo del aniversario de Lima en 1961, Salazar Bondy introduce la figura de sus primeros habitantes con lo cual desdice la comúnmente aceptada versión española de su fundación:

> El 18 de enero de 1535, Pizarro, Riquelme, García de Salcedo, Juan Tello y otros, después de dar algunas vueltas, de dudar un poco, de observar y juzgar otro tanto, eligieron el asiento del cacique del Rímac como sede de la ciudad capital de las grandes tierras conquistadas aquí para España. Ese día comenzó la historia de la ciudad como tal, pero hacía ya tiempo vivían en la zona hombres, limeños diría, que han sido desenterrados y reivindicados por Arturo Jiménez Borja y cuyas obras arquitectónicas acaba de escribir, en un ilustrado manual, Herman Buse.
>
> (…)

> A la existencia eglógica de los agricultores y los pescadores sometidos al inca, adoradores de la fuerza invisible de Pachacámac, seguiría el azaroso trance de las guerras civiles, la cortesanía del fasto virreinal, la conspiración libertara, la disputa del poder efímero, la invasión, el despertar lento del marasmo, todo en una secuencia de cuatro siglos que, en puridad, no son nada en la historia. ("Lima y su destino", p. 92)

La incorporación del legado indígena preincaico a la historia y la cultura peruanas —como se ha visto anteriormente— constituye un rasgo en el que Salazar Bondy incide a propósito de su concepción del arte peruano, aspecto en el cual coindice con otros miembros de su promoción, entre ellos, los artistas Jorge Eduardo Eielson y Fernando de Szyszlo. Esta visión histórico-cultural, además, conlleva un modo distinto de concebir "lo peruano" y, por extensión, una reformulación del concepto de nación. En tal sentido, advierte que es en Lima en donde parece estar debatiéndose el futuro del país, tal como lo señala, por ejemplo, en "La ciudad que semeja al país":

> Lima no solo es sección principal del Perú sino que representa su síntesis, especialmente en lo que se refiere a la estructura social. Como todas las capitales del mundo, Lima es la ciudad de los provincianos, el lugar donde se reúnen, como en una abigarrada y hormigueante ágora, gentes venidas de todos los confines del amplio territorio peruano. Si no, que se interrogue a las masas que ocupan sus calles, a la hora de la tarea o en la fiesta, por su origen. Se verá que aquí está el crisol de lo que el país, en su vórtice actual, promete para mañana.
>
> Y el provinciano, al mismo tiempo, así como recibe el impacto de la metrópoli, así como cambia sus maneras y sus características, adopta, en cambio, otras cosmopolitas o citadinas, entrega, por medio de una tácita permuta, ciertos elementos propios y los incorpora a la personalidad de la urbe, la cual en seguida los adquiere y particulariza. En su última visita a nuestra capital, el famoso antropólogo francés Paul Rivet afirmaba que veía con agrado y satisfacción que Lima se estuviera convirtiendo en una población india. Y eso es cierto. La provincia ha traído aquí esta peruanísima contribución racial y ella se ha tornado limeña. (p. 80)

En la mirada del cronista, como producto de las intensas oleadas migratorias de la década de los años cuarenta, la otrora ciudad colonial escindida del resto del territorio peruano surge como un espacio en el que el concepto de nación se encuentra en un proceso de redefinición. Aun cuando Salazar Bondy no alcanza a precisar en qué consisten esas "maneras y características" que cambia el provinciano al recibir el "impacto de la metrópoli" ni tampoco aquellos "elementos propios" que incorpora este a

la "personalidad de la urbe", hay en sus observaciones una serie de intuiciones que pronto serán puestas en debate por los sociólogos y científicos sociales de la época[16].

Uno de los signos más representativos de la transformación urbanística y cultural que sufre Lima desde mediados del siglo XX y que ilustra la nueva "ciudad de los provincianos" a la cual se refiere Salazar Bondy, es el fenómeno de las barriadas, del cual se ocupa en otro artículo, "Hoy 400 mil, mañana un millón":

> El fenómeno de las "barriadas" no es exclusivo de Lima y esta verdad es el consuelo de muchos tontos que justifican los males sociales por su abundancia en el mundo. El hecho de que en torno a una serie de grandes ciudades se haya creado semejante cinturón de miseria constituye prueba irrebatible de que semejantes defectos de organización las aparejan y las hacen víctimas de semejantes problemas. El Fondo Nacional de Salud y Bienestar ha dado a conocer los resultados de un censo sobre el particular y ha revelado que 400 mil personas habitan en esas urbanizaciones clandestinas. La tercera parte, pues, de la capital se hacina en chozas (muy pocas barriadas exhiben construcciones de material noble) y existe en las precarias condiciones que son propias de una agrupación humana que comienza como provisional y termina siendo definitiva. En esto sí nuestra ciudad no puede apelar a ninguna identidad con otros centros urbanos del mundo. Su índice de crecimiento de diez años a esta parte muestra un ritmo de acelerado que, de tener autoridades atentas, debería haberse interpretado como manifestación de una crisis digna de correctivos profundos y altamente eficaces. (p. 95)

Inicialmente concebidas como "urbanizaciones clandestinas" ubicadas en los márgenes de la urbe, las barriadas constituyen para la época —fines de la década de los años cincuenta y comienzos de los sesenta— un fenómeno reciente cuya aparición y estudio aún se encuentra en estado incipiente[17]. En el espacio físico de la ciudad, sin embargo, la barriada adquiere una presencia

16 Ejemplo de ello serán las mesas redondas organizadas por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) en 1965, a las que asistieron tanto escritores como sociólogos y a las que ya he aludido en el primer capítulo.

17 "En 1957, al crearse la Oficina Nacional de Barriadas, nace la Ley 13517 conocida como la Ley Orgánica de Barrios Marginales que la reconoce oficialmente, y que, sin embargo, aún no despoja el término de la connotación peyorativa que atrae. No obstante, dicha ley no repara en el perfil insalubre del barrio, mas solo el 'acceso al suelo'. Con el tiempo, el término barriada adquiere especificidad y notación, puesto que según reglamento (Ley 13517 de 1961) la unidad de barrio podrá constituirse

tangible e ineludible que materializa la preocupación por el estallido de una situación social a todas luces apremiante:

> En tanto no se transforme el fundamento de nuestra economía meramente exportadora e importadora, es decir, en tanto no se industrialice el país, se eleve la capacidad de consumo de las masas, se planifique el desarrollo nacional cabalmente, no se acabará con este problema de las barriadas, en las que se alojan hoy las 400 mil personas y en las cuales vivirán, tensas como la energía inestable de un explosivo, un millón mañana. (pp. 96-97)

En el marco de la urbe, la presencia de las barriadas, por otra parte, obliga a un replanteamiento de las relaciones entre clases sociales; en ese sentido, Salazar Bondy parece privilegiar el papel de la clase media —con la cual se identifica— como motor impulsor de los cambios que se avecinan:

> ¿Podría ahora alguien (…) desconocer que una ola de gente intermedia de profesionales, comerciantes, expertos, intelectuales, comienza a dar su sello social a Lima y lentamente la convierte no en la antítesis del país sino en su síntesis más cabal aunque, a la vez, más dialéctica, más dinámica? Difícilmente. Lo cual, no obstante, no significa que el bastión del antiguo propietario de vidas y haciendas haya sido derribado y menos, por supuesto, que este se resigne a ceder su plaza a los advenedizos del fondo popular y de la vasta provincia. Por ahora, Lima es la lisa de un combate, y si bien los que sitian el poder son muchísimos más que los que defienden sus Tullerías coloniales, quienes tras los muros de su alcázar secular se oponen al advenimiento de la historia —que es eso, al fin y al cabo, la nueva clase— disponen de un parque poderoso (los títulos, las tradiciones, las habilidades, etc.) contra el cual el número tiene solo una ventaja: su infinitud. ("Estamos fundando Lima", p. 108)

En el pasaje, no obstante, el cronista configura en un mismo conglomerado a la "gente intermedia" y a "los advenedizos del fondo popular y

---

sobre la base de varias de las mismas, formando así distintas unidades que se agruparán entorno [sic] a un posible conjunto urbano que les brinde el equipamiento necesario como para consolidarse como unidad, delimitando su realización como implantación urbanística, definiéndose como Urbanización Popular de Interés Social. Por consiguiente y acoplándose a la norma, todas las barriadas obtenían reconocimiento legal, convirtiéndose en urbanización. Posteriormente, durante el golpe de estado de Velasco, se canceló el término de barriada, para lograr una 'legitimidad social y política" muy aspirada por el cabecilla de turno, llamándole "pueblo joven"; término que nuevamente cambió durante el segundo gobierno de Belaunde, pasando a ser «asentamiento humano»; cuya vigencia se halla hasta nuestros días" (Publicación en web: L. Castañeda, 15/2/2010).

de la vasta provincia", sin aparente distinción entre ambos, es decir, como parte de un mismo proyecto destinado a modificar las bases sobre las que se sostiene el dominio de una clase —la oligarquía— que aún conserva los privilegios heredados desde la colonia[18]. En su visión de Lima como "la lisa de un combate" que se libra entre diversas clases sociales, Salazar Bondy recurre a una imagen que recuerda las tenaces y sangrientas luchas libradas en las calles de París en el siglo XIX ("los que sitian el poder son muchísimos más que los que defienden sus Tullerías coloniales"). Se trata, ciertamente, de una representación de la realidad social y económica de la urbe que recurre a un conjunto de imágenes y motivos que se originan en la historia de París, cuya remodelación realizada un siglo antes será imitada por un sinnúmero de ciudades en todo el mundo, entre ellas, Lima[19].

A diferencia de la capital francesa, no obstante, la Lima a la cual se enfrenta el cronista está signada por su heterogeneidad cultural, rasgo anotado en "La ciudad que semeja al país"[20], así como en aquellos artículos en los que se ocupa del entrecruzamiento de diversos géneros musicales populares en el espacio de los coliseos:

> En Lima, en los coliseos, se puede medir el grado de amestizamiento peruano. Los que aquí viven y bajo la carpa se divierten son de sus viejos y lejanos pueblos y son al mismo tiempo, de la ciudad. Como en el *Mambo de Machaguay*, precisamente, en el cual se compenetran el oscuro río de la raza de bronce y el aluvión incoloro y cosmopolita que se vierte por las laderas de la vida urbana. Esa suma, mientras se haga bajo el signo indígena, será obligatoriamente peruana. Tendrá el sabor de la tierruca, de la patria varia y, sin embargo, una. ("El coliseo, laboratorio de mestizaje", pp. 391-392)

---

18 Estos planteamientos son los que Salazar Bondy defiende en su ensayo *Lima la horrible*, publicado precisamente alrededor de la fecha del artículo al que me refiero (16 de enero de 1964).

19 La bibliografía sobre el tema es abundante. Remito, una vez más, al trabajo de Berman (1988) apoyado a su vez en el de Benjamin. Es interesante notar que unos años antes, en 1956, Salazar Bondy había pasado un año en París, becado por el Gobierno Francés para estudiar teatro. De esa experiencia nacerá el volumen de relatos *Pobre gente de París*.

20 Al comentar el artículo "Estamos fundando Lima", por ejemplo, M. Granda (2014) afirma: "es patente una idea más tolerante hacia la posibilidad de cambio. La ciudad se empieza a poblar de una masa humana diferente, un cuerpo social que es la síntesis de la dialéctica interna del país. También es posible notar que el escritor se permite explayar un poco más sobre los pronósticos de la futura Lima, un aspecto muy poco presente en *Lima la horrible*" (p. 30).

(...)

> no es audaz pronosticar que en los coliseos se cumple ese proceso de interculturación que es característico del Perú contemporáneo, gracias al cual la blanca Lima se indianiza y el país rural y quechua se proyecta a la urbe hispánica. ("Los traficantes de un sueño", p. 393)

Significativamente, Salazar Bondy emplea neologismos —"amestizamiento", así como la expresión "proceso de interculturación"— para dar cuenta de estas experiencias en las que se trasluce el encuentro entre la urbe y los "lejanos pueblos" oriundos de los músicos y bailarines que se dan cita en el coliseo, espacio privilegiado en el que se representa la síntesis de una nueva peruanidad en la que "Lima se indianiza y el país rural y quechua se proyecta a la urbe hispánica". El coliseo, sin embargo, es también un espacio en el que se fusiona y fermenta esa nueva sustancia del "Perú de mañana" y del "Perú de siempre":

> El empellón del "amor serrano" que arranca carcajadas unánimes, los "charros" mejicanos que remedan en falsete la voz abierta de Jorge Negrete, la graciosa mestiza que alterna el valseo criollo y la muliza del Cerro, el arpa solitaria que entona el triste, están en desatinada confusión, hirviendo en una infusión cuya substancia será, sin duda, la del Perú de mañana, la del Perú de siempre. Pero no hay que olvidar que, cubierta por el cielo de lona, esta muchedumbre grita, palmea, silba (despiadada), mastica, se mueve, ríe, queda en silencio, reclama el bis, compra y vende golosinas y viandas, hora tras hora, participando como en el teatro chino, a medias de sí misma y a medias del espectáculo. ("El coliseo, laboratorio de mestizaje", pp. 391-392)

A diferencia del espacio público y cerrado del café —refugio de escritores e intelectuales—, espacio conversacional por antonomasia, de reunión y reconocimiento mutuo de cierto sector de la clase media, el del coliseo es bullicioso y caótico, verdadera metáfora de las contradicciones de un país en pleno proceso de cambio. Por otra parte, desplazado hacia este espacio de fermentación cultural y social, el cronista se ve obligado a adoptar un lenguaje de múltiples texturas y sonidos que dé cuenta de la abundancia y proliferación de sensaciones y percepciones en su calidad de testigo y espectador. Simbólicamente —como reza el título del artículo "El coliseo, laboratorio de mestizaje"—, la carpa bajo la cual la muchedumbre se da cita es el lugar en el que se ensaya la mezcla de aquellas sustancias que hacen de lo peruanidad algo nuevo y único.

El tiempo en la ciudad: pasado (y presente)

Esta visión del presente y el futuro de la ciudad se complementa con aquella otra en la que el cronista se proyecta hacia sus orígenes. A lo largo de otro grupo numeroso de crónicas, Salazar Bondy asume la defensa del capital cultural que representan para la ciudad plazas, plazuelas, iglesias, monumentos, obras de arte y otros testimonios de su historia y arraigo ancestral. Enfrentado al pretendido "progresismo" de algunos de sus adversarios, el cronista se defiende en repetidas ocasiones incidiendo en la necesidad de integrar el pasado y el presente de la ciudad y, con ello, posibilitar la transmisión a las nuevas generaciones del legado de la tradición:

> No es el caso, como alguien alguna vez se lo insinuó a quien esto escribe, que la oposición al apetito demoledor suponga adhesión y deseo de conservar todo lo que Lima tiene de vejez y pobreza. Hay en la ciudad, es cierto, mucho de feo y sucio, mucho de triste y miserable. Pero el problema parte precisamente del hecho indiscutible de que los "progresistas" eligen para levantar sus ostentosos edificios solo aquellos lugares que son ocupados por reliquias y monumentos representativos. ("El alud y el escarbadientes", p. 138)

> No defendemos balcones apolillados. Que esos caigan en buena hora. Defendemos otra cosa: esa verdad que se expresa en trazos incaicos e hispánicos, en huacos precolombinos y lienzos coloniales, en la palabra de Garcilaso y de Vallejo. Claro que los idólatras del hormigón no podrán borrar esa herencia, por más brutales que sean en su fobia hacia los restos del pasado, pero el deber de todos aquellos que entienden que una nación es siempre la adición parsimoniosa de los borradores sucesivos de un proyecto vital, es conservar un patrimonio, enriquecerlo en la medida de sus medios y brindarlo a los que vienen como algo aún imperfecto y perfectible. ("Balcones apolillados y tradición", p. 169)

Pasajes como los citados son un testimonio de la importancia que representaba en la época el debate acerca del perfil urbanístico que debía adoptar una ciudad que, por su naturaleza histórica, estaba un tiempo unida a un pasado colonial —y no olvidemos, también precolombino— y, por otro, urgida por las necesidades de un presente inmediato y tangible. La prueba de que este debate podía, en algunos casos, conducir a soluciones viables y adecuadas queda demostrada, por ejemplo, en dos crónicas ("«Reformas» de plazas" y "Un monumento y la originalidad") referidas a las reformas emprendidas en plazas y plazuelas del centro de la ciudad. En una de ellas, Salazar Bondy reflexiona acerca del significado del término "reforma":

> Hay que aplaudir la decisión del Concejo Provincial de Lima, expresada por boca del señor alcalde, de no aceptar y tolerar que institución alguna organice colectas para reconstruir las plazas de la ciudad y levantar monumentos en las mismas. Hay que aplaudirla entusiastamente, pero mantener, al mismo tiempo, tenaz reserva con respecto al hecho de que el concejo ha realizado estudios para "reformar" —esa es la palabra que usó en la última sesión municipal el señor Larco— todas las plazas de Lima, entre ellas la de San Francisco. Tenemos una triste experiencia de la fiebre transformadora aplicada a la fisonomía tradicional y característica de nuestra ciudad. La Plaza de Armas fue víctima de tal empeño y todos somos testigos de aquello en lo que vino a parar.
>
> (…)
>
> Por eso, y por lo que ha sucedido en otros lugares —por ejemplo, la amenaza de cuadriculación que desde hace algún tiempo se cierne sobre la Plaza de la Inquisición—, es que la expresión "reforma" nos da muy mala espina. Más propia es la de "restauración". Esta, a lo menos, no sugiere como aquella demoliciones y escombros, y da idea de una inspiración respetuosa en los valores permanentes radicados en las viejas construcciones. ("«Reforma» de plazas", pp. 130-131)

Es sintomática la preferencia que el cronista adopta por el término "restauración" —por contraste al de "reforma"— vinculado explícitamente con el ámbito artístico, es decir, a la preservación de un cierto tipo de estética en las plazas del centro histórico de la ciudad. Tal como sucede en crónicas similares[21], Salazar Bondy exige la presencia de especialistas para que las pretendidas reformas no destruyan el acervo cultural de Lima. A su papel como cronista urbano suma aquel otro que deriva de su labor como crítico de arte, pues, para él, el valor del patrimonio histórico de la ciudad ha de ser entendido también como uno de naturaleza artística, aspecto que desconocen por completo las autoridades edilicias. Por ello, resulta pertinente la comparación del monumento con la obra de arte pues el ciudadano —y sus futuros descendientes—, a diferencia de esta última, han de convivir con él ("Un monumento y la originalidad"):

> Los monumentos son objetos públicos. Un músico compone una sinfonía, y si es mala se queda en el papel, muda para siempre. En todo caso, la

21 Véase, por ejemplo, el caso de aquellas dedicadas a la desfiguración sufrida por una imagen colonial —la Virgen de las Mercedes— del siglo XVI: "La Virgen de las Mercedes", "La Virgen y la imaginería española" y "Adulteración de una imagen", también incluidas en *La ciudad como utopía*.

> escucha solo aquel a quien le viene en gana. Un cuadro tiene un radio de acción limitado. La sala o la habitación en la que está colgado, a la cual se puede entrar procurando no mirar las paredes, es toda la jurisdicción que domina. En el libro cerrado quedan las poesías chirles y los relatos tontos. El tiempo cumplirá con aquella sinfonía, con ese cuadro y con este poema o narración, la implacable gestión de hacerlos desaparecer. El monumento, en cambio, abarca casi siempre una extensa zona urbana y posee una materia y una dimensión duras de roer.
>
> Si la estatua es mala, generaciones y generaciones tendrán que apurar el amargo trago de su visión. ("Un monumento y su originalidad", p. 128)

El espacio público ofrece, por lo tanto, no solo una dimensión pragmática sino estética; es decir, se vincula con la sensibilidad del habitante de la urbe y le brinda determinadas pautas para distinguir lo "bello" o "valioso" de aquello que no lo es. El cronista —como sucede en su faceta como crítico literario— busca instruir al lector y a las autoridades sobre la pertinencia histórica y artística de aquellas obras en las que el pasado aún se encuentra presente. En el caso específico de la restauración de las plazas, entiende que la misión de aquellas consiste en garantizar y fortalecer la continuidad del legado histórico y, con ello, contribuir a la formación de una sensibilidad y conciencia del limeño sobre el valor de sus monumentos. En los casos en los que este aspecto sí se cumple, no escatima esfuerzos en reconocer el acierto de las autoridades, como ocurre con la gestión del alcalde Luis Larco en la remodelación de la Plazuela de San Francisco:

> En exceso gentil y generoso es el gesto del alcalde de Lima, Sr. Luis Larco, de invitar a este cronista a su despacho para solicitarle su opinión sobre las excelentes reformas que se están realizando en la Plazuela de San Francisco. La obra se ha concebido con un criterio tan justo y son tan apropiadas las ideas de restauración que en ese rincón limeño se han aplicado, que solo cabe al periodista estampar aquí la felicitación que personalmente expresó al jefe de la comuna. ("Gratitud a un gesto", p. 145)

La singular anécdota no solo demuestra la posibilidad de un entendimiento entre las actores involucrados —un representante del poder político, el alcalde; otro, vocero de los ciudadanos, el propio cronista—, sino, paradójicamente, el impacto que podía tener la labor de la prensa en una sociedad que atravesaba por ese entonces —el artículo está fechado en 1954, es decir, en plena dictadura del General Odría— un momento crítico en el que la posibilidad de respuesta de los ciudadanos al poder político era prácticamente nula. Por otra parte, la descripción de la escena simula el encuentro

entre dos actores en el marco de un contexto específico —las reformas emprendidas por el alcalde y la correspondiente opinión del cronista al respecto— lo cual contribuye a legitimar sus posiciones y roles: el alcalde es reconocido por el cronista en su calidad de autoridad política y, este último, en términos de la importancia que aquel asigna a sus opiniones.

La preocupación por la conservación y continuidad del legado histórico de la Lima tradicional, encuentra otro modo de expresarse en la celebración de la fecha de fundación de la ciudad; ello ocurre, por ejemplo, en un texto en el que Salazar Bondy produce una ficcionalización del momento en que Pizarro presiente "el destino del caserío de barro" con el cual se encuentra "un día 6 de enero":

> Un día 6 de enero, cargado con los hierros del capitán conquistador, Pizarro puso los ojos en este valle que el Rímac, rumoroso y estevado, bañaba. Esa mirada —y la decisión que significaba— fueron así historia. Por una de esas coincidencias que suele del destino deparar, allí, a la orilla del escaso río, estaba el oráculo que predijera la destrucción del imperio, precisamente en el lugar en donde había de nacer la capital de la nueva nación. La pupila del guerrero, antes de la ceremonia misma, antes de las actas y de las firmas de notarios y testigos, fundó la ciudad. Quizá sí, al conjuro de un vertiginoso sueño, vio el trujillano el futuro de la ciudad que, al pie de la murmurante corriente, habría de surgir. Entre los nubarrones de su visión, entre la penumbra de su videncia, es probable que aquel aventurero extremeño presintiera el destino del caserío de barro. ("Fundación", p. 51)

A través de una breve narración, el cronista se introduce a la manera de un narrador omnisciente en la "pupila del guerrero" para producir una ficción histórica en la que se conjugan el pasado y el futuro de la ciudad. Así, el acto fundacional y, más exactamente, el momento en que el conquistador contempla por primera vez el valle del Rímac, adquiere una dimensión mitológica en la medida en que no solo se vincula con los orígenes de la ciudad, sino con su pasado prehispánico y su futuro, es decir, reviste un carácter utópico pues la fundación del mito implica también el de la utopía. Por otra parte, esta creación implica "la destrucción del [mito del] imperio" al cual perteneció "el caserío de barro": el acto fundador destruye el pasado para convertirlo en algo nuevo y diferente, conectándolo a la vez con el futuro. Como sucede con el protagonista del famoso relato "El Aleph", de Jorge Luis Borges, al conquistador le es concedida la posibilidad de contemplar en un solo punto del espacio y el tiempo las sucesivas imágenes que, a

lo largo de la historia, asumirá la ciudad. El cronista concibe a su personaje no solo como un "guerrero" —un hombre a quien, por azar, le toca fundar la ciudad— sino un ser elegido por el destino: su presencia es producto de una circunstancia similar a las predicciones del oráculo acerca de la destrucción del imperio, con lo cual arriesga una hipótesis que, insertada en su breve narración, adquiere resonancias real maravillosas: "al conjuro de un vertiginoso sueño, vio el trujillano el futuro de la ciudad".

La ficcionalización de la mirada del conquistador coincide plenamente con las formulaciones de Rama (1984) con respecto al sentido del acto fundacional de las ciudades en América:

> La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional. Pero a ésta se le exigía que además de componer un diseño, previera un futuro. De hecho el diseño debía ser orientado por el resultado que se habría de obtener en el futuro, según el texto real dice explícitamente. (p. 6)[22]

En la mirada del guerrero que funda la ciudad ya están asimilados los "lenguajes simbólicos de la cultura" a los que se refiere Rama, entre los cuales merecerá particular atención el de las matemáticas que, aplicado al espacio geográfico, dará como resultado el diseño del damero[23]. En el acto fundacional que describe el cronista se inscribe un modelo de ciudad: la *polis* se

---

22 El "texto real" al que se refiere Rama son las instrucciones impartidas por el Rey en 1513 para la conquista y colonización de Tierra Firme: "Vistas las cosas que para los asientos de los lugares son necesarias, y escogido el sitio más provechoso y en que incurren más de las cosas que para el pueblo son menester, habréis de repartir los solares del lugar para hacer las casas, y estos han de ser repartidos según las calidades de las personas y sean de comienzo dados por *orden*: por manera que hechos los solares, el pueblo parezca *ordenado*, así en el lugar que se dejare para plaza, como el lugar en que hubiere la iglesia, como en el *orden* que tuvieren las calles; porque en los lugares que de nuevo se hacen dando la *orden* en el comienzo sin ningún trabajo ni costa quedan ordenados e los otros jamás se ordenan" (texto citado por Rama, 1984, p. 6; cursivas del autor).

23 Para Rama (1984), "[la] traslación fue facilitada por el vigoroso desarrollo alcanzado en la época por el sistema más abstracto de que eran aquellos lenguajes: las matemáticas, con su aplicación en la geometría analítica, cuyos métodos habían sido ya extendidos por Descartes a todos los campos del conocimiento humano (…) El resultado en América Latina fue el diseño en damero, que reprodujeron (con o sin plano a la vista) las ciudades barrocas y que se prolongó hasta prácticamente nuestros días" (p. 6).

constituye en hito a partir del cual habrán de propagarse los modos de conocimiento de la civilización europea; el "Nuevo Mundo" —cuya apariencia original recuerda la visión bíblica del paraíso—, a partir de su fundación, empezará a adoptar "la faz de un universo conocido" y ya no por conocer:

> Los guerreros holgaban y su jefe presidía aquella paz, vigilante, sin embargo, de cualquier peligro. El Nuevo Mundo, el paraíso perdido y recuperado, lentamente adquiría la faz del universo conocido. La cruz en el topo de las iglesias hablaba de la nueva fe y las campanas eran las voces que convocaban a los hombres en torno al altar del sacrificio. Cada ciudad que surgía era un matiz más del orbe descubierto en el camino hacia el confín de la tierra. ("Fundación", p. 52)

Áreas verdes

Otro grupo importante de crónicas aborda el problema de la carencia de áreas verdes en la ciudad. Sostenidamente Salazar Bondy emprende una defensa del árbol en el ámbito urbano al punto de convertirlo en una suerte de símbolo del permanente divorcio entre la ciudad —y, por extensión, el hombre— y la naturaleza. Uno de los textos más notables de la sección es, sin lugar a dudas, aquel que expone el maltrato que sufren los árboles, lo cual da lugar a una grotesca progenie de criaturas de ficción:

> Ni cuando el hombre inventó el hacha, el hacha fue más activa. La Plaza de Armas soportó el arma, el Parque de la Reserva supo de su filuda hoja, el Parque de la Exposición gimió bajo el martirio, la Avenida de la Paz agonizó con sus golpes, la Alameda Pardo sucumbió al furor de la flamante divinidad. En estos días es la Alameda Palma, la de Don Ricardo, segundo fundador de Lima, como lo considera Raúl Porras, la que existe en el pánico del Azote del Árbol. Mas eso no es todo: para un Podador Técnico matar con hacha no es todo el placer. Hay que apuñalar, y surge entonces el Árbol Indicador, el Árbol de Dirección de Tránsito, el Árbol Publicitario. Hay que carbonizar, y aparece el Árbol Poste Eléctrico, el Árbol Telefónico y el Árbol Telegráfico. Hay que envenenar, y se da el Árbol Letrina, el Árbol Alcantarilla, el Árbol Tanque. Hay que ahogar, y se crea el Árbol Sediento. La muerte toma a los árboles de pie, pero un día se desploman. ("El árbol: un ser humillado y ofendido", pp. 239-240)

Esta nueva ficcionalización realizada por el cronista tiene como protagonista al Árbol —con mayúscula—, ser de dimensión mitológica, religiosa y sobrenatural (al comienzo del artículo, por ejemplo, se lee: "Plinio el Joven escribió que el árbol fue el primer templo en donde el hombre rindió su

reverente tributo a los dioses"). Ajeno al mundo de la urbe, el Árbol es trasladado a un ominoso paisaje constituido por plazas, parques y avenidas para sufrir un martirio a manos de ese nefasto personaje que es el Podador Técnico (véase, por ejemplo, el encadenamiento de verbos que aluden al sufrimiento del protagonista, todo ello con una clara reminiscencia cristiana: "soportó", "gimió", "agonizó", "sucumbió"). Con ello, Salazar Bondy crea una imagen vívida a la vez que trágica de la existencia del árbol en la ciudad y lo convierte en foco de interés para el lector. Una extensa y grotesca enumeración de diferentes tipos de árbol surge a partir del maltrato llevado a cabo por el hombre (el Árbol Indicador, el Árbol de Dirección de Tránsito, y muchos otros más), todos ellos signados por un proceso de desnaturalización que subraya la conversión del árbol al estado de un artefacto: así, el "Árbol Poste Eléctrico", "el Árbol Telefónico" o el "Árbol Telegráfico" son representaciones hiperbólicas de un pragmatismo exacerbado según el cual el árbol es instrumentalizado para suplir las carencias propias de la infraestructura de la ciudad[24].

En algunos casos, esta defensa de los escasos espacios naturales de la ciudad —y, en particular, del árbol— va acompañada de un cierto tono de melancolía y amargura como se puede comprobar en al menos dos crónicas:

> Hacía muchos años que estaban ahí, tantos que no hay vivo ya nadie que los conociera pequeños. Su nobleza la daban sus perfiles secos, sus fuertes ramas, sus copiosas hojas. Eran sobrevivientes majestuosos de un pasado íntimo. A su sombra transcurrieron muchos diálogos de amor, muchas amistades, muchas vidas, y ellos supieron ser discretos y amables, generosos e indulgentes, como ancianos cargados de experiencia a quienes nada sorprendía ya. Pasaron penurias y sed, y continuaron existiendo, hechos una sola unidad con la calle, con las gentes con la ciudad. Eran como el símbolo del tiempo, pues todo podía cambiar a su alrededor sin que, gracias a su peculiaridad, el trozo de la ciudad en que estaban perdiera su carácter. Bastaba trazar sobre un papel la solidez de su tronco, la gracia de sus ramas y la densidad de su copa, para evocar de inmediato, no solo el rincón que les pertenecía, sino su atmósfera, su encanto, su historia. Toda alegoría de Miraflores los tenía que contar para ser verdaderamente significativa. ("Elegía para unos ficus asesinados", p. 223)

---

24 El texto, por lo demás, guarda un estrecho parentesco con una crónica que Abraham Valdelomar publicara en *La Prensa*, cuatro décadas antes, en 1915: "¿Por qué —me digo— este afán arboricida? ¿A quién hacen daño los árboles? Ellos no hablan, no escriben, no hacen política, no intervienen en elecciones, ¿por qué pues esta saña con los amables ancianos solmenes que ennoblecen nuestras vidas con su belleza evocadora?" (Valdelomar, 2000, p. 436).

> Recuerda el cronista unas páginas melancólicas —"Páginas de diario", se titula el cuento[25]— de Julio Ramón Ribeyro a propósito del arrasamiento arbóreo de la "Alameda" Pardo, también en Miraflores, en donde la memoria de la infancia de un hombre se desgarra ante los cambios del barrio natal, como si dicha violenta transformación ocurriera no solo en el ámbito donde el niño iniciara su aventura vital, riesgo y desengaño, sino en su interior más profundo, en su corazón central. Ese relato es la protesta que todos quisiéramos hacer cada vez que, con argumentos prácticos tajantes, las municipalidades hurtan a nuestra ciudad lo único que ella tiene de encantador. Valga ese diario personal del personaje de Ribeyro —tal vez él mismo, quién sabe—, como el testimonio de que no todos, en este tiempo, optamos por un expediente fácil en la tarea de hacer más habitable este espacio amado en el cual nacimos. ("Otra vez los árboles", p. 249)

La mención del cuento de Ribeyro en el segundo pasaje —"Páginas de un diario"— resulta significativa en la medida en que identifica un tema recurrente en la narrativa breve de la promoción a la cual pertenece el cronista y que se expresa en algunos de sus cuentos[26]. En ambos fragmentos, el distrito de Miraflores aparece representado en términos idílicos y vinculado con un pasado remoto, "un espacio amado en el que nacimos". A través de estas crónicas, Salazar Bondy expresa nuevamente su rechazo a la pretendida modernización llevada a cabo en beneficio de los intereses particulares de ciertas autoridades —y, habría que agregar, inversionistas privados—. Tal como ocurre con la restauración de los monumentos históricos de la ciudad y sus implicancias pragmáticas y estéticas para los limeños, Salazar Bondy advierte que la destrucción de las áreas verdes repercute negativamente en la concepción que estos tienen de la ciudad; el árbol y su erradicación del paisaje urbano se concibe como una clara metáfora del desarraigo que amenaza a quienes viven en la ciudad: la poda y la tala indiscriminada de los árboles aluden casi literalmente al mecanismo de arrancar las raíces no solo de los árboles sino de los sujetos habitantes de

---

25 En realidad el cuento al cual se refiere Salazar Bondy no es "Página de un diario" sino "Los eucaliptos", incluido en el volumen *Cuentos de circunstancias*, publicado originalmente en 1958.

26 En el caso particular de Salazar Bondy, la experiencia del desarraigo de los habitantes de la ciudad y la pérdida de los espacios de la infancia y adolescencia aparece, por ejemplo, en el cuento "Volver al pasado". Sobre el tema puede consultarse "Sebastián Salazar Bondy" en J. Güich y A. Susti (2007, pp. 69-84). Esta temática también se encuentra presente en el cuento de Luis Loayza, "Enredadera", incluido en el volumen *Otras tardes*.

la urbe, lo cual equivale a arrojarlos en manos de la alienación y deshumanización que imperan en el mundo moderno.

Zonas de conflicto

La referencia a las contradicciones sociales y económicas y la reflexión acerca de los males que aquejan a la sociedad limeña también está presente en las crónicas de Salazar Bondy. Ello se expone a través del análisis del problema de la mendicidad, así como la proliferación de un sinfín de "oficios" que son producto del desempleo generalizado: cuidadores de autos, vendedores ambulantes, niños lustrabotas, delincuentes, entre otros. Urgido por el panorama desolador del futuro que se cierne sobre las nuevas generaciones, para el cronista las raíces del problema se sitúan en las deficiencias y limitaciones del sistema educativo y para ello propone algunas alternativas de solución:

> ¿Con qué derecho, podemos preguntarnos, hemos de exigir a quienes nacen y crecen en los tugurios de los barrios clandestinos, que Lima ostenta como una verdadera lepra, educados, de otra parte, en escuelas donde la enseñanza adolece de formalismo y vacua grandilocuencia, un sólido fondo ético? ("Delincuencia y juventud", pp. 257-258)

> Alguien ha dicho que los conceptos educativos que rigen en los países desarrollados no pueden ser aplicados sin revisión previa a nuestro medio, porque la idea de la infancia —etapa de aprendizaje y preparación para la existencia adulta— es entre nosotros, desde el punto de vista cronológico, infinitamente más reducida que la de aquellos. En efecto, para la pedagogía francesa, inglesa o norteamericana, un ser es niño hasta bastante avanzada la adolescencia. Su época de educación y juego es vasta, lo que permite que los conocimientos le sean proporcionados con método y parsimonia. En tanto, los niños del Perú —por lo menos, los niños de una buena parte de la clase popular— lo son hasta el momento en que pueden echarse a la vía pública a conseguir el sustento por el medio que el azar ponga a su alcance: la caja de lustrabotas o la astucia del "pájaro frutero". ¿A qué edad termina, pues, la infancia? A los seis, siete u ocho años. En adelante, la vida de un chico es tan dura como la del cualquier obrero. ¿Esto no justificaría que nuestros planes educativos se redujeran, para aumentar su eficacia, mientras el país no puede ofrecer a cada ciudadano una formación completa? ¿No sería propio disponer un mecanismo de "promociones adelantadas", mientras subsiste la emergencia del desamparo infantil? ("Un lustrabotas y el país futuro", pp. 260-261)

A diferencia de aquellas crónicas que buscan identificar "el meollo singular de nuestro modo de ser" a través de la revaloración del patrimonio histórico o las que plantean una reconfiguración de la relación entre el hombre y la naturaleza, este grupo de textos revela un trasfondo dramático que gobierna el escenario de la urbe: la patente incompetencia del poder político —tanto del Estado como del municipio metropolitano— no hace más que agudizar la postergación de vastos sectores de la población abocados a actividades económicas informales. En estos pasajes, la figura del cronista cede su lugar a la del político que aspira a revertir la precaria condición de quienes permanecen al margen de las reformas del Estado:

> Soy partidario de que se les deje trabajar libremente en tanto el Estado sea incapaz, pese a sus promesas de "estabilización", "techo y tierra", "saneamiento económico" y otras fórmulas al uso, de resolver el problema básico del país: el subdesarrollo. Es síntoma de ese subdesarrollo tanto la existencia de los pobres vendedores ambulantes cuanto la dación de disposiciones que intentan pintar de carmín las mejillas del país anémico y hético. ("La verdad contra la zona rígida", pp. 276-277)

Los habitantes de la urbe —en particular, aquellos pertenecientes a los sectores populares— aparecen representados como sujetos desamparados por el Estado y como potenciales víctimas de enfermedades devastadoras, lo cual se materializa a través de una serie de personajes patéticos e imágenes dantescas:

> La fotografía de un niño baldado que deambula pidiendo limosna por las calles céntricas de Lima publicada hace unos días por *El Comercio* es solo una muestra, por cierto patética y desesperante, de lo que está sucediendo a ritmo creciente aquí y en el resto del país. Pululan por los centros poblados y aun por los campos de todo el territorio mendigos de todas las edades, gentes arrojadas al hambre y la miseria tanto física como moral —ambas están estrechamente vinculadas—, familias desmembradas por la ausencia de los bienes elementales y urgentes. ("Mendigos, un síntoma visible", p. 271)

> Pongámonos en el caso de un desdichado nacido en una de las inmundas, pavorosas barriadas de esta capital. Pensemos en su infancia hambrienta, callejera, tempranamente dedicada al penoso trabajo de lustrabotas, del cuidador de carros, del vendedor ambulante. Sin educación, sin cultura, ese individuo llegará a hombre carente de todo instrumento para ser útil a sí a su comunidad. Si antes de la dolencia no ha delinquido —y ello por necesidad— lo hará en cuanto pueda, porque al lado de su pobreza tendrá la diaria y pertinaz exaltación del lujo, de la mesa abundante, del placer. ("Sociedad, delincuencia y castigo", p. 280)

La imagen del "niño baldado" —así como la de los mendigos "que pululan por los centros poblados y aun por los campos de todo el territorio"— guardan estrechas semejanzas con aquellas que aparecen en las novelas decimonónicas en las que escritores realistas como Dickens o Zola representaban las miserables condiciones de vida de los sectores más pobres de la sociedad en la época del primer capitalismo[27]. Plenamente consciente de ello, Salazar Bondy señala las flagrantes contradicciones de las que es testigo y las comparte con el lector. El contraste que estas imágenes generan en el contexto de la Lima del siglo xx ha de provocar una reflexión y una posición crítica en aquel. Su visión, nuevamente, es la de quien recorre las calles y contempla un panorama desolador que se extiende más allá de las engañosas comodidades que brinda la urbe moderna[28].

El tránsito

Un último tema que merece atención se vincula con el problema del tránsito, trátese ya sea de la circulación de automóviles, las deficiencias del transporte público, la configuración de ciertas importantes avenidas o las consecuencias funestas del desorden vial que, en general, reinan en la ciudad. Sintomáticamente, la presencia cotidiana de la muerte en estos textos sugiere el grado de desorganización que gobierna la circulación vial[29]; en todos ellos

27 A modo de ejemplo, puede citarse un pasaje de la novela *David Copperfield* de Charles Dickens, en que el protagonista —apenas un niño— se dirige a pie a través de kilómetros a campo traviesa, en la búsqueda de la única persona que puede darle su protección (su tía Betsey Trotwood): "Ese día los vagabundos eran peores que nunca, provocándome un terror que aún pervive en mi mente. Algunos eran rufianes de aspecto despiadado, que se me quedaban mirando cuando me los cruzada y, tras detenerse, me llamaban para que volviese a hablar con ellos; y entonces, al ver que yo echaba a correr, me tiraban piedras. Recuerdo a un joven, que supongo que sería hojalatero por la cartera y el brasero que llevaba, que iba acompañado por una mujer y que se me quedó mirando así, tras lo cual me rugió con una voz tan tremenda que volviese, que me detuve y me di la vuelta" (Dickens, 2012, p. 257).

28 Piénsese, por ejemplo, en un poema como "Los ojos de los pobres" —incluido en *El Spleen de París* de C. Baudelaire—, en el que el poeta interpreta la mirada de la familia que contempla el flamante interior de un café ubicado cerca de uno de los bulevares recientemente construidos durante la gestión del prefecto Haussmann.

29 Al respecto, pueden consultarse los textos "Criminales en auto", "Crimen de irresponsable", "Una nueva pista", "Vehículos y cáncer", "Ómnibus y horarios" y "Los criminales del tránsito", todos incluidos en *La ciudad como utopía* (2016).

se hace presente la noticia fatídica: la muerte toma posesión del escenario de la crónica a consecuencia de la demencia de ciertos conductores. Ante la inobservancia de las normas y la ausencia de control que regulen el tránsito urbano, el automóvil se convierte en un arma letal en manos de los irresponsables:

> El tránsito es una imagen de la moral colectiva, del alma nacional, y no es ésta una afirmación apocalíptica, como podría parecer. Cualquier persona sensata que haya viajado a las horas de mayor congestión por el perímetro más agitado de la ciudad sabe que las pistas son escenarios de más de un caso demencial. Con licencia para conducir, circulan en Lima innumerables locos y desequilibrados, cuando no seres poseídos por un complejo de inferioridad, al que compensan o subliman haciendo privar su voluntad y su capricho. Las normas son para los tontos, los tímidos, los abúlicos, según el criterio del intolerante que tiene un timón entre las manos. ("Los criminales del tránsito", p. 324)

La rotunda afirmación de que el "tránsito es una imagen de la moral colectiva, del alma nacional" no hace más que confirmar el hecho de que el organismo social se encuentra enfermo: a través de la metáfora del cuerpo, Salazar Bondy sugiere que por las vías de la ciudad —esto es, sus avenidas, pistas, etcétera— circula un cáncer encarnado en "la demencia de los conductores" cuya capacidad destructiva es apenas concebible.

Por otra parte, desde su visión de peatón[30], para el cronista el automóvil alimenta el egoísmo e individualismo y, lejos de servir como un medio de transporte rápido y eficaz, el automóvil en Lima es un instrumento que propicia el divorcio con la realidad circundante. En esta suerte de alegato moral se vislumbra una crítica profunda, nuevamente, contra las bases sobre las que está constituida la sociedad burguesa:

> La representación de la riqueza ha llegado a ser, antes que nada, un automóvil, un automóvil de lujo. No un aparato más o menos eficaz, con cuatro ruedas, que lo traslade a uno de un lado a otro, sino la ambición rastacuera de un gran carro, con muchos cromos y luces, con muchos detalles técnicos, con muchas llavecitas y botones, que circule ostensiblemente por las calles aunque quien lo maneje no venga de

30 En palabras del propio cronista, "para desplazarme de un lugar a otro, cuando las distancias son cortas, hago aún uso de mis piernas. En caso contrario, de los ómnibus y de los taxis. Soy, pues, de los que saborean diariamente el amargo pan del transeúnte y de los que, víctimas propiciatorias del embotellamiento cotidiano, saben sufrir callados demoras y dilaciones" (Ideas de peatón", incluido en *La ciudad como utopía,* 2016, p. 293).

> ninguna parte ni vaya a algún lugar determinado. ("Un mito criollo: el automóvil", pp. 321-322)
>
> Es que un enorme porcentaje de la población —precisamente quienes ejercen dirigencia en el poder, la empresa y la comunidad en general— se desplaza de un lado a otro, envuelto en la escafandra automovilística, existe en la retorta del carro como seres que solo ven la ciudad desde las ventanas de los despachos y de los vehículos como paisajes que circulan por pantallas parecidas a las de la ficción. De ahí a divorciarse de la realidad colectiva, del hervidero múltiple de la comunidad, de los problemas que en su vida pública vive el mayoritario peatón, hay un paso. ("El automóvil en su sitio", p. 334)

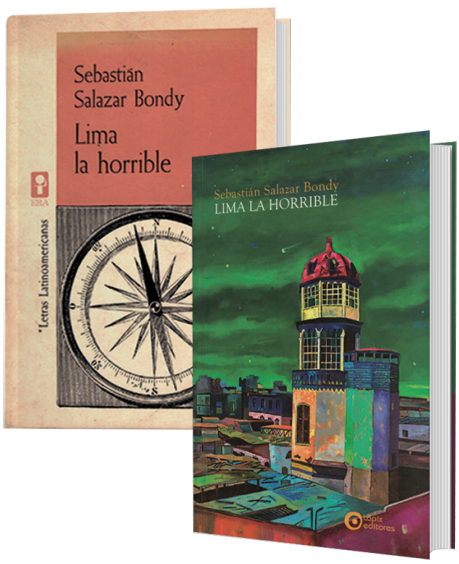
* * *

Como ha podido verse a lo largo de este capítulo, las crónicas urbanas de Salazar Bondy constituyen una reflexión crítica acerca de una diversidad de problemas que afronta Lima como ciudad moderna a causa del desgobierno y la incapacidad de sus autoridades. El cronista aborda la falta de planificación de la ciudad así como la carencia de un rumbo en la conservación de su patrimonio histórico. A más de cincuenta años de la publicación de estos textos, resulta asombrosa su vigencia una vez que se comprueba que muchos de los problemas que Salazar Bondy señala aún permanecen vigentes: las desigualdades sociales y económicas han dado lugar a una sociedad incapaz de superar las periódicas crisis a las que se ve sometida y que afectan principalmente a sus pobladores más humildes.

Por otra parte, estos artículos operan como una suerte de preámbulo y ensayo —junto con su labor como crítico de arte y de literatura y, en general, observador de la cultura e idiosincrasia limeñas— al vasto proyecto que Salazar Bondy plasmará poco después con la publicación, en 1964, de su ensayo *Lima la horrible*. Toda interpretación del célebre libro de Salazar Bondy ha de partir del reconocimiento de la importancia que tuvo su labor periodística en la construcción de un modelo crítico respecto a las múltiples manifestaciones de "lo limeño", ya sea en el ámbito de lo social, ideológico, cultural, literario o artístico.

Capítulo 4

Lima la horrible: diálogos y confrontaciones



Sintomáticamente, a lo largo de más de cincuenta años desde su publicación en 1964, en México, el número de ediciones impresas fuera del Perú de *Lima la horrible* ha superado con creces las realizadas en el país[1]. El dato no resulta ocioso: es de presumir que, en su fecha inicial, los editores peruanos prefirieron abstenerse de publicar un libro cuyo título provocador podía inducir respuestas adversas de algunos sectores de la sociedad limeña[2].

1 La primera de ellas se realiza en Ciudad de México, en 1964, por la editorial Era. Posteriormente, a mediados de ese año, el libro es publicado en el Perú por Populibros, editorial que dirigía Manuel Scorza y en la cual trabajó Salazar Bondy. Las reediciones de Era en México se sucedieron a partir de entonces y a ellas se sumó la realizada en Cuba por la Casa de las Américas, en 1967, y otras en Chile (2002 y 2008) por la Universidad de Concepción. En el Perú, existen a la fecha solo dos posteriores a la de Populibros: la de 1974, de Peisa y, en 2014, de Lápix Editores. En enero de 2018, se publicó en París la primera edición francesa de *Lima l'horrible* (trad. de J. L. Campario) por la editorial Allia.

2 No obstante, en una carta del archivo personal de Salazar Bondy, escrita por Scorza y fechada el 12 de diciembre de 1962, el editor expresa su interés por publicar *Lima la horrible*, pero al parecer no estaba al tanto de la naturaleza del texto: "Estimado Sebastián: Te saludo y te informo que a partir del próximo mes, iniciaremos la publicación del *Libro Semanal* con tirajes mínimos de 10,000 ejemplares. ¿Te interesaría incluir tu novela *Lima, la horrible* [*sic*] en la primera serie?" (Correspondencia personal del autor). Dos libros de autores nacionales anteriormente publicados por Populibros fueron acompañados por el escándalo: *Los inocentes* de Reynoso —titulado originalmente *Lima en rock*, en 1961— y *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, en 1964. En el primer caso, la Municipalidad de Lima prohibiría su circulación, mientras que, en el segundo, "el libro fue percibido por sectores militares como una fuente de desprestigio para el CMLP (Colegio Militar Leoncio Prado), sus autoridades, sus ex alumnos y el ejército peruano" (Aguirre, 2015, pp. 215-216).

En el extranjero el libro fue recibido positivamente[3], mientras que en el Perú, las acusaciones se mezclaron con los elogios[4].

El título del ensayo rechazaba la visión idílica de la ciudad a cuya creación había contribuido una literatura de corte pasatista, cuyo principal exponente había sido la obra del tradicionista Ricardo Palma y, por otra parte, estaba destinado a herir la susceptibilidad de los limeños conservadores y a fustigar la hipocresía, la doble moral y el arribismo de la sociedad limeña. Su radicalismo, sin embargo, no constituía una novedad en el ámbito de las letras peruanas. Inspirado en el legado de los dos máximos exponentes de la ensayística peruana, Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui[5], *Lima la horrible* vino a inscribirse abiertamente dentro de esa tradición radical y crítica[6].

---

3 "[En *Lima la horrible*] el enfoque es vivo y original; el estilo es chispeante, terso y certero; el hombre que habita en la obra, revela una indignación tan generosa que, aun sin proponérselo, ejerce un proselitismo de simpatía. Como resultado, *Lima la horrible* es más dramática que su teatro; y, en última instancia más esencialmente poética que su poesía (Benedetti, 1964, p. 11).

4 "La recepción que tuvo *Lima la horrible* entre los escritores y críticos contemporáneos fue muy favorable. Los comentarios de Mario Vargas Llosa, Abelardo Oquendo, Hugo Neira y José Miguel Oviedo reflejan la necesidad y el interés de una generación por una crítica que haga frente al discurso reaccionario que había sido tácitamente refrendado por la oligarquía durante los gobiernos de Óscar Benavides, Manuel Prado y Manuel Odría" (Granda, 2014, p. 28). Existen, sin embargo, numerosos testimonios de rechazo. Uno de ellos, referido al capítulo "De la tapada a «Miss Perú»" y publicado en la revista limeña *Caretas*, provocó una respuesta terminante del propio autor: "Bastantes interpretaron —sin leer el libro o quizá tras de leerlo mal— la palabra "horrible" como un adjetivo en función estética, cuando en mi ensayo aparece fundamentalmente con valor moral. Pero a la crítica no hay que contestarle, pues quien la suscribe ejerce un derecho inalienable y respetabilísimo, salvo cuando entraña mala fe o lleva implícito un propósito malevolente. Tal es el caso de la nota que en el quincenario *Caretas* ha publicado el señor Carlos Neuhaus Rizo Patrón. Pido disculpas a los lectores de *Oiga* por ocupar esta columna con un asunto exclusivamente personal" ("El horror a la vuelta de la esquina", *Oiga,* Lima, 14 de mayo de 1964, p. 6).

5 Los dos autores, además, son considerados por Salazar Bondy como parte de una vertiente dentro de la literatura nacional de carácter renovador, en particular en el último capítulo del ensayo. Es revelador, además, que muchos de los títulos de los ensayos de González Prada, por ejemplo, compartan con el de *Lima la horrible* el tono acusador e irónico: "Propaganda y ataque", "Nuestros licenciados Vidriera", "Nuestros beduinos" y muchos otros más.

6 El elogio de la figura de Mariátegui asoma recurrentemente en los artículos periodísticos de Salazar Bondy. Otro dato importante para establecer el vínculo entre ambos autores ha sido esbozado por Hirschhorn (2005, ver nota 58).

Las tareas del crítico

Desde las primeras páginas y con una fuerte dosis de ironía, el ensayista se impone una "penosa" e "ingrata" tarea, a la vez que intuye el rechazo que ello habrá de generar en algunos lectores:

> La época colonial, idealizada como Arcadia, no ha hallado todavía su juez, su crítico insobornable. La estampa que de ella, en artículos, relatos y ensayos, se nos ofrece se conforma de supuestas abundancias y serenidades, sin que figure ahí la imaginable tensión entre amos y siervos, extranjeros y aborígenes, potentados y miserables, que debió tundir, por lo menos en su trasfondo, a la sociedad (…) Desmentir la Arcadia Colonial será siempre una penosa, ingrata tarea, pues la multitud ha ingerido sin mayor recelo durante más de una centuria innumerables páginas de remembrantes [*sic*] doctores con la respectiva dosis alucinógena. (SSB, 2014c, pp. 53-54)

Salazar Bondy decide asumir la identidad de ese "juez" o "crítico insobornable", capaz de ofrecer una visión integral del pasado y el presente de la ciudad que dé cuenta de sus tensiones y conflictos económicos y sociales, así como un escrutinio de sus prácticas culturales y artísticas más significativas, sean estas verbales o icónicas. La amplitud del proyecto, ciertamente, se vio facilitada por el hecho de que parte de esas preocupaciones habían formado parte de su intensa labor periodística, a lo largo de un periodo de más de dos décadas a través de la producción de un corpus no solo literario, sino cultural y político. Así, examinadas a través de once breves capítulos, las principales temáticas del volumen incluyen las grandes familias, el criollismo y el perricholismo, la articulación entre el poder político y el religioso, el papel de la mujer en la sociedad limeña y su influencia en la política y, además, temas vinculados con una cultura y estética de lo "limeño" que incluyen la configuración urbanística de la ciudad, el gusto por el pastiche, la literatura festiva y satírica en sus diversas modalidades (la sátira, la lisura y la huachafería), el culto a los muertos, la relación entre el vals criollo y la necrofilia, la pintura colonial y, por último, la contraposición entre una literatura pasatista (cuyos principales exponentes son Palma, Santos Chocano, Riva Agüero) y otra de carácter renovador (González Prada, Eguren, Mariátegui).

Se trata, por lo tanto, de un proyecto sumamente ambicioso que pretende dar una visión completa de la ciudad desde una serie de perspectivas complementarias (sociológica, histórica, artística y literaria, entre otras) lo cual exigió la revisión de una vasta bibliografía constituida por los testimonios no solo de escritores peruanos sino de viajeros extranjeros que la hubieran conocido

y dado cuenta de sus costumbres, rituales, prácticas, estilos de vida y arquitectura, entre otros temas. A ello se suma la incorporación de un registro popular ejemplificado por refranes, voces de la calle, lemas o fragmentos de canciones que dan cuenta del acervo cultural de los limeños y que no había encontrado cabida en la literatura culta. Todo este contingente de voces, cuyo número supera el centenar[7], hace de la intertextualidad una característica fundamental del texto siempre tomando como eje la voz del ensayista quien se posiciona en un primer plano, ya sea guiando la discusión o interpelando y llamando la atención al lector a través de constantes preguntas[8]. Ello hace de *Lima la horrible* un artefacto verbal de naturaleza híbrida pues si bien responde en principio a algunas de las características comúnmente asignadas al ensayo como género literario[9], el permanente diálogo entre

---

7 La lista es sumamente extensa. Sin ánimo de exhaustividad, mencionaremos en primer lugar solo aquellos autores nacionales citados por Salazar Bondy al menos dos veces: Cesar Moro, Raúl Porras Barrenechea, José de la Riva Agüero, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Héctor Velarde, José Gálvez, Martín Adán, José Diez Canseco, Manuel González Prada, Juan de Arona, Jorge Basadre, Luis Alayza y Paz Soldán, Aurelio Miró Quesada José García Bryce, José Miguel Oviedo, Felipe Pardo y Aliaga, Manuel A. Segura, Esteban de Terralla y Landa, Juan del Valle y Caviedes, Federico More, José Santos Chocano, José María Eguren y Felipe Pinglo Alva. Entre los extranjeros, la recurrencia es menor; sin embargo, los nombres de Jorge Luis Borges, Max Radiguet, A. Barazzoni (Salazar Bondy no especifica el nombre de este autor) y Herman Melville destacan al lado de muchos otros.

8 "Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, 1989, p. 10).

9 "Ensayo: escrito en prosa, generalmente breve, de carácter didáctico e interpretativo, en el que se abordan, desde un punto de vista personal y subjetivo, temas diversos con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo". Algunas de las características del género serían las siguientes: 1) *brevedad*: el ensayo no pretende ser exhaustivo en el tratamiento de los temas; 2) *carácter sugeridor e interpretativo*: el ensayista no es un creador ni un especialista en la materia: reflexiona sobre los conocimientos y valores establecidos, insinuando una revisión o interpretación original; 3) *carácter confesional*: el ensayo está lleno de apreciaciones subjetivas, a través de las cuales el autor comunica su propia visión del mundo, sus impresiones y sus sentimientos surgido al contacto con la realidad; 4) *intención dialogal*: el ensayista pretende comunicarse con sus lectores; 5) *carencia de una estructura prefijada*: el ensayo, al contrario del tratado científico, no tiene un orden sistemático, lo que explica las frecuentes digresiones que aparecen en el texto, que responden también al carácter coloquial anteriormente mencionado; 6) *variedad temática*, que da origen a diferentes tipos de ensayo: histórico, político, sociológico, autobiográfico, literario, etc. 7) *voluntad de estilo*: esta es una característica imprescindible del ensayo. El ensayista es consciente de que se espera de

diversos niveles de discurso incluye modalidades textuales e icónicas de diversos tipos: 1) fragmentos extrapolados de obras literarias, históricas o biográficas tales como novelas, crónicas, poemas, memorias y testimonios de viajeros, incorporados ya sea como paratexto[10] (principalmente, como epígrafes de capítulo) o parte del cuerpo del texto; 2) consejas, dichos populares, letras de canciones que hacen uso de un registro de corte popular; 3) reproducciones de grabados, pinturas y fotografías incluidas en algunas ediciones[11]; y 4) temas, pasajes y preocupaciones presentes en artículos y crónicas del autor anteriores a la publicación de *Lima la horrible*.

Esta compleja trama dialogante se estructura armónicamente y crea en el lector un efecto unitario gracias a una estricta organización temática que, por otra parte, no obstaculiza la autonomía de cada una de sus partes. Si bien los múltiples temas tratados acarrean el riesgo de perder cierta sistematicidad —lo cual generaría ciertas reticencias por parte de la crítica—[12],

---

él una calidad estética en la expresión de sus ideas. El ensayo no es un tratado científico sino una obra de arte, en la que aparecen materiales de construcción y técnicas afines a otras formas de expresión, como la carta, el diálogo, la confesión, la prosa didáctica y el tratado científico" (Estébanez Calderón, 2004, pp. 149-150).

10 Entre cinco diferentes relaciones transtextuales, Genette (1989) distingue un segundo tipo "constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, al pie de página; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende" (pp. 11-12).

11 Una descripción pormenorizada de las ilustraciones que acompañan la primera edición aparece en Gema Areta Marigó (2010).

12 Uno de los primeros críticos del ensayo de Salazar Bondy en hacer notar algunas de sus limitaciones es Abelardo Oquendo: "SSB no nos explica el nacimiento de la visión arcádica del Virreinato. Nos pone frente al mito y en cierto modo nos impone algunas conclusiones que surgen de premisas que se dan por demostradas o por verdades evidentes. Pero aparte de tales premisas, puede también afirmarse que la tendencia común a idealizar el pasado; que la proclividad a halagar al poderoso por conveniencia, temor o servilismo; que ese "hondo sentimiento de inferioridad social" del que habla José Miguel Oviedo como determinante de la tradición palmiana y que SSB extiende a toda nuestra literatura festiva; en fin, que muchos otros factores han hecho posible el surgimiento del mito. Además, y de los propios y ajenos testimonios que aporta SSB sobre el temperamento del limeño, no puede menos que dudarse de que sea el mito lo que ha hecho del limeño como

lo cierto es que el texto ofrece al lector una visión de las transformaciones y conflictos de una sociedad en pleno proceso de modernización, así como una lectura crítica e ideológica del mito de la Arcadia Colonial, todo ello desde una perspectiva interdisciplinaria que, en el momento de su aparición, resultó ser absolutamente inédita en las letras peruanas.

Extrapolaciones: el epígrafe como umbral del texto

El título del ensayo fue extraído del encabezamiento de un poema de César Moro incluido como adenda en la edición de *La tortuga ecuestre y otros poemas 1924-1949* de 1958, que siguiendo una convención propia del discurso epistolar, precisa el espacio y tiempo desde los cuales se genera la escritura del poema aludido: "Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949"[13]. A la frase, Salazar Bondy le añade, precediéndola, los tres versos finales del poema "Viaje hacia la noche" que, en realidad, se sitúan inmediatamente antes en el libro de Moro ("para decirme que aún vivo / respondiendo por cada poro de mi cuerpo / al poderío de tu nombre oh Poesía"). La cita completa, por lo tanto, se construye a partir de la articulación y manipulación de dos fragmentos elegidos por el ensayista cuya función es no solamente reconocer el origen del título del volumen, sino generar un nuevo sentido según el cual la afirmación vital y la importancia de la visión poética se aúnan a la conciencia crítica.

Así, el epígrafe, desde el marco del ensayo, anuncia su carácter dialogante e intertextual: insertados en un nuevo corpus, los versos y el encabezamiento no solo dialogan entre sí, sino con el texto que anteceden. Por una parte, el encuentro de estos dos fragmentos —uno poético y subjetivo; el otro, ensayístico y crítico— expresa la complementariedad de dos visiones; por otra, si la primera de ellas expresa un aserto y opera a la manera de una invocación a las musas para inspirar y animar ya no al poeta sino al ensayista a iniciar simbólicamente su "canto", la segunda, en cambio, lo sitúa en el territorio de lo ominoso y de la incertidumbre manifestados a través de la indeterminación del tiempo y el espacio desde los cuales se formula el

---

es sin que ese mismo temperamento —«la vocación melancólica de los limeños», su blandura— haya contribuido a crear y afincar el mito entre nosotros" ("Ya Lima no es tan horrible" en *Expreso*, 29 de marzo de 1964, p. 10).

13 El poema en cuestión es aquel en cuya primera línea se lee: "Contador en un banco, dentista, cónsul, cura, profesor" (César Moro, 2002, p. 80).

discurso ("24 de julio o agosto de 1949"). Con todo ello, el poder vital de la poesía se contrapone a aquel otro de carácter tanático que surge del caos y la fealdad de la ciudad en la que habitan tanto el poeta como el ensayista. En tal sentido, a partir del epígrafe puede entenderse metafóricamente que la poesía aparece como el medio a través del cual se hace posible la liberación de las ataduras y la alienación que supone la existencia de los seres humanos en el seno de la ciudad moderna. La identificación entre estos dos sujetos enunciadores —el poeta y el ensayista—, situados ambos en un escenario adverso, los hace coincidir en la forma como contemplan, desde el marco del texto, la ciudad que habitan.

Por otra parte, la contraposición entre lo bello y lo feo sugerida en el epígrafe puede desdoblarse si es que se presta atención no solo a una perspectiva estética del objeto que se pretende analizar, sino ética[14]. En relación con la primera, como se mencionó anteriormente, la visión poética sugerida por los tres versos iniciales constituye una invocación a la vez que una reafirmación de una vocación en la búsqueda de la belleza y la verdad a través del verbo poético. Hay implícito en ello una confianza plena en el poder purificador de la palabra poética, instrumento idóneo para someter a crítica todas aquellas representaciones de la ciudad que acusan una falta de autenticidad y pecan de indolentes ante la "dramática" realidad del país. Ello se confirma en el preámbulo del ensayo:

> A Lima le ha sido prodigada toda clase de elogios. Insoportables adjetivos de encomio han autorizado aun sus defectos, inventándosele así un

14 "Para Salazar, la concepción de lo "horrible" se fundamenta sobre todo desde un punto de vista ético, pero esto no significa que deje del todo su dimensión estética. En este sentido, Lima es primero horrible porque en ella se mantiene viva la Arcadia Colonial y a partir de ella prevalecen, camufladas, las injustas relaciones sociales y económicas que finalmente se hacen presentes y se representan en un variado conjunto de formas culturales y artísticas. Asimismo, cuando Salazar hace la descripción de la Casa de la Tradición o los portales de la Plaza de Armas construidos en 1943, entre otros ejemplos del estilo neocolonial de la época, también está haciendo alusión a lo horrible pero desde un punto de vista estético, pues se trata de expresiones artísticas que buscan revivir el tiempo y el espacio del pasado. Sin embargo, es precisamente en este momento de su crítica en que los conceptos de lo hermoso y lo horrible —o lo bello y lo feo, entre las diferentes oposiciones que se pueden derivar— entran en tensión, pues la discusión ya no se encuentra solo en el aspecto moral sino en asumir que existen realidades estéticas concretas que, son por así decirlo, internamente horribles por las circunstancias históricas en las que fueron creadas" (Granda, 2014, p. 32).

> reverberante abolengo que obceca la indiferencia con que tantas veces rehuyó la cita con el dramático país que fue incapaz de presidir con justicia. (p. 49)

Frente a la concepción de que la palabra ha contribuido sistemáticamente a ocultar la "verdadera" faz de la ciudad y el país; frente a la complicidad entre los "insoportables adjetivos de encomio" y el vacío de las formas y relaciones que gobiernan la vida social, el epígrafe anuncia el poder de la poesía como instrumento destinado no simplemente a postular un canon de belleza ideal sino un nuevo orden social y moral[15]. La estrecha identificación entre poesía y vida así como la plena confianza en el "implacable deseo (…) por el conocimiento desnudo y esencial" se convierten en instrumentos indispensables para la búsqueda de la verdad:

> Este libro se debe a Lima. Lima hizo a su autor e hizo su aflicción por ella. Ninguna otra razón que la intensa pertenencia del texto a su tema determina que estas páginas no transen en rectificar el mito mediante la más honda realidad, cotejo inclemente de la premonición y la nostalgia en la tierra árida del presente. Y como solo el implacable deseo de posesión clama por el conocimiento desnudo y esencial, debe ser por sobre todo considerado obra del amor que es poesía y vida. No soporta, por eso, ninguna simulación y más bien lo anima el coraje de la clarividencia, aquel que permite mirar cara a cara el horror y denunciarlo. (p. 50)[16]

---

15 Como se ha visto en el primer capítulo, la posición de Salazar Bondy con respecto a la función social del escritor y el artista es un tópico recurrente en su producción literaria y periodística. En "La misión docente del escritor y el artista" se lee: "Creo, pues, en el escritor y el artista comprometidos con la sociedad y el progreso. Nada más contraproducente que el hombre de pensamiento que, tras el engañoso pretexto de que la realidad actual le es ajena, vuelve la espalda, esconde la cabeza o se complica y mancha con la inmoralidad, la violencia y el delito civil. El escritor y el artista no son, como cierta tendencia lo ha querido proclamar tontamente, un ente impasible situado más allá del bien y del mal, desdeñoso de la vida cuotidiana, distante de los hechos inmediatos que conforman la circunstancia real de todo individuo que existe en relación con una comunidad. El intelectual es un ciudadano y, en cualquier caso, el más responsable de los ciudadanos. Su evasión, sea el que fuere el motivo que la determina, es la más culpable traición que se puede concebir porque emplea para justificarla, deformándolo en su contenido, ese maravilloso fuego que la humanidad supo robar a los dioses: la inteligencia" (SSB, 2014b, p. 47).

16 Como ya se ha visto anteriormente, una parte del preámbulo guarda estrecha semejanza con un pasaje del artículo "Lima y su destino" publicado algunos años antes. La comparación demuestra, una vez más, que en *Lima la horrible* Salazar Bondy canalizó y amplió temas y aproximaciones incluidos en sus crónicas urbanas: "Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la

De esta manera, las dimensiones de lo estético y lo ético aparecen estrechamente vinculadas en el plan de la obra desde sus primeras páginas. De allí que su concepción se realiza en virtud de una relación de amor y aflicción con la ciudad: solo ella valida el poder de la palabra y posibilita la obtención de un conocimiento más profundo y auténtico sobre Lima. Así, el desmantelamiento de los mitos y representaciones "reverberantes" de la ciudad se basa en el reconocimiento de la complementariedad entre el amor y el dolor originados por la pertenencia a ese mundo "horrible" con el cual el ensayista ha de enfrentarse[17].

Moro y Salazar Bondy: encuentros y desencuentros

Pocos años antes de la publicación de *Lima la horrible*, Salazar Bondy ya había manifestado su interés por la poesía de Moro en dos artículos periodísticos posteriores a la muerte del poeta. En el primero de ellos, escrito durante su estadía en París en 1957 y titulado "Un libro de César Moro", se ocupa de reseñar la aparición de *Amour à mort*—editado en francés por André Coyné, ese mismo año— y expresa en sus líneas finales el testimonio de su admiración por el poeta:

---

regla. No estaremos conformes, aunque la ofusquen gigantescos edificios y en su seno pulule una muchedumbre ya innumerable, si todos los días la inteligencia no impugna el mentido arquetipo y trata de que al fin se realice el proyecto de paz y bienestar que desde la fundación, y antes de ella también, cuando el oráculo predestinaba en las incertidumbres, incluye la comunidad humana que a su ser pertenece" (p. 50); "Una ciudad es siempre una utopía, un proyecto de dicha común, de coexistencia humana y paz social. Lima no escapa a esa norma y no podremos estar conformes, aunque la embellezcan edificios gigantescos y pulule en ella una muchedumbre ya innumerable, si todos los días sus hombres —por lo menos sus hombres conscientes— no luchan porque el arquetipo que está en el origen de la agrupación civil se cumpla en cierta medida" (2016, pp. 93-94).

17 Una situación similar plantean Gilberto Triviños *et al.* (2002) quienes establecen una comparación entre la confrontación entre el ensayista y su ciudad, y el mito de Perseo en el que se enfrenta con la Medusa: "Aquí aparece estar también la clave para comprender la relación entre Salazar Bondy, el Perseo que tiene el valor de mirar «cara a cara» el horror y denunciarlo, y Lima, la ciudad cuyo poder gorgónico mantiene la mirada de un pueblo clavada en el «espejismo de una edad que no tuvo el carácter idílico que tendenciosamente se le ha atribuido» (…) La escritura misma que Salazar Bondy, poseedor como Perseo de la levedad que significa rechazar la concepción de lo inevitable de la historia y anhelar elevarse hasta el lugar donde nuestras plegarias ya no son escuchadas, transfigura finalmente en «una obra del amor que es poesía y vida»" (p. 25).

> El cronista admiró en Moro —y tal vez él nunca lo supo— la consecuencia consigo mismo y con sus ideas de que siempre fue ejemplo, y aunque en desacuerdo con muchos de los principios que regían su poética, su estética, creyó siempre en el valor que como individuo y artista tuvo. (2014a, p. 221)

Un año más tarde aparecerá un segundo artículo, "Moro, ternura y felicidad", a propósito de la edición en Lima de *La tortuga ecuestre y otros poemas; 1924-1949*. En él, después de citar las tres últimas estrofas del poema "El humo se disipa", Salazar Bondy se detiene en el encabezamiento que más adelante dará nombre a su ensayo:

> La gratuidad de la expresión comienza a dejar paso a cierto tono de protesta —la ironía, antes, ya insinuaba esta característica—, tal como lo ejemplifican "Sueño de un dependiente de barbería a las tres de la tarde" o aquel, que es el último que escribiera en castellano, firmado en "Lima, la horrible". Nada de esto, como es natural, en forma precisa, pues es evidente que Moro no quería ningún compromiso con la realidad, ningún ligamen con el mundo que lo rodeaba —fuera este bello o monstruoso—, dentro de su poetizar. (pp. 246-247)

Como puede deducirse a partir de la lectura de los dos artículos, a pesar del distanciamiento que prefirió mantener frente a las poéticas vanguardistas —y, en particular, el surrealismo—[18], Salazar Bondy reconoce tanto en la vida como en la obra de Moro un compromiso con el arte y la poesía que le valen su aprecio. La paradoja reside en que, como él mismo señala ("Moro no quería ningún compromiso con la realidad"), se trata de un artista que optó por la marginalidad como mecanismo de ruptura frente al medio social y cultural al que pertenecía —fuera esta artística, poética, lingüística y, por último, existencial[19]— todo lo cual, aparentemente, se contradecía con el propósito del ensayista de confrontar esa sociedad través de un libro crítico e implacable con ella. Pero, es precisamente en las resonancias tanto semánticas como ideológicas de la frase de Moro que Salazar Bondy percibe una mirada irreverente y crítica que coincide plenamente con el propósito de su proyecto: la frase cruda y sucintamente describe una ciudad

18 Para un mejor conocimiento de las ideas del autor sobre el arte poético pueden consultarse los textos que conforman la sección "Indagaciones la poesía" (2014b).

19 Así, por ejemplo, Rodrigo Quijano (2000) señala sobre la relación de Moro con las artes visuales: "Es conocida la incomodidad de Moro con lo limeño y aún más con *lo peruano*, entendiendo esto último como la definición de un estado de cosas basado en una institucionalidad solemne y discriminadora" (p. 18).

cuya naturaleza otros autores de la tradición literaria de su país prefirieron escamotear[20]. Así, interpretada desde el discurso crítico de *Lima la horrible*, la marginalidad de Moro en tanto poeta, artista y limeño se convierte en un instrumento para establecer una distancia frente al tono celebratorio, conciliador y nostálgico que impregnaba buena parte de la literatura producida sobre la ciudad hasta ese entonces: la adopción implica no solo un homenaje y solidaridad con el artista insular que fue Moro sino, además, anuncia el tono y el tipo de estrategia que habrán de desarrollarse en el ensayo. Desde el lugar simbólico y físico que representa y hace explícito la frase, Salazar Bondy hace suya una constatación que pertenece al presente de la enunciación y, al hacerlo, traza una línea divisoria entre su ensayo y las representaciones anteriores de la ciudad. La frase "Lima la horrible", aun cuando omite la presencia de todo verbo, sugiere que Lima *es* horrible en el presente desde el cual se enuncia el texto, rasgo que se acentúa por el hecho de que aparece seguida por la referencia temporal indeterminada ("24 de julio o agosto de 1949") que, irónicamente, sugiere la idea de que en Lima el tiempo cronológico pierde su validez para ceder su lugar a uno subjetivo según el cual las estaciones y los meses se confunden en un solo fluir indiferenciado. Con ello, además, la frase acierta a crear una personificación de la ciudad, la convierte en un ente caracterizado por su pasividad más que por su vitalidad: insertada como epígrafe en el ensayo, la frase de Moro configura a Lima como protagonista del texto y no simplemente escenario desde el cual se enuncia un discurso epistolar.

Epígrafes de capítulo

Tal como se señaló anteriormente, el corpus del ensayo se nutre de un significativo número de citas cuyas fuentes difieren notablemente. Así, la mayor parte de los capítulos se inician a partir del testimonio fragmentario de viajeros o escritores foráneos que, al entrar en contacto con la ciudad,

20 En el último capítulo de su ensayo, "Otro voto en contra", Salazar Bondy tiene en mente algunos de los autores de los textos que Raúl Porras Barrenechea incluye en su *Pequeña antología de Lima*, libro editado a raíz de la celebración de los cuatrocientos años de la fundación de Lima, y entre los cuales figuran José Santos Chocano, Ricardo Palma, Luis Fernán Cisneros, José de la Riva-Agüero, José Gálvez, entre otros. Más adelante vuelvo sobre este punto.

dan cuenta de sus impresiones[21]. Esta constante responde a una estrategia similar a la enunciada en el epígrafe del texto al incorporar una visión "desde fuera" de la ciudad que proporciona una representación sucinta y concisa —a la manera de una rápida pincelada—, hecha generalmente con agudeza crítica.

El primer capítulo —"La extraviada nostalgia"[22]— incorpora un fragmento de una carta del Barón de Humboldt escrita después de su paso por la ciudad colonial:

> En Lima mismo no he aprendido nada del Perú. Ahí nunca se trata de algún objeto relativo a la felicidad pública del reino… Un egoísmo frío gobierna a todos, y lo que no sufre uno mismo no da cuidado al otro. (p. 53)[23]

---

21 La lista es sumamente heterogénea. Los epígrafes pertenecen al Barón de Humboldt, Lawrence Durrell, André Maurois, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, Rubén Darío, Herman Melville y César Vallejo. Cabe anotar que en la edición mexicana de 1964 de *Lima la horrible*, inicialmente solo se incluyen seis de esos epígrafes. Salazar Bondy agrega dos más en la edición de Populibros de ese mismo año (los de Durrell y Vallejo).

22 La frase y un fragmento citado luego por Salazar Bondy forman parte de "Perspectiva y panorama de Lima", texto que Porras Barrenechea (2005) incluyó en la antología que preparó con ocasión de la celebración del cuarto centenario de la ciudad en 1935. En él, al referirse al "alma limeña", escribe: "Algo hay, en efecto, de impalpable, pero de real; de desvanecido, pero de presente; algo que bien pudiera ser la huella de los más culminantes momentos de su vida o acaso tan solo una sugestión histórica hallada en los libros, pero es lo cierto que, extraños y nativos, hallan en la fisonomía de la ciudad, en el ambiente de sus calles o de sus rincones antiguos, una como *extraviada nostalgia. El pasado vive y persiste en Lima y atrae con fuerza innegable*" (p. 38; cursivas mías).

23 El fragmento es extraído de una carta escrita desde Guayaquil, en enero de 1803, al Gobernador de Jaén, tras su visita al Perú. En ella, el Barón expresa su desengaño después de conocer Lima, lo cual refleja el estado de decadencia en el que se encontraba la ciudad como producto de las reformas borbónicas de 1776, que afectaron su protagonismo como colonia en América del Sur (ver A. Panfichi, 1995, pp. 15-42). La decepción de Humboldt se manifiesta en varios pasajes de la carta: "Nuestra estada en Lima ha sido de algo más de dos meses, y demasiado para conocer un lugar que no tiene otra diferencia con Trujillo que la de más gente y fachenda. En Europa nos pintan a Lima como una ciudad de lujo, magnificencia, hermosura del sexo… Nada de eso he visto, aunque es cierto también que esta capital ha decaído con el aumento de Buenos Aires, Santiago de Chile y Arequipa" (E. Núñez ed., 1973, p. 48). El epígrafe proviene del siguiente fragmento: "Un caso muy triste que explica el estilo de gobierno, presenta la reflexión presente. En Lima mismo no he aprendido nada del Perú. Allí nunca se trata de algún objeto relativo

Si el propósito del capítulo apunta a desarticular la idealización de la época colonial y de Lima como una Arcadia, así como denunciar la omnipresencia del pasatismo bajo sus múltiples formas ("El pasado está en todas partes, abrazando hogar y escuela, política y prensa, folklore y literatura, religión y mundanidad" [p. 56]), el epígrafe tiene por objeto advertir y preparar al lector para asumir una actitud crítica frente a esta "metáfora idílica de la colonia y su influjo psicológico y moral" (p. 59). En tal sentido, constituye una muestra del desengaño y decepción de quien, *después* de visitar la ciudad, comprueba que sus expectativas se han visto frustradas; la confrontación entre la ciudad "real" y la "imaginada" acusa un fuerte contraste pues, en primer lugar, hace notar un absoluto divorcio entre la capital, Lima, y el resto del país[24]; y, en segundo, un marcado desinterés entre sus habitantes por el bien común y la solidaridad con el prójimo ("la felicidad pública del reino"). De estos dos aspectos, el último merecerá una mayor atención por parte del ensayista quien acentúa las tensiones y contradicciones inherentes de la sociedad limeña, siempre relegadas a un segundo plano por los escritores que se abocaron a la tarea de reinventar su pasado, en particular Palma: "A fuerza de ingenio, paciencia y buen humor, Palma adobó el mito con el polvo de los archivos, pero sus personajes solo ocasionalmente son héroes, nunca rebeldes ni libertadores" (p. 36).

El segundo capítulo, "El criollismo como falsificación", se apertura con un fragmento tomado de la primera novela del escritor británico Lawrence Durrell, *El libro negro* (1938): "Ah, el Rímac retorciéndose bajo los puentes, los chales, los loros (malditos loros), los amigos de familia, esos hidalgos exangües: la compacta máquina de las familias tradicionales girando sin fallar" (p. 63). La mención de la "compacta máquina de las familias tradicionales girando sin fallar" guarda una estrecha relación con "la maquinaria de la explotación, bien lubricada por el fraude de la Arcadia Colonial"

---

a la felicidad pública del reino. Lima está más separada del Perú que Londres, y aunque en ninguna parte de la América española se peca por demasiado patriotismo, no conozco otra en la cual este sentimiento sea más apagado. Un egoísmo frío gobierna a todos, y lo que no sufre uno mismo, no da cuidado al otro" (p. 49).

24 La selección que realiza Porras Barrenechea en *Pequeña antología de Lima* —y que incluye el testimonio de diversos viajeros europeos y americanos que conocen la ciudad desde el siglo XVI al XX— presenta marcados contrastes en cuanto a la impresión que Lima produce en ellos. Así, por ejemplo, las muestras de simpatía (Vicuña Mackenna, Radiguet) alternan con el franco rechazo y antiespañolismo de autores como Frezier.

que aparecerá más adelante en el capítulo cuarto. Sin embargo, el capítulo dos se centra en develar los diversos significados y derivaciones del término "criollo", ya sea como "sinónimo de costumbrista", de "nacionalismo limeño" o bien a través de sus manifestaciones más tradicionales ("la usanza femenina de la estrecha saya y el manto"; "la santidad de Rosa de Lima" y la procesión del Señor de los Milagros, entre otras). Por otra parte, Salazar Bondy señala algunas tensiones dentro de lo criollo y el criollismo que ejemplifican la idiosincrasia del limeño:

> Si lo criollo es celestial, pero a la manera de la ultratumba musulmana consiente las huríes y sus placeres venéreos, lo normal es que, como acontece, el criollo desahogue sus dominicales sentimientos de culpabilidad ante el altar, restableciendo por el arrepentimiento semanal el desequilibrio de su conciencia. (pp. 65-66)

En la parte final, el ensayista examina la estructura social y los instrumentos de ascenso cuya práctica se remonta a la Colonia (entre ellos el *perricholismo*). A pesar de la devastadora crítica que realiza de lo criollo y del criollismo, alcanza a reconocer el legado de ciertos criollistas (como José Diez Canseco) quienes buscaron "la auténtica raíz humana y popular de lo limeño" (p. 69).

El siguiente epígrafe aparece en el capítulo tres, "El candado de las grandes familias"; en este caso, se trata de un fragmento de la última novela que escribiera el escritor francés André Maurois, 1956, *Les roses de Septembre*, un texto de ficción del cual se extrae el testimonio de un personaje situado históricamente en el marco de la república:

> —En México —dijo— el indio ha triunfado sobre el español. Entre nosotros la lucha continúa y, por el momento, son todavía las viejas familias españolas las que gobiernan el Perú. Pero como teóricamente tenemos sufragio universal, es demasiado fácil para los demagogos agitar a los indios. (p. 73)

El fragmento insinúa las estrategias de poder adoptadas por las grandes familias para gobernar el país; para ello, el ensayista esboza brevemente una genealogía histórica según la cual los españoles introducen en el país conquistado "la guarda cuidadosa del dinero, la hacienda y la honra" que destierran "la confianza comunitaria que prevalecía en la sociedad primitiva por virtud de principios, si bien no escritos, grabados en la tácita ética de estos pueblos" (p. 73). Apenas concluida la mención de la "gesta conquistadora", incurre en otra generalización: "Antes del medio siglo de surgida

la ciudad ya existía la aristocracia limeña (…) el bien demarcado mosaico de las Grandes Familias que con mudanzas y ampliaciones accidentales hasta el día de hoy perdura" (p. 74). Algunas breves líneas después, parece hacerse consciente del riesgo que implica toda interpretación de la historia: "Este no es un libro de historia, pero la historia le conviene para rastrear cuán hondas son las raíces del cuadro social de Lima en estos estos tiempos" (p. 75). Aun cuando el capítulo acusa una cierta falta de rigor en el análisis histórico pues el rastreo mencionado por el autor se realiza solo parcialmente, su principal virtud reside en subrayar y reconocer la astucia y capacidad de adaptación de las grandes familias a las sucesivas transformaciones de la sociedad peruana: "A diferencia de las contumaces oligarquías de otras naciones no han tardado en cambiar, cuando fue preciso y en la región que lo exigió (…), de fuentes de poder y riqueza" (pp. 76-77).

El epígrafe del cuarto capítulo, "¿Es el azar nuestra deidad?", es un fragmento extraído del poema "Preguntas de un obrero que lee", del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (*Svendborger Gedichte,* 1935), y dirige la atención del lector hacia las divisiones de clases existentes en la sociedad limeña; el procedimiento, en última instancia, intenta demostrar la efectividad del funcionamiento de "la maquinaria de la explotación, bien lubricada por el fraude de la Arcadia Colonial" (p. 90). Así, la controversia, la rebeldía y el inconformismo no tienen lugar en el seno de una sociedad que más bien opta por el individualismo como vía de ascenso social y desclasamiento por oposición a la solidaridad de clase: "Se le ha impuesto al pueblo, lo que es más grave, como principio rector para tener éxito en la difícil prueba del escalamiento social y económico" (p. 88). Por todo ello, el epígrafe establece un marcado contraste con las constataciones del ensayista, pues señala la necesidad de instrucción de las clases explotadas para que estas tomen conciencia de sus derechos, y cómo ello no ocurre en el caso de la "masa popular" limeña: mostrando algún signo de impotencia, el discurso de Salazar Bondy refleja la situación de aquellos intelectuales socialistas de la clase media peruana que, a comienzos de la década de los años sesenta, bajo el influjo de la revolución cubana, guardaban expectativas respecto al futuro:

> Tampoco nos explicamos nosotros por qué no sucede esta explosión. Recordamos cómo los desgreñados parisienses se lanzaron contra las Tullerías y su obeso inquilino, cómo los bolcheviques de Petrogrado coparon el Palacio de Invierno, cómo los campesinos mexicanos barrieron a sangre y fuego a Porfirio y el porfirismo, cómo los guajiros

> de Fidel Castro purificaron la prostibularia La Habana, aunque sabemos muy bien que el nuestro es un pueblo de hambrientos y discriminados, todavía no de revolucionarios. (p. 88)

Involuntariamente, el pasaje trasuda una cierta idealización de algunos de los hitos de la historia moderna: en él prevalece una visión dialéctica según la cual se sugiere que, de la confrontación de dos fuerzas contrapuestas, habrá de surgir un nuevo orden que necesariamente implicará una evolución en las condiciones de vida de las masas explotadas, todo lo cual no admite la posibilidad de una traición, desviación o abandono de los ideales revolucionarios. Por otra parte, la retórica empleada por Salazar Bondy acusa una tendencia a transformar a los "enemigos de la revolución" en seres de características grotescas o licenciosas ("obeso inquilino"; "prostibularia La Habana") y hacer uso de verbos que denotan acciones de una fuerte connotación espiritual o moral ("barrieron a sangre y fuego"; purificaron").

Muy distinto es el epígrafe con el que se abre el capítulo cinco, "La ciudad devota y voluptuosa", apunte hecho por el poeta Pablo Neruda y que representa la masa de fieles en la tradicional procesión el Señor de los Milagros: "Eran muchos, llevaban el ídolo sobre los hombros, era espesa la cola de la muchedumbre como una salida de mar con morada fosforescencia" (p. 93). Gradualmente, a partir de este capítulo Salazar Bondy comienza a prestar mayor atención a las prácticas culturales, rituales y estereotipos vigentes en la ciudad. La religiosidad y su vínculo con la voluptuosidad y la sensualidad, así como el modo como se configuran el deseo y el placer a partir de la colonia, son motivo de reflexión:

> Lo colonial es voluptuoso, sensual. El goce de los placeres directos, que no requieren elaboración posterior a la de los sentidos, es la fuente, conforme al criterio colonialista, de toda felicidad. Pero sensualidad no es sensibilidad, y por tal causa lo estético entre nosotros cede su lugar a lo hedónico. (p. 93)

Por primera vez el ensayista hace uso del término "estético", pero para subrayar su ausencia en el escenario del culto religioso y la vida social. Si la experiencia estética se constituye para el sujeto en una fuente de reconocimiento de su propia sensibilidad y conocimiento del mundo que lo rodea, el limeño se caracterizaría por una inclinación a consumar más bien los placeres ligados al disfrute de lo transitorio; encerrado en este círculo vicioso, carece de o evade la experiencia del goce estético —la cual podría permitirle tomar conciencia de su propia finitud como sujeto—, y opta por

el hedonismo como fuerza compensatoria y reivindicadora ligada a la satisfacción de los sentidos.

En el ámbito religioso, esta preferencia por los goces sensoriales adopta la forma de la voluptuosidad traducida en la pompa y el lujo que acompañan los rituales católicos y ofrece su contraparte en el ámbito privado, en el gusto por la vida placentera y el ocio:

> la pía obligatoriedad opera como reactiva: a más voluptuosidad más devoción. Por bajo de la creencia expresada tan aparatosamente late la afición por la vida placentera; buena comida, buen vino, buena hembra, y con ellos todo lo que la riqueza y el ocio, cuando los hay, ponen en la mesa y el lecho como decorado, complemento o ampliación de la saciedad. (p. 96)

En palabras de Salazar Bondy, si "la belleza no cuenta" y "el dinero resulta mal empleado si se dedica al arte que no asiste a la ornamentación", así "la belleza creada por el talento artístico no tiene destino" (p. 96). A diferencia del tratamiento de las relaciones entre las clases sociales o el develamiento de "la maquinaria de la explotación" de las grandes familias, el autor encuentra un territorio más idóneo y propicio, en su condición de crítico de la cultura, para elaborar una observación muy aguda acerca de la idiosincrasia del limeño —en particular, el de las clases acomodadas— y esboza un mapa bastante preciso de la cultura estética de su ciudad.

El capítulo sexto, "De la tapada a "Miss Perú", uno de los más polémicos del libro, incorpora un apunte periodístico del poeta Rubén Darío que alude a la belleza de las limeñas:

> Y, sobre todo, allí encontraréis a la andaluza de América, a la mujer limeña, breve de pie y de mano, de boca roja y ojos que hipnotizan, incendian y enloquecen… Id en las tardes de paseo, cuando están las mujeres entre los árboles y las rosas, como en una fiesta de hermosura, o en concurso de gracias dominadoras y gentiles. (p. 101)[25]

Como sucede en capítulos previos, insertado en el cuerpo del ensayo, el fragmento advierte al lector acerca de las engañosas apariencias detrás de las cuales se esconde una verdad:

---

25 El fragmento pertenece a un artículo de Darío (en ese entonces de 23 años) publicado en *El Perú Ilustrado* en octubre de 1890, con ocasión de la visita que le hiciera a Ricardo Palma cuando era director de la Biblioteca Nacional (Meneses, 1999, pp. 999-1004).

> la limeña —en torno de quien existen toneladas de literatura—, no obstante la licenciosa fama de la tapada, ha sido y continúa siendo el más sólido bastión del conservadurismo y la más terca columna, en consecuencia, del mito virreinal (pp. 101-102).

La belleza de la mujer limeña, ilustrada y consagrada a través de la visión esteticista del poeta nicaragüense, se constituye en un engranaje más al servicio de la Arcadia Colonial en la medida en que, desde la institución del matrimonio, ejerce un dominio sobre el hombre en la esfera privada; sin embargo, en la visión del ensayista, la mujer limeña reviste una complejidad expresada a través de múltiples aristas: si en cuanto a sus características físicas resulta sumamente atractiva y ha logrado adaptarse a las nuevas actividades de la vida moderna, "en el campo de la inteligencia, el proceso no ha sido tan trastornador":

> Nunca fue la limeña educada para que su disposición intelectual (astucia, imaginación, ingenio, elocuencia, según se insiste) se aplicara al arte o la ciencia. Semianalfabeta durante el coloniaje, instruida en el catecismo como fuente de todo saber más tarde, sumariamente formada hoy mismo para la improvisada docencia para ser poco más que un adorno de la casa. (pp. 102-103)

Tal como ocurre con las masas populares segregadas y sumidas bajo los efectos de "la maquinaria del explotación" de las grandes familias, la mujer ofrece un potencial que permanece completamente inexplorado: librada a la jurisdicción del hogar, no obstante, "echa mano de su inteligencia" y "[p]rocura entonces que su escaso poder, constreñido por los muros residenciales, se proyecte al exterior social y prevalezca ahí a través de la influencia que posee sobre su marido" (p. 104).

En medio de la profusa literatura sobre el tema, de la cual el capítulo da muestras[26], contrariamente a lo que podría deducirse, la mujer aparece representada con una complejidad que dista mucho del esquematismo que por momentos permea las interpretaciones históricas del ensayista. Como apunta este, aun cuando "no se produjo la liberación deseada" y "entre la tapada tradicional y la postulante a «Miss Perú» no es tanta la diferencia", resulta evidente que, dentro de las restricciones abonadas por el mito de

---

26 Estratégicamente ubicado en el centro mismo del volumen, por el número de citas y alusiones a la representación de la mujer limeña, "De la tapada a Miss Perú" es un perfecto ejemplo del diálogo intertextual sobre el cual se sustenta la escritura de *Lima la horrible*.

la Arcadia Colonial, el papel de la mujer es fundamental para entender la condición femenina de la ciudad: "Y Lima es el pasado porque es femenina, porque la opresión opera aquí de modo femenino" (p. 110). Paradójicamente, la caracterización revela la complejidad de la figura de la mujer que, aun a costa de su postergación y reclusión dentro el ámbito de lo doméstico, hace de su aparente pasividad un instrumento de dominio sobre la esfera pública.

Es también cierto que la importancia que Salazar Bondy asigna al papel de la mujer en la historia de la ciudad encuentra sus raíces en una larga tradición que se inicia con la obra de dos escritores españoles satíricos que se establecieron en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII: el primero de ellos, el poeta andaluz Esteban de Terralla y Landa; el segundo, el asturiano Alonso Carrió de la Vandera —conocido con el seudónimo de Concolorcorvo—, como señala Eva M. Valero (2003b)[27]:

> La sal criolla que caracterizará a los costumbristas del XIX ya comienza a derrocharse en cada una de las descripciones de estos escritores. Tanto en la obra de Terralla como en la de Concolorcorvo, la limeña ocupa un lugar preferente, reflejo y prueba del especial protagonismo de la mujer en la Lima del momento. (p. 47)

El siguiente de los epígrafes se ubica en el capítulo ocho, "El desierto habita en la ciudad", y se origina en la afamada novela de Herman Melville ([1851] 1970), *Moby Dick*[28]:

> Y no es enteramente el recuerdo de sus antiguos terremotos, ni la sequedad de sus cielos áridos, que nunca llueven; no son estas cosas las que hacen de la impasible Lima la ciudad más triste y extraña que

27 Sobre este punto también se pronuncia Porras Barrenechea: "Ella [la limeña] resume lo más típico del setecientos limeño, en el alma, en las costumbres y hasta en el traje. Nadie como ella encarna el ingenio, la agilidad incesante, la malicia, y la agudeza de la inteligencia criolla. Por traviesa y maliciosa, porque comparte con ellos el cetro de la gracia o se los arrebata a menudo la denigran los dos ingenios más cáusticos de la época: el indio Concolorcorvo y el español Terralla y Landa. Pero tanto en *El lazarillo de ciegos caminantes* [de Concolorcorvo] como en *Lima por dentro y por fue*ra [de Terralla], ella es, a despecho de los resentimientos de ambos satíricos, el mayor atractivo del cuadro" (Porras Barrenechea, 2005, p. 32).

28 El fragmento, sin embargo, cotejado con el original, presenta variaciones (es probable que en la primera edición de *Lima la horrible* se haya introducido una errata al referirse en ella que el fragmento de la novela de Melville pertenece a su capítulo XXVIII, cuando en realidad pertenece al XLII ["La blancura de la ballena"]). Por otra parte, la transcripción que realiza Salazar Bondy altera sustancialmente el

> se pueda imaginar. Sino que Lima ha tomado el velo blanco, y así se acrecienta el horror de la angustia. (p. 113)

El capítulo titulado "El desierto habla en la ciudad" aborda una serie de aspectos nuevos referidos, entre otros temas, a la topografía de la ciudad y la diversidad de estilos arquitectónicos que coexisten en ella. En este caso, el epígrafe acierta a introducir la metáfora de la aridez, tanto del clima como del terreno sobre el que se asienta Lima, como símbolo de la esterilidad que rodea la ciudad, pero también como elemento inherente de su propia configuración. Lo singular radica en cómo Salazar Bondy percibe con lucidez la interacción dinámica que se establece entre el habitante, el paisaje y la geografía:

> Pero ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes, y si el primero es prácticamente inconmovible, sobre la materia humana modelándola mediante prolijos golpes, el segundo es como una caligrafía en cuyos rasgos es dable descifrar la incógnita de un espíritu colectivo, de una cultura que suma y condensa individualidades. El medio natural influye en los hombres y los hombres le replican en urbanismo y arquitectura. (pp. 113-114)

El interés del capítulo, por tanto, se centra en el paisaje urbano y ofrece una visión nueva y original de la ciudad en la medida en que incorpora no únicamente la mirada del peatón que recorre sus calles, avenidas y contempla el estilo de las casas y edificios, sino la del viajero que, desde el aire, reconoce la naturaleza ruinosa de la ciudad:

> Desde la altura el oasis limeño no es, como sería normal suponerlo, un esguince verdeante en el yermo: … creeríase contemplar una ciudad en

---

pasaje original: "Y no es el recuerdo de sus terremotos destructores de catedrales, ni el desborde de su mar enloquecido, ni la crueldad de sus áridos cielos que nunca llueven, ni la vista de sus inmensos campos de chapiteles inclinados, cúpulas torcidas, cruces en ángulo (como los mástiles oblicuos de las flotas ancladas), ni sus calles suburbanas, donde las paredes se precipitan unas sobre otras como un mazo de cartas desparramado, no es nada de esto lo que hace de Lima, la ciudad sin lágrimas, la más triste, la más extraña que pueda verse. Porque Lima se ha cubierto con el velo blanco y hay en esta blancura de su dolor un horror más grande. Antigua como Pizarro, esta blancura mantiene eternamente nuevas las ruinas de Lima: no deja que penetre en ellas el verde alegre de la ruina absoluta y esparce sobre sus rotos bastiones la rígida palidez de un cuerpo apoplético que inmoviliza sus propias distorsiones" (Melville, 1970, p. 324).

> ruinas que acaba de ser destruida por una gran catástrofe. Esas casas bajas con techos chatos cubiertos con una capa de barro, y los gallinazos calvos y de lúgubre plumaje que coronan las techumbres, contribuyen a hacer más completa esta ilusión. (SSB, 2014, p. 114)

Salazar Bondy se interesa por un ángulo diferente de apreciación del paisaje urbano al colocar su atención en el "techo limeño" y los múltiples significados que reviste el abandono en que se encuentra[29]. De esta manera, "[e]l colchón despanzurrado, los diarios viejos, las botellas vacías, los muebles cojos y de herido tapiz hallan en el techo, a la intemperie, la tenaz garúa, el polvillo flotante, la fría neblina" (p. 115) adquieren un protagonismo no ausente de cierta narratividad y poeticidad, pues el autor acierta a recrear y darles vida a esos objetos aparentemente inútiles que encuentran en la escritura una forma de trascender el olvido al que han sido sometidos, a lo cual también contribuye la mención de una pintura curiosamente ignorada entre las imágenes que han acompañado al ensayo en sus sucesivas ediciones: "El ángel del techo" de Ricardo Grau[30].

El capítulo, por otra parte, indaga en el "gusto limeño" al cual califica el ensayista de "asimétrico", "extrovertido" y "sensorial" y "que se manifestó en los adornos de dentro y fuera de la mansión, el palacio, el convento y el templo" (p. 116). Esta observación dará pie a subrayar las transformaciones que sufren los diferentes estilos arquitectónicos en el espacio de la ciudad y, en particular, a notar ciertos elementos como los balcones y las rejas que se caracterizan por su escasa singularidad[31], todo lo cual se traduce en una estética del *pastiche*:

> Así quedó eso: palacetes y basílicas desafiantes a las que hacía danzar o descuajaba el temblor al compás de sus remezones, nobles casonas

29 Resulta curioso notar que, en el mismo año de publicación de *Lima la horrible*, apareciera el volumen de cuentos de Julio Ramón Ribeyro *Los hombres y las botellas* en el cual se incluye el cuento "Por las azoteas", el cual se inicia con una descripción muy ilustrativa de este escenario: "Las azoteas eran los recintos aéreos donde las personas mayores enviaban las cosas que no servían para nada: se encontraban allí sillas cojas, colchones despanzurrados, maceteros rajados, cocinas de carbón, muchos otros objetos que llevaban una vida purgativa, a medio camino entre el uso póstumo y el olvido" (Ribeyro, 1994, p. 251).

30 La imagen de la pintura de Grau ha sido incorporada en la edición del 2014.

31 Salazar Bondy dedica a estos dos elementos de la arquitectura limeña al menos dos artículos publicados en diferentes fechas: "Balcones apolillados y tradición" y "La reja, resto arqueológico" (2016, pp. 167 y 182, respectivamente).

> almidonadas cuya mampostería la polvareda y el aguaje jaspeaban de moho, monumentos presuntuosos cuyos retorcidos alamares perdían con los años la costra superficial desnudando la humilde osatura. (p. 117)

Dentro de la reinante mediocridad arquitectónica, el ensayista recoge el testimonio autorizado de especialistas —entre ellos, Héctor Velarde y José García Bryce— para hacer notar que aun en los monumentos más representativos de cada una de las etapas del periodo colonial (la Casa de Pilatos, el Palacio de Torre Tagle, la Quinta de Presa) prevalece la confusión, el no-estilo por sobre la sobriedad y coherencia[32]. Tal como ocurre con el tratamiento que, a lo largo del ensayo, se hace de la engañosa estética de la ciudad en sus diversas manifestaciones —ya sea a través de los ritos religiosos, la belleza de mujer limeña, el llamado "estilo neocolonial", el vals criollo o la pintura cuzqueña—, Salazar Bondy nuevamente acentúa los rasgos grotescos propios de una estética que tiende al exceso y la desproporción, heredera de la ya "mirífica conjugación de oro y ventura" presente en la arquitectura colonial desde el momento de su fundación.

"El panteón de la mentira" se abre con una cita extraída de *Avant et après*, el último libro de Paul Gauguin:

> Un industrial francés, M. Maury, tuvo la idea de ir a ver a las familias ricas y proponerles tumbas de mármol esculpido. Esto tuvo un gran éxito. Uno era general, otro un gran capitán, etc…. todos héroes.

---

32 Sobre la Casa de Pilatos, Salazar Bondy escribe en *Lima la horrible*: "de los siglos XV y XVI, la Casa de Pilatos, *el ejemplar de mansión solariega más antiguo que se conserva*, en el cual priva una sobria autenticidad" (pp. 117); cursivas en el original); sin embargo, al respecto Porras Barrenechea (2005) —en *El río, el puente y la alameda*— señala lo siguiente: "La «Casa de Pilatos», que algunos consideran como edificada en el siglo XVI, es de mediados del siglo XVII, en que fue íntegramente reconstruida, desde sus cimientos, por su dueño el magnate cusqueño, don Rodrigo de Esquivel" (p. 283). La aclaración resulta significativa pues es indudable que Salazar Bondy tuvo acceso al texto de Porras Barrenechea e, incluso, en un artículo anterior a la edición de *Lima la horrible*, titulado "Recuperar la ciudad perdida", hace alusión a una "hermosa conferencia" del historiador en estos términos: "Raúl Porras Barrenechea ha contado, en una hermosa conferencia destinada a los arquitectos y urbanistas, que Lima era en los tiempos coloniales una villa de alamedas, jardines y paseos arbolados" (2016, p. 220). Por otra parte, el ensayista escribió un artículo para defender la Casa de Pilatos de una inminente demolición: "Le ha llegado el turno a la «Casona de Pilatos». Implacable, el «progreso» —¿cuántos crímenes se llevan ya cometidos en su nombre?— parece estar decidido a no dejar, tal como reza la maldición bíblica, piedra sobre piedra de todo cuanto representa la legítima tradición de la ciudad" (p. 138).

> Si vais ahora a Lima veréis un cementerio como no hay dos, y aprenderéis todo lo que hay de heroísmo en este país. (p. 135)

La cita anuncia expresamente el propósito del capítulo: a través de una reflexión acerca de los contenidos de los llamados "cuentos de penas" y, más adelante, de las letras de los valses criollos, Salazar Bondy revela el "culto de los muertos" entre los limeños. En el caso de los cuentos de ánimas, señala el modo como estos se vinculan generalmente con "un interés pecuniario": "No hay irreal presencia que en seguida no se relacione, en el receloso juicio del vidente, con un dinero oculto, con botijas plenas de monedas, con joyas y pedrería preciosas guardadas siglos ha, sin finalidad expresa por solitarios usureros" (pp. 135-136)[33]. Por otra parte, el culto de los muertos no solo se manifiesta a través del imaginario limeño sino concretamente en el valor asignado a los restos mortuorios que se conservan en los cementerios y, en particular, los despojos del fundador de la ciudad, Francisco Pizarro. Salazar Bondy atribuye todo ello a la "incultura, el subdesarrollo y la religiosidad azorada" del limeño (p. 135), aun cuando no alcanza a indagar con mayor profundidad en la naturaleza de ese culto: el rechazo a ese tipo de imaginario revela, en cierta medida, una incapacidad para comprender sus raíces y la adopción de un paradigma en el que lo sobrenatural resulta totalmente proscrito.

Mayor interés reviste el análisis que el ensayista dedica a las letras de los valses criollos los cuales, para él, expresan una tendencia a la necrofilia (pp. 139-140). En ese sentido, establece una analogía con la poesía popular y apunta algunas observaciones lúcidas e irónicas: "Se danza el vals criollo celebrando la muerte, pisando alternativamente con punta y

33 En algunos de los argumentos de las obras teatrales de Salazar Bondy, suele plantearse una relación entre la fortuna (como producto del azar) y el interés pecuniario (véanse los juguetes "En el cielo no hay petróleo", "El beso del caimán", entre otros ejemplos). Generalmente, la intriga en ellas gira en torno de familias de clase media baja con una precaria estabilidad económica que, en algún momento, ven la posibilidad de mejorar su posición social, pero no en base a una mayor productividad sino por efecto de algún hecho ajeno a su voluntad, totalmente fortuito. Los desenlaces, como es de esperar, coinciden siempre en el fracaso de esas expectativas. Aun cuando se trata de dos tipos de ficción de naturaleza diferente —en el caso de los juguetes, podría hablarse de ficciones de corte "realista" mientras que, en el de los cuentos de penas, de ficciones en las que interviene lo sobrenatural— el vínculo reside en el hecho de que los protagonistas, en ambos casos se ven expuestos a las fuerzas del destino y son entes pasivos cuyas vidas se modifican merced a un hecho sobrenatural.

tacón un cadáver" (p. 140). Por otra parte, rescata la figura de Felipe Pinglo Alva en cuya obra reconoce el "eco de las angustias de aquellos que, por injusticia secular, un egoísmo sistemático colocó al margen de la felicidad" (p. 140)[34]. Para Salazar Bondy, "la música de Pinglo es algo que será imposible separar de la idea de la Lima de hoy" (pp. 140-141); por otra parte, subraya en ella una cierta contradicción pues el compositor aspiraba a hacer uso en sus letras de una cierta norma culta o ilustre que contradecía el sentimiento popular de sus contenidos[35].

Finalmente, el último capítulo "Otro voto en contra" es encabezado por dos versos de un poema de César Vallejo incluido en *Los heraldos negros*: "En Lima... En Lima está lloviendo el agua sucia de un dolor" (p. 153). En primer lugar, el título constituye un homenaje a José Carlos Mariátegui a quien Salazar Bondy dedicara una serie de artículos[36], y de quien toma prestada la frase[37]. Coincidiendo con algunos de los criterios formulados por Mariátegui en su ensayo "El proceso de la literatura", el autor traza un recorrido sintético por la historia de la literatura peruana moderna haciendo una clara distinción entre aquellos escritores que optaron por la representación de "la dicha colonial" (Riva Agüero, Palma, Santos Chocano entre otros) y aquellos que más bien se enfrentan a ella, ya sea explícitamente —como González Prada, quien "pidió así la insurgencia contra la hasta ahora intocada imagen de la Arcadia Colonial" (p. 156)— o como fundadores de la poesía peruana

34 El interés de Salazar Bondy por la música criolla y, en particular, por Pinglo se manifiesta en artículos anteriores a *Lima la horrible*: "Pinglo y nuestro pueblo" y "Sobre la música criolla", incluidos ambos en *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima 1953-1965* y, por último, en "El chabuquismo se impuso" (*Oiga*, 3 de abril de 1963, pp. 11 y 14).

35 José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano (2009) proporcionan algunas reflexiones sobre la figura y música de Pinglo: "Sobre la figura en sí de Felipe Pinglo, consideramos que personifica un caso ilustrativo entre los compositores limeños de la época, de lo que podríamos denominar «biculturalismo musical», pues él crece y vive en un ámbito donde la música criolla estaba muy presente, pero también le gustaba mucho la música extranjera" (pp. 129-130).

36 Al respecto, puede consultarse el volumen *La luz tras la memoria* (2014a) que recoge un número significativo de esos artículos. Uno de ellos precisamente se titula "«Un voto en contra» sobre la literatura peruana" (pp. 201-203).

37 El pasaje de donde Salazar Bondy extrae la frase es citado al final del último capítulo de *Lima la horrible*: "«Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado, parece ser la de votar en contra» (José Carlos Mariátegui)" (p. 160).

moderna —caso de José María Eguren—. Aun cuando el nombre de César Vallejo permanece ausente de este compendio —cuyo propósito obedece más bien a esbozar una visión antitética en torno a la representación histórica de la ciudad—, por su naturaleza poética, el epígrafe ofrece una mirada subjetiva que contrasta con aquellos otros que enfatizan y privilegian la crítica y el distanciamiento ante las costumbres, la idiosincrasia y los rasgos tradicionales de Lima. Formulados en la voz del poeta joven y provinciano que era Vallejo cuando recién llegó a la capital del Perú, los versos nos ofrecen, una vez más, el testimonio de quien presencia y constata la tristeza que produce la ciudad al visitarla por primera vez.

El diálogo y la confrontación con las fuentes

Como se ha hecho notar en numerosas ocasiones, el principal blanco de los ataques del ensayista lo constituye la obra del más famoso de sus retratistas, Ricardo Palma, para él, principal responsable de la consolidación del mito de la Arcadia Colonial:

> No es improbable que el almácigo del mito lo sembraran locuaces peruleros, conquistadores vueltos a su enjuta patria henchidos con el botín, y cronistas fabuladores ansiosos de pasmar a su público. Los frutos de tales realidades y embelecos cuajaron, en el XVII, en imágenes de *Indes Galantes*, de las que se apropiaron, pues les venían a pelo, corregidores y encomenderos. De ahí a nuestros días, la retórica ha ornamentado el cuento a gusto del colonizador y su heredero. No obstante su filiación liberal, Ricardo Palma resultó, enredado por su gracia, el más afortunado difusor de aquel estupefaciente literario. Su fórmula, tal cual él mismo la reveló fue: "mezclar lo trágico y lo cómico, la historia con la mentira".
>
> Cometeremos aquí el sacrilegio de no ponderar su obra con la verbosa incondicionalidad que es usual. A fuerza de ingenio, paciencia y buen humor, Palma adobó el mito con el polvo de los archivos, pero sus personajes solo ocasionalmente son héroes, nunca rebeldes ni libertadores (Riva Agüero observó, para alabarlo, el mismo detalle). Una galería de cortesanos respetuosos y respetables surgió de la pluma del gran escritor. Ni ellos ni sus acciones pusieron en peligro el fabuloso decorado de los representantes regios, de sus coquetas aunque púdicas mujeres, de sus clérigos menos licenciosos que concupiscentes, todos desaprensivos en punto a cuestiones profanas, jamás en cosas de dogma o teología. (p. 54)

De acuerdo con el pasaje, las llamadas "imágenes de *Indes Galantes*" propagadas por los conquistadores y cronistas "fabuladores" fueron recogidas por el tradicionista quien, a su vez, se encargó de convertirlas en literatura, es decir, en un voluminoso corpus al cual, incluso, habría de sumar sus propias fabulaciones. En ellas, los conflictos y tensiones sociales son escamoteados en favor de una visión conciliadora y sesgada de la sociedad colonial y republicana que busca la complicidad del lector[38]. Aun cuando Salazar Bondy no hace mención de ello, esta operación implicó el trasvase de un registro oral a uno de carácter escrito, así como el desarrollo de procedimientos formales tales como la organización de una trama, el delineamiento de personajes, el tratamiento tanto temporal como espacial del material narrativo y la configuración de un lenguaje acorde con la naturaleza y el tono de esas fabulaciones, todo lo cual derivó en la creación de un nuevo género literario[39].

La argumentación, sin embargo, presenta ciertas contradicciones que es necesario subrayar. La primera de ellas concierne a algunas de las exigencias con respecto a la obra de Palma:

> La invención colonial, de tanto éxito, acabó con su inicial propósito satírico, ciertamente demoledor. Es innegable que la «tradición malogró a Palma para la historia» (Luis A. Sánchez) y que en vez de la realidad virreinal nos legó una teoría digresiva del mundo —del mundo limeño, se entiende, o del universal atisbado desde a estrecha mirilla pueblerina— que ahora es difícil reemplazar por otra científica. (p. 55)

38 Mucho tiempo después, Antonio Cornejo Polar (1989) coincidirá en parte con estas ideas: "Las *Tradiciones* instauran un *locus amoenus* que no finge un paraje deleitoso, a la manera renacentista, sino un espacio social sin mayores conflictos, conciliador y a veces frívolo, donde se puede vivir o morir sin tomar demasiado en serio ni la vida ni la muerte. (…) La supresión de las contradicciones sociales, o su interpretación desdibujada por la anécdota o el humor, es parte esencial del proyecto palmista" (p. 59).

39 "La técnica de las tradiciones ha sido repetidamente estudiada. Generalmente se inicia con un documento, un dato, una anécdota o una conseja limeña o de alguna otra ciudad del Perú. Con gran frecuencia engarza luego un cantar, una copla, que le permite ofrecer la vena de su populismo, a la vez que le abre la puerta para mostrarnos el ambiente en que ha de realizarse su historia o leyenda. Luego se realiza esta dentro de aquella señalada mezcla de realismo festivo y lenguaje depurado, donde campean los peruanismos, que no vienen a ser sino medios de aderezar el cuento, sin que por ello la narración pierda su objetividad y conocimiento universal dentro del habla castellana" (Tamayo Vargas, 1983, pp. 13-36).

Fiel a la crítica historicista que prevalecía en su época y cuya relevancia hoy ha quedado relegada a un segundo plano[40], Salazar Bondy exige una "teoría científica" en las tradiciones palmianas: un realismo o "verismo" más acorde con la "verdadera" naturaleza de la sociedad colonial limeña. La idea podría pasar desapercibida si no fuera por el hecho de que el propio autor señala en varios de sus artículos periodísticos que una obra literaria debe ser ante todo verosímil y defender sus "predios estéticos"[41], y que la tarea de un escritor no consiste en ofrecer un realismo objetivo aplicado al universo representado, sino "revelar con el arte y las letras dónde y cómo vivimos" (p. 287). La contradicción se hace más evidente cuando, en el capítulo dedicado a la mujer limeña, el ensayista recurre a las *Tradiciones* para utilizarlas como fuente histórica:

> Es poco probable que en 1561, a menos de veinte años de fundada Lima, las limeñas reaccionaran contra un bando que prohibía el uso de la saya y el manto con nada menos, como lo cuenta Palma, que una huelga en la cual, aparte del abandono de las tareas habitualmente encomendadas a la mujer, salieran las tapadas a la calle en son de mitin. (p. 101)

Por un lado, Salazar Bondy critica la visión idílica y falsa de la colonia que, en un sentido histórico, ofrece la obra de Palma, pero, por otro, le concede un valor de esa naturaleza para dar mayor peso a sus argumentaciones. Esta inconsistencia, que el lector incauto puede pasar por alto, no llega a resolverse a lo largo del ensayo. En el capítulo final, "Otro voto en contra", la sombra de Palma reaparecerá para ser contrapuesta a la de Manuel González

---

40 Para Fernando Unzueta (1993), por ejemplo, las *Tradiciones*, más que orientarse a la exactitud histórica, intentan crear un "efecto de lo histórico": "Las *Tradiciones peruanas* se han creado un espacio narrativo que desde el discurso literario incorpora al de la historia y la nacionalidad. La mayor parte de los estudios sobre lo histórico en la obra de Palma ignora estas relaciones inter-discursivas, concentrándose en su elaboración o invención literarias a partir de las fuentes documentales, en su «visión estética del mundo histórico» (Acosta). En el peor de los casos, se insiste en su falta de exactitud histórica: «el error fundamental de Palma fue este: el haber sin escrúpulo tergiversado los hechos» (Vargas Ugarte). Esta crítica «positivista» ignora que la intención y el mérito de la obra no residen en la reconstrucción de «hechos» o incidentes específicos, sino en la representación de ambientes y narraciones que producen el «efecto de lo histórico»" (p. 505).

41 Véase, por ejemplo, cuando establece la relación entre el periodismo y la literatura: "Realismo de crónica, realismo de reportaje, realismo objetivo, etc., son actualmente las más altas virtudes periodísticas, y la literatura, al usurparlas no hace otra cosa que olvidar sus predios estéticos y pedir en préstamo un atributo ajeno" (2014b, pp. 285-286).

Prada y formar una de las tres dicotomías —las otras dos opondrán a José Santos Chocano y José María Eguren, y a José de la Riva Agüero y José Carlos Mariátegui, respectivamente— que Salazar Bondy establece para distinguir una literatura de corte pasatista enfrentada a otra de carácter renovador:

> Siendo aún rehén, Lima tuvo su primicia reivindicadora: Manuel González Prada (1848-1918). No en vano su poesía a la vez que ensayaba ritmos exóticos mas no vacíos que cuajaran con una concepción de la vida y el mundo opuesta al que por vía clasicista o romántica, legaba la falaz tradición arcádica, su radical y anarquizante espíritu la emprendía, merced a un estilo claro, pulido y compacto, contra la usual retórica de las letras y la escena pública. O sea, contra Ricardo Palma, quizás a pesar de sí demiurgo al alimón entre el catecismo jesuita y la traducción criolla de Adam Smith. Anatematizó Lima y, casi automáticamente, su pensamiento mereció a los indios: "La cuestión del indio, más que pedagógica, es económica y social". (p. 155)

Al radicalismo y la "concepción de la vida y el mundo" de González Prada, Salazar Bondy opone la "vía clasicista o romántica", transmisora de la "falaz tradición arcádica" y "usual retórica de las letras y la escena pública" de Palma. Por otra parte, a diferencia de la visión conciliadora de la sociedad limeña que ofrecen las *Tradiciones*, para el autor, González Prada "anatematizó" Lima. De esta manera, introduce una separación tajante entre los contenidos de la obra de ambos autores y la retórica de la cual hacen uso. En el caso de González Prada, se refiere específicamente a su producción poética para oponerla a la prosa palmiana; la comparación, evidentemente, no se realiza en los mismos términos: si en su lenguaje poético el escritor anarquista hace uso de "ritmos exóticos mas no vacíos", la retórica de la prosa del tradicionista será la usual "de las letras y la escena pública". Arbitrariamente, Salazar Bondy contrapone dos géneros literarios cuyas necesidades expresivas difieren sustancialmente y, además, invoca una separación que opone la esfera de lo público a la de lo privado que tampoco resulta pertinente. La argumentación cobra mayor consistencia si se considera que el ensayista desea poner en relieve el hecho de que el escritor anarquista inauguró en la literatura peruana el interés por las condiciones económicas en las que vivía el indio, asunto por completo ausente en la obra de Palma; sin embargo, la reducción de esta a la "usual retórica de las letras y la escena pública" es una generalización que carece de sustancia.

Si la argumentación de Salazar Bondy con respecto a la obra de Palma adolece de inconsistencias en los aspectos señalados, ello se debe a su

deseo por validar los instrumentos con los cuales lleva a cabo su análisis: si la tesis principal del ensayo consiste en demostrar que la obra palmiana contribuyó a consolidar una imagen falsa de Lima, ello no debe implicar que deba desecharse por completo el hecho de que Palma contribuyó a la creación de un imaginario limeño cuyo legado otros escritores se encargarían de reinventar o redefinir, que es lo que realmente sucedió a partir de mediados del siglo xx, cuando la ciudad sufrió importantes transformaciones en su configuración, fenómeno al que, dicho sea de paso, se abocó la promoción a la que perteneció el propio Salazar Bondy[42]. Por otro lado, el deseo de identificar a Palma con una posición conciliadora y despreocupada con respecto a los fenómenos sociales y políticos lleva al ensayista a un cierto esquematismo ideológico que desatiende el papel de Palma en la fundación de una literatura nacional[43]; por otra parte, es también cierto,

42 Véase, por ejemplo, el testimonio de Julio Ramón Ribeyro, quien reconoce el legado de Palma: "Sin las *Tradiciones* nos sería difícil, por no decir imposible, imaginar nuestro pasado desde la Conquista hasta la Emancipación. Estaríamos huérfanos del periodo más próximo y significativo de nuestra historia milenaria. Ese vacío podríamos colmarlo, es cierto, pero cada cual a su manera y a costa de un esfuerzo desalentador, buscando y leyendo cientos de libros y documentos poco accesibles, áridos mal escritos o idiotas. (…) Ninguna obra anterior o de su época se le puede comprar (salvo Garcilaso para el Incario y primeros años de la Conquista). Su rival y contemporáneo, Manuel González Prada, fue más inteligente, mejor prosista, más sensible a los problemas de su tiempo y con una percepción más aguda del porvenir, pero fue un ideólogo y no un narrador y nos dejó por ello ideas pero no una visión. Visión que no ha sido reemplazada por otra igualmente vasta, convincente y lograda, capaz de relegar la suya a la galería de las antiguallas. Si la imagen palmiana de Lima subsiste es porque nadie ha sido capaz de desembarazarnos de ella" (Ribeyro, 1994b, pp. 129-130).

43 Sobre ese papel y la forma como Salazar Bondy interpreta la obra de Palma, E. M. Valero (2003b) anota: "Desde nuestro punto de vista, la literatura de Ricardo Palma es la respuesta al momento independentista, pues el interés por las costumbres se encuentra ligado fundamentalmente a la necesidad de definir la nacionalidad, de afirmar la identidad colectiva, y la predilección por el pasado responde tanto a los postulados de la corriente romántica como a la urgencia por recuperar la conciencia histórica tras el desconcierto reinante en las primeras décadas de la emancipación. Sin embargo, de las *Tradiciones* surge, irremediablemente, el espejismo de la Colonia, que alimentaría la literatura de la generación posterior a la guerra del Pacífico. Tras la gran derrota que arruina al país, el espejismo del pasado se acrecienta, y lo que había sido en Palma recuperación vivificante y asimilación de la historia, se convierte ahora en mitificación de un pasado idílico que nunca existió. Seguramente, por ello Salazar Bondy introduce ese inciso inicial cuando considera a Palma "*quizá a pesar de sí* demiurgo del colonialismo literario" (pp. 129-130; cursivas de la autora).

que la figura del tradicionista no dejaría de despertar crear más adelante cierta perplejidad en el autor de *Lima la horrible*[44].

Otro autor cuyo legado resulta fundamental en *Lima la horrible* es el historiador Raúl Porras Barrenechea. A él pertenecen dos fragmentos incluidos en el primer capítulo: el primero, una frase adoptada en el título, "La extraviada nostalgia", y, el segundo, una referencia al carácter de la ciudad: "Se ha decidido así que nuestra ciudad está impregnada de 'una como extraviada nostalgia'" (p. 53)[45]. De hecho, existen fuertes indicios de que una de las principales obras de Porras, la *Pequeña antología de Lima. (1535-1935)*, fue consultada y utilizada por Salazar Bondy como una de las fuentes en la elaboración de su ensayo lo cual se comprueba a través de las coincidencias en las descripciones de cronistas y viajeros extranjeros de la ciudad y el interés por la historia de su arquitectura[46], aspecto que —como ya se ha visto en el capítulo anterior— fue un tema que Salazar Bondy abordó recurrentemente en sus crónicas periodísticas.

A diferencia del rigor con el cual juzga la obra de Palma, para Salazar Bondy, la de Porras Barrenechea resulta un aporte fundamental en la descripción de la ciudad: aun cuando pudo no haber compartido sus ideas políticas,

---

44 Ello puede constatarse con la publicación del epistolario del expresidente Nicolás de Piérola que incluye una serie de cartas de Palma que datan de la época de la ocupación chilena de Lima. Con sorpresa, Salazar Bondy escribe: "Palma aparece en este conjunto de cartas informes (algunas firmadas con seudónimo) con un aire muy diferente al que la casi totalidad de su obra más celebrada lo presenta. He aquí un iracundo, un implacable anatematizador de la debilidad limeña, un partidario del escarnio contra los colaboradores del ocupante (SSB, "El otro rostro de Palma" en *La luz tras la memoria*, 2014a, p. 383). Más adelante, se pregunta: "¿Mientras escribía tales cartas, la creación palmiana se complacía, como si nada ocurriera en torno, en las leyendas y fábulas virreinales? (…) ¿qué impidió que, a partir de esta grave y trastornadora experiencia, su género no volviera los ojos a la realidad, a fin de denunciar o testimoniar la crisis que acusaba en las cartas secretas? ¿Con qué imagen quedarse? ¿Cuál es el rostro verdadero, el del alegre burlón o el del censor que exige rigor máximo para con los oportunistas?" (pp. 384-385).

45 Ver nota 22 de este capítulo.

46 Salazar Bondy destaca la importancia del trabajo de Porras Barrenechea con la obra de los cronistas. Así lo demuestra en un artículo en su homenaje póstumo, en el que comenta y celebra la edición de *Cronistas del Perú*. Sobre ella apunta: "Fue Porras el primero que metódica y críticamente reunió, clasificó y estudió los cronistas del Perú. El esfuerzo póstumamente publicado es, como él lo trataba, un borrador del examen en mayor profundidad que deberán hacer en adelante sus discípulos" ("Sobre Raúl Porras Barrenechea" en *Revista de la Universidad de México 4*, diciembre 1962, p. 25).

reconoce en Porras aquella "teoría científica" ausente en el tradicionista, tan necesaria en la comprensión del pasado de Lima y su proyección hacia el futuro[47]. Sin embargo, la confrontación entre los testimonios del escritor y el historiador se diluye en la medida en que nuevamente se apoya en una distinción entre las pretendidas "fabulaciones" del tradicionista y la "ciencia del historiador"; es decir, en la drástica separación entre historia y ficción heredada de una visión historiográfica que impide considerar el hecho de que ambas ofrecen posibilidades discursivas complementarias más que opuestas[48], es decir, dos modos verbales que difieren en cuanto a las estrategias narrativas que emplean[49].

Al plantear la dicotomía historia/ficción y subrayar el prestigio de la primera en desmedro de la segunda, Salazar Bondy expresa nuevamente su desconfianza en el poder fabulador de la palabra, así como en los recursos de la "usual retórica de letras" anotada en la obra de Palma. Así, expresa su adhesión a aquel modo verbal que, según él, es el propio de los historiadores quienes, más que atender al dominio de la retórica y al poder de

47 Sobre el tema existe otra prueba del valor que Salazar Bondy reconoce en la obra de Porras Barrenechea. En 1955, casi una década antes de la publicación de *Lima la horrible*, escribe un artículo sobre la necesidad de formar urbanistas frente a los problemas que afronta la ciudad en su crecimiento. A raíz de una serie de charlas organizadas por el recientemente creado Instituto de Urbanismo, menciona la presencia de Porras como uno de los especialistas invitados: "Los cursos están a cargo de conocidos especialistas peruanos, a los cuales se han añadido algunos profesores universitarios, como el doctor Raúl Porras Barrenechea, quien ha dictado un cursillo sobre la ciudad Colonial, que próximamente será editado" (2016, p. 55).

48 Al respecto, señala Hayden White (1978): "The older distinction between fiction and history, in which fiction is conceived as the representation of the imaginable and history as the representation of the actual, must give place to the recognition that we can only know the *actual* by contrasting it with or likening it to the *imaginable"* (p. 98). [La vieja distinción entre ficción e historia, según la cual la ficción es concebida como la representación de lo imaginable y la historia como la representación de lo real, debe ceder su lugar al reconocimiento de que solo podemos conocer lo real al contrastarlo o compararlo con lo imaginable (traducción mía)].

49 Sobre este punto, agrega White: "all narrative is not simply a recording of 'what happened' in the transition from one state of affairs to another, but a progressive *redescription* of sets of events in such a way as to dismantle a structure encoded in one verbal mode in the beginning so as to justify a recoding of it in another mode at the end" (*Ibid*., p. 98). [toda narrativa no es simplemente un registro de 'lo que sucedió' en la transición de un estado de asuntos a otro, sino una redescripción progresiva de un conjunto de eventos de manera tal que desarticule una estructura codificada en un modo verbal inicial para justificar su registro en otro modo final (traducción mía)].

persuasión de la palabra, se preocupan por la veracidad de los hechos que describen, posición que expresa una concepción del lenguaje según la cual, en manos del historiador, este se convierte en un instrumento capaz de revelar una verdad que existe independientemente de él.

El papel que ha jugado el lenguaje en las descripciones de la ciudad desde sus orígenes, como se ha visto, es materia de reflexión en *Lima la horrible* desde las primeras páginas:

> A Lima le ha sido prodigada toda clase de elogios. Insoportables adjetivos de encomio han autorizado aun sus defectos, inventándosele así un reverberante abolengo que obceca la indiferencia con que tantas veces rehuyó la cita con el dramático país que fue incapaz de presidir con justicia. En la Perricholi —cuya humanidad ha desaparecido tras una espesa bruma de buena, mala y pésima literatura— se ha incorporado toda su personalidad, con prescindencia del pueblo que, lejos del holgorio y la pereza hastiada, pugnó a lo largo de cuatro siglos por asumir su protagónico papel en el diálogo histórico. No obstante aquí, en Lima, como romeros de todo el Perú las provincias se han unido y, gracias a su presencia frecuentemente desgarradora, reproducen ahora en multicolor imagen urbana el duelo de la nación: su abisal escisión en dos contrarias formas, dos bandos opuestos y, se diría enemigos. ¿Cómo entonces adherir al sueño evocativo de la colonia, impuesto a la ciudad con un insoslayable propósito embotador, antinacional y recalcitrante? (pp. 49-50)

Significativamente, una vez que la ciudad quedó en manos de los conquistadores españoles, estos le atribuyeron una serie de "elogios" y "adjetivos de encomio" —además de un "reverberante abolengo"— que contribuyeron a ocultar y falsear su verdadero rostro. Así, el "sueño evocativo de la colonia, impuesto a la ciudad con un insoslayable propósito embotador, antinacional y recalcitrante" es, sobre todo, producto del empleo de una retórica que, ajena, a la naturaleza de Lima, terminó por enajenarla y convertirla en un espejismo de sí misma. Como puede advertirse, el énfasis colocado en el poder enajenante del lenguaje y la retórica, en realidad, no hace más que confirmar aquello que, en primera instancia, se pretende negar: si el "sueño evocativo de la colonia" ha sido el resultado de las descripciones formuladas a través de un uso particular del lenguaje y la retórica, resulta poco creíble la existencia de una verdadera identidad de la ciudad situada más allá de aquellas realidades que construye y hace posible el lenguaje, y cuya transparencia inmanente es imposible demostrar. Por lo tanto, las descripciones de los historiadores son, a su vez, otra prueba del poder enajenador de la palabra, representan un modo verbal que, aunque distinto del empleado por

los escritores "fabuladores", también conduce a la invención de lo real: no existe otra realidad que aquella creada por el lenguaje.

Un tercer autor cuya obra es referida en varias oportunidades y por diversos motivos en *Lima la horrible* es el crítico literario e historiador José de la Riva Agüero, miembro de la Generación del Novecientos, quien, aparte de su admiración incondicional por Palma, es atacado por su conservadurismo ideológico e hispanismo. En el texto, se recogen dos descripciones suyas de la ciudad sin precisarse su origen —una concerniente a la religiosidad limeña y, la segunda, a la semejanza que paisajísticamente guarda con las ciudades andaluzas—. De la primera de ellas, Salazar Bondy recoge los calificativos para titular el breve capítulo "La ciudad devota y voluptuosa", dedicado a la religiosidad y superstición limeñas, pero no para elogiar al hispanista sino para demostrar la incoherencia de su posición:

> Mas el azar no es para los limeños estrictamente un dios, sino un servicio auxiliar de la divinidad. La celestial voluntad y, por ende, la religiosidad, son así asistidas por la superstición, que algunos ponderan como harto castiza. No se da, pues el misticismo, de ascesis y contemplación consumadora, sino que la creencia se extingue con el ritual y en el acatamiento al catecismo. En consecuencia, el desacuerdo que entraña que la ciudad sea calificada por sus exégetas unas veces de «piadosa» y otras de «voluptuosa (hermosa criolla devota y sensual)» (Riva Agüero) no se les ofrezca como lógicamente insostenible. Pero puestos ante la alternativa de decidir cuál término es el justo, el segundo parece definir mejor a la ciudad y su gente. Lo colonial es voluptuoso, sensual. (p. 93)
>
> (...)
>
> la ciudad oteada desde lejos —como se la ve en tantos grabados— simuló una población morisca de bulbos y encajes, "tal como si fuera una fiel réplica de Damasco o Bagdad" (Sabogal), y habitada luego, en gracia del familiar hospedaje, dio pábulo al hallazgo de consanguíneos parentescos con Andalucía, de la que, sin embargo, una mente tradicionalista la consideró "reflejo borroso y pálido… disfrazado y contrahecho". (Riva Agüero, p. 116)[50]

50 En la obra de Riva Agüero pueden encontrarse otras descripciones de Lima similares a la citada por Salazar Bondy: "Y en uno de los oasis de la costa, nuestra capital, Lima la graciosa, la de frescos azulejos y moriscos balcones de caladas celosías, la de las floridas ventanas de reja, de los patios espaciosos, y de complicadas y recamadas cancelas, la de las parleras campanas, churriguerescas iglesias doradas, risueños conventos y pintorescas procesiones, la del habla dulce y el muelle clima, es copia fiel y viviente de la perfumada Andalucía" (Riva Agüero, 1968, p. 200).

Las acotaciones a la obra de Riva Agüero, sin embargo, se limitan a reforzar el argumento de considerarlo al lado de los escritores e intelectuales "pasatistas". El rango de influencia, en este caso, es menor que el de Palma: si la obra del tradicionista ha tenido una indudable influencia en la creación de un imaginario de la ciudad, la de Riva Agüero se limita a la crítica literaria y a sus trabajos sobre la historia del Perú. Al considerarlo como un "colonialista" —y tal como sucede con la dicotomía entre la literatura pasatista y otra de carácter renovador planteada en el último capítulo, "Otro voto en contra"—, los matices de la comparación se reducen a una oposición binaria que empobrece la comprensión de un escritor a quien Mariátegui ya había descalificado en términos más políticos que literarios[51]. Salazar Bondy presta mayor atención a la extracción de clase de Riva Agüero y a los argumentos de Mariátegui que al papel que jugó su obra en la perpetuación del mito de la Arcadia Colonial, aspecto sobre el cual escribe y comenta Loayza (1990) para quien es discutible calificar al hispanista de "colonialista":

> ¿Qué pensaba, en general, [Riva Agüero] de la colonia? Leyendo los *7 ensayos…* es posible imaginar que se identificaba con la actitud nostálgica de Felipe Pardo. Más bien explica esta actitud, sin hacerla suya, y no deja de criticar la herencia colonial: "A esa época de motín cada semana y de revolución cada mes, gustaba Pardo [y Aliaga] de contraponer la Colonia tranquila y bonancible. Sin duda, no se necesita ser un lince para comprender que del régimen colonial provienen nuestros males; que la Colonia produjo nuestra incuria, nuestra inexperiencia política y otros muchos de nuestros defectos; pero la acerba cosecha de lo que sembró la Colonia no lo recogió la República. Lo cierto es que, bajo la dominación española, los criollos y mestizos gozaron de una plácida y sosegada vida,

51 En *Sobre el 900*, Luis Loayza (1990) dedica un capítulo a la crítica que realiza Mariátegui en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de la Generación del Novecientos y revela ciertas contradicciones e inconsistencias en los argumentos del fundador de *Amauta*, en particular cuando hace referencia a la obra de Riva Agüero: "La crítica de un grupo queda así reducida en los *7 ensayos…* a la de un escritor y, más aún, la versión que se nos presenta de Riva Agüero es muy limitada. Mariátegui no recuerda *La historia en el Perú*, seguramente el libro más logrado de su autor, ni los *Paisajes peruanos*, ni *El Perú histórico y artístico*, y se ocupa exclusivamente del *Carácter…*, obra sin duda muy inferior a *La historia…* «aunque es un trabajo de juventud, o precisamente por serlo» anota Mariátegui, el *Carácter de la literatura en el Perú independiente* traduce viva y sinceramente el espíritu y el sentimiento de su autor", si bien agrega poco después que, en ese primer libro, Riva Agüero "no podía confesar explícitamente la trama política de su exégesis" (p. 83).

> de una *aurea mediocritas*, muy acomodada a su pereza y sus escasas aspiraciones; y apenas, de vez en cuando, un amigo de piratas o un terremoto turbaba aquel *dolce far niente*. Era natural que Pardo, ligado por familia y por educación al gobierno español, enemigo instintivo del desorden y de la anarquía, y que tanto padeció en los tumultos y facciones, echara de menos los buenos tiempos del Virreinato". (pp. 87-88)

En otro pasaje, perteneciente al capítulo "Sátira e instinto de casta", la argumentación sobre una "conspiración colonialista" responde también al deseo del ensayista por exacerbar la dicotomía anteriormente planteada:

> La conspiración colonialista no habría tenido éxito sin sus letras, ni su prosperidad hubiese sido practicable de faltarle el auxilio de todo eficaz aparato universitario, académico y erudito. Con Palma al centro, como un sol, el sistema ha funcionado hasta ahora a la perfección: su rigor orbital fue consagrado por el plagio sucesivo desde una primera y espesa fuente de muletillas, la que hizo correr de su plumarada Menéndez y Pelayo. (p. 125)

El ímpetu con el cual Salazar Bondy defiende su posición lo lleva a perder de vista el hecho de que la confrontación con las fuentes se justifica en la medida en que se demuestre que realmente esta existe, para lo cual se hace necesario analizar con detenimiento las pruebas que puedan evidenciarla. Es aquí en donde se intuye uno de los riesgos implícitos en el extensivo empleo de fuentes en *Lima la horrible*: guiado por la necesidad de persuadir al lector y por la pasión con la que plantea sus ideas —rasgo absolutamente legítimo en un género como el ensayo— el ensayista procede con cierta arbitrariedad con quienes considera sus adversarios ideológicos. En ello, por otra parte, es posible que haya influido la creciente politización de las ideas de Salazar Bondy[52], aspecto no considerado por los

---

52 Oquendo (1966) señala que en 1961, "[Salazar Bondy desarrolla] intensa actividad en el Movimiento Social Progresista, especialmente en *Libertad*, que aparece como semanario". Al año siguiente, "es nombrado jurado para el premio de teatro de la Casa de las Américas. Deja *El Comercio* y viaja a La Habana a cumplir con la tarea encomendada. De vuelta al Perú publica el folleto *Cuba, nuestra revolución*. Es candidato a una diputación por Lima. Participa como orador en numerosos mítines políticos en todos los distritos de Lima; habla también en las plazas de Huancayo, Iquitos, Piura, Ica" (p. 158). Otro crítico que también señala la creciente participación de Salazar Bondy en la vida política es José Miguel Oviedo (1966b), para quien los años del inicio de la década de los sesenta "son años de la mayor beligerancia política de SSB: su apartamiento de *La Prensa*, la Revolución Cubana, el candente clima nacional, su actividad partidaria, la ardorosa campaña periodística

críticos al examinar el libro; a pesar de estas limitaciones, es evidente que la publicación de *Lima la horrible* sirvió para colmar un enorme vacío en la literatura peruana e implicó, además, un gesto de valentía en un medio social que, como ya se ha visto, se mostraba reacio a todo tipo de crítica de su idiosincrasia. Una de las pruebas que atestiguan ese hecho lo constituyen las demostraciones de admiración de escritores como Mario Vargas Llosa quien, en una carta personal dirigida al autor poco tiempo después de la publicación, escribe: "Nos hacía falta ese tipo de aproximación a la realidad peruana, fulminar los mitos embusteros, y además situarlos y explicarlos y hacer con todo ello literatura de verdad"[53]. Por ello, para entender mejor las circunstancias que rodearon la aparición y la recepción del ensayo, a continuación fijaré mi atención en los testimonios personales de algunos de los actores de ese proceso.

Coda: una historia colectiva y personal

Una serie de testimonios que forman parte de la correspondencia personal del autor puede permitir dar nuevas luces sobre el proceso de producción y recepción del ensayo. Así, por ejemplo, en una carta firmada conjuntamente por Vargas Llosa y Loayza desde París, en 1959, se lee lo siguiente:

> Estamos en París, tratando de trabajar seriamente, de no ingresar de ninguna manera en el gremio de la pobre-gente-de. Ahora, después de un año, tenemos, cada uno, un libro de cuentos terminado y una novela en preparación. Vargas Llosa abandona la literatura de provincia y vuelve sus ojos misericordiosos a **Lima la horrible**. Loayza, adelantando disculpas no pedidas, insiste en haber ingresado al realismo, después de sus juveniles gorgoritos y confía en ser leído por alguien más que sus cuatro gatos amistosos y estéticos[54].

En medio del tono por demás desenfadado de la carta —que se hace evidente a través del uso de la tercera persona, forma que adoptan los

---

que emprende para denunciar los mecanismos del poder, todo eso lo exacerbó; sus lecturas no estrictamente literarias (sociología, testimonios políticos, ensayos sobre la realidad socio-económica latinoamericana) le dieron una visión muy exacta de la significación que en la vida de las sociedades capitalistas como la nuestra tenían las maniobras financieras" (pp. 30-31).

53 Fragmento de una carta de Mario Vargas Llosa a Sebastián Salazar Bondy, del 15 de marzo de 1964; archivo de la familia de Irma Lostaunau.

54 Fragmento de una carta inédita de Mario Vargas Llosa y Luis Loayza a Salazar Bondy, del 25 de agosto de 1959; archivo de la familia de Irma Lostaunau; negritas mías.

jóvenes escritores para referirse a sí mismos—, la mención y uso de la frase de Moro demuestra que los interlocutores la conocen y comparten como un modo de caracterizar la ciudad. Esta constatación reviste interés en la medida en que no solo revela el hecho de que la conocieran con antelación sino que, además, cuando años más tarde Salazar Bondy publique su ensayo, el título no hará más que hacer explícita una complicidad establecida desde mucho tiempo antes[55]; lo singular, en este caso, radicaría en que el autor de *Lima la horrible*, al adoptar como título de su ensayo la frase, más que apropiarse de ella a título personal expresa un modo plural de entender y concebir la ciudad.

Esta noción se confirma, por otra parte, con el entusiasmo que años más tarde tanto Vargas Llosa como Loayza expresarán ante la publicación de *Lima la horrible*, tal como se evidencia en estos pasajes extraídos de cartas escritas por sendos escritores a Salazar Bondy:

> Anoche leí *Lima la horrible* de un tirón, y hasta la madrugada estuve releyendo párrafos al azar. Todavía sigo eufórico. Es un ensayo soberbio, hombre, seguramente lo más hermoso que has escrito, que se ha escrito en mucho tiempo en el Perú. Nos hacía falta ese tipo de aproximación a la realidad peruana, fulminar los mitos embusteros, y además situarlos y explicarlos y hacer con todo ello literatura de verdad. Todo se corresponde admirablemente en tu libro, viejo, el rigor del análisis, la belleza del estilo, la precisión de citas y ejemplos[56].
>
> Gracias por *Lima la horrible*. Llegó a mediodía y aparté mis vanas y aburridas traducciones para leerla otra vez. La edición es, desde luego, muy bonita. Pero no es por eso que el libro me gusta todavía más que en la primera lectura. Está muy bien escrito, con fuerza y con elegancia. Creo que quedará y ayudará a cambiar el cristal con que suele mirarse a Lima que, como tú dices, es parte de la falsificación general. Me dices que preparas algunos capítulos adicionales. La idea me parece formidable porque el libro todavía queda abierto y no solo tolera sino que exige

55 Salazar Bondy, Loayza y Vargas Llosa participaron junto a Abelardo Oquendo y José Miguel Oviedo en varios proyectos comunes (entre ellos, la publicación de los *Cuadernos de Literatura* en 1958 y, años más tarde, en 1964, la revista *Proceso*). Acerca de la relación entre estos escritores e intelectuales puede consultarse Oviedo (2014).

56 Fragmento de una carta de Vargas Llosa a Salazar Bondy, del 15 de marzo de 1964; archivo de la familia de Irma Lostaunau.

> adiciones. Sobre todo esto me gustaría conversar contigo porque escrito así parezco dictaminar[57].

Los repetidos elogios que prodigan ambos escritores van acompañados de observaciones y sugerencias: ambos coinciden en señalar, por ejemplo, la "belleza" o "elegancia" del estilo, así como subrayar el hecho de que se trata de una aproximación diferente de aquella "con que suele mirarse a Lima". Otro aspecto que reviste interés reside en el carácter abierto de la obra, es decir, la posibilidad de agregar "capítulos adicionales", rasgo anotado por Loayza en su carta y sobre el cual el propio Salazar Bondy se había pronunciado en al menos dos cartas dirigidas a Vargas Llosa, poco tiempo después de la publicación de comienzos de 1964:

> Mi *Lima la horrible* salió. Tengo un ejemplar que me ha sido enviado por correo aéreo. En estos días me llegarán unos cuantos más y enseguida te despacharé uno. Estoy contento, aunque creo que el libro puede ser ampliado[58].
>
> Aquí, como todos los libros peruanos editados en el exterior, *Lima* ha venido a puchitos y está mal distribuido. Lo poco que trajeron nuestros tímidos libreros fueron cien ejemplares y solo ahora, dada la demanda, han hecho pedidos mayores. En cuanto a los comentarios, salvo el de José Miguel [Oviedo] y el de Abe [Oquendo] (un tanto discrepante, pero excelente), han tomado el rábano por las hojas. Mario Castro dedica su nota a defender la "originalidad" de Palma, Héctor Velarde algunos valores neo-colonial, etc. Hay otros por aparecer, pero no sé si encontrarán la madre del cordero. Pero me basta la palabra alentadora de algunos, entre ellos, por supuesto, la tuya. Pienso ampliar algunos de los capítulos y añadir nuevos sobre temas que se quedaron (Lima y la política, v.g.), para futuras ediciones[59].

La posibilidad de "ampliar algunos de los capítulos" expresada en ambas cartas subraya el hecho de que Salazar Bondy no consideraba terminado el proceso de escritura de su ensayo[60]; es más, en la segunda de ellas anuncia

---

57 Fragmento de una carta inédita de Loayza a Salazar Bondy, del 29 de marzo de 1964; archivo de la familia de Irma Lostaunau.

58 Fragmento de una carta inédita de Salazar Bondy a Vargas Llosa del 13 de febrero de 1964 (Hirschhorn, 1996, p. 804).

59 Fragmento de una carta inédita de Salazar Bondy a Vargas Llosa del 5 de abril de 1964 (Hirschhorn, 1996, p. 808).

60 Sobre este punto, Mario Granda (2014) ha anotado: "Hubiera sido conveniente un capítulo donde todo lo referente a la Arcadia apareciese más explícito y nítido, pero no puede olvidarse que se trata de una obra por su propio carácter hecha para ser

su deseo de profundizar algunos de los capítulos ya publicados así como añadir otros vinculados con temas no abordados en la primera edición ("Lima y la política, v.g."). Por otra parte, resulta también significativa la manera como alude a la recepción que ha acusado el libro en Lima y, más allá de las desavenencias con cierto sector de la crítica, se percibe en él una renovada voluntad por responder con una versión ampliada. En el caso de Loayza, se vislumbra la posibilidad de una colaboración a través de sugerencias que aporten nuevas luces al contenido del texto ("Me dices que preparas algunos capítulos adicionales. La idea me parece formidable porque el libro todavía queda abierto y no solo tolera sino que exige adiciones. Sobre todo esto me gustaría conversar contigo porque escrito así parezco dictaminar").

Todo ello no hace más que subrayar, nuevamente, el hecho de que la concepción y proyecto de escritura de *Lima la horrible* se habría vislumbrado y gestado a lo largo de un periodo bastante extenso en el que, en cierta forma, se vieron involucrados y, más adelante identificados, algunos de los escritores más allegados a Salazar Bondy[61].

* * *

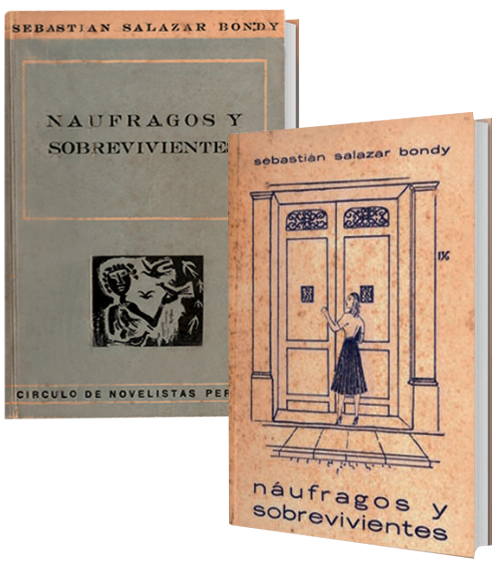
corregida y aumentada tal vez si muchas veces, de una obra de amor que, como el verdadero, está llamada a profundizarse y perfeccionarse con el tiempo" (p. 30).

61 Ello también se puede deducir del hecho de que, en algunos pasajes de sus cartas, Salazar Bondy establece un paralelo entre su ensayo y la novela *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa: "Me ha enorgullecido tanto que, en México especialmente, algunos comentarios a *Lima la horrible* hayan salido al mismo tiempo que los de *La ciudad y los perros*, y además que alguien haya escrito que los dos libros en cierto modo se complementan, que tus palabras para mi ensayo colmaron mi capacidad de envanecimiento, te lo juro" (fragmento de una carta inédita de Salazar Bondy a Vargas Llosa del 5 de abril de 1964; transcrita por Hirschhorn, 1996, p. 808). Significativamente, en una carta del poeta mexicano José Emilio Pacheco a Salazar Bondy, fechada en el mes de febrero de ese mismo año, se lee: "Tu libro quedó hermosísimo y ha tenido mucho éxito (*Era* te remitirá las notas). Como te decía con alguna extensión en la carta de noviembre, es un libro magnífico y necesario en nuestros países (aquí el equivalente de la colonia sería el porfirismo) y un seguro azar (no el de Salinas) lo unió a la gran novela de Mario en las librerías mexicanas. **Me parece que *Lima la horrible* explica mucho de lo que pasa en el Leoncio Prado y *La ciudad y los perros* encarna, pone a hablar y a vivir los conflictos planteados en tu libro.** Siento un profundo orgullo de ser amigo de los dos", (fragmento de una carta inédita de Pacheco a Salazar Bondy del 19 de febrero de 1964; archivo de la familia de Irma Lostaunau; negritas mías).

A lo largo de este capítulo se han establecido algunas pautas de aproximación al diálogo intertextual presente en *Lima la horrible*, en particular, a aquellos fragmentos extrapolados de obras literarias, históricas o biográficas incorporados como *paratexto* o parte del cuerpo del texto y, principalmente, a un núcleo de autores cuya obra incidió en la consolidación de una cierta visión y descripción de la ciudad de parte del autor. En el siguiente capítulo, se estudiará cómo en la narrativa de Salazar Bondy se plantean nuevas interrogantes acerca de las transformaciones que Lima sufre desde mediados del siglo xx y cómo estas afectan a los personajes de sus ficciones.

Capítulo 5

Sujetos femeninos y representación del espacio de la ciudad: *Náufragos y sobrevivientes*



La cuentística de Sebastián Salazar Bondy se resume principalmente en dos volúmenes publicados a lo largo de los años cincuenta: *Náufragos y sobrevivientes* (1954) y *Pobre gente de París* (1958)[1]. A pesar del lugar importante que ocupan estos textos dentro del periodo de formación de una narrativa de corte predominantemente realista y de temática urbana en el Perú, es significativa la poca atención que han recibido de parte de la crítica, quizás debido a la propia valoración que el escritor impuso sobre ellos[2]. Uno de los pocos críticos en reconocer "el papel de pionero" de Salazar Bondy "en cuanto al deseo de mostrar no ya simplemente la angustia existencial del hombre urbano, sino, concretamente, el personaje de la clase media" (p. 108) ha sido Tomás Escajadillo (1966). Aun cuando Escajadillo señala

1 La primera edición de *Náufragos y sobrevivientes*, de 1954, consta de diez relatos. El volumen fue reeditado al año siguiente con la adenda de "cinco nuevas narraciones" como señala su autor en la advertencia inicial. A los dos libros mencionados se agregaría *Dios en el cafetín* (1964) en el cual, sin embargo, el único texto inédito es el que da título al volumen. A este se suman algunos ya incluidos en la primera edición de *Náufragos y sobrevivientes* ("Volver al pasado", "El matrimonio", "Pájaros y "Soy sentimental") y la totalidad de *Pobre gente de París*. En 1961, se publicó el cuento para niños *El Señor Gallinazo vuelve a Lima,* y, en 1965, la segunda edición de *Pobre gente de París*. Por último, en 1969, apareció la novela inconclusa *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...*

2 Oquendo señala al respecto: "Entre los narradores no figura en la primera fila exactamente, él mismo lo dijo, cito: «No soy especialmente un narrador por lo menos hasta ahora, no soy especialmente un narrador. He escrito algunos cuentos que no han obtenido muchos elogios. Pero creo que en ellos he puesto algo que me interesaba poner». Es más, alguna vez escribió que para sus cuentos empleaba los temas que se le ocurrían y desechaba para el teatro. Él mismo, pues, relegaba esa actividad suya a un lugar secundario. Sin embargo, aquello que le interesaba contar y que contó abrió una veta nueva en la narrativa urbana que entonces comenzaba a florecer en el país, prácticamente inédita hasta entonces" (en Hirschhorn, 1996, p. 833).

algunos de los defectos que presentan los relatos de *Náufragos y sobrevivientes*[3], concluye que cronológicamente el libro se adelanta a su época en su preocupación por la "pequeña mitología de la clase media" antecediendo la publicación de los cuentos de Ribeyro, Vargas Llosa y Reynoso[4] para concluir en que "fue Sebastián quien abrió la ruta, quien intentó mostrar un «personaje» ausente, en ese momento, de la literatura nacional. Si no lo logró plenamente en sus primeros libros, estamos seguros de que algo aprenderían de ellos los narradores más jóvenes (p. 110)".

Más allá de las precisiones temáticas y cronológicas apuntadas es indudable que la narrativa de Salazar Bondy —incluida la novela inconclusa *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...* (1969)— aguarda aún un estudio que permita situarla en el panorama de la literatura peruana que examine, entre otros aportes, cómo ha contribuido en la formación de un imaginario urbano y aportado una serie de preocupaciones temáticas que permanecían ajenas al interés de los escritores de su tiempo. Como demuestran las afirmaciones de Escajadillo, se ha insistido en relacionarla con las vicisitudes y dilemas de la clase media —lo cual es acertado hasta cierto punto— pero dejando de lado rasgos que la distinguieron desde muy temprano. Un ejemplo de ello es la recurrencia y diversidad de personajes femeninos presentes en el volumen *Náufragos y sobrevivientes*, en textos como "Soy

---

3 "Varios son los defectos del primer libro de relatos de Sebastián Salazar Bondy: hay demasiadas explicaciones de los sucesos que se narran y del comportamiento de los personajes; el *efecto final* se esfuma e incluso resulta anticlimático, algunas veces; las situaciones se diluyen por la profusión de detalles; la poesía de ciertos cuentos no se sostiene en una eficaz estructura narrativa; algunos relatos son excesivamente triviales, casi no llegan a ser cuentos y colindan con la crónica periodística o la simple estampa literaria; otros, por último, a pesar de la importancia o belleza argumental, se malogran por la falta de pericia narrativa y las tragedias que Sebastián Salazar Bondy ha percibido o sentido no se comunican al lector" (Escajadillo, 1966, p. 107).

4 "Veamos: *Náufragos y sobrevivientes* (1954) (...) es anterior a los libros de: Julio Ramón Ribeyro, *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964) y *Tres historias sublevantes* (1964); de Mario Vargas Llosa, *Los jefes* (1959), *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966); de Oswaldo Reynoso, *Los inocentes* (1961) y *En Octubre no hay milagros* (1965); de Carlos Thorne, *Los días fáciles* (1959), libros que en mayor o menor grado tienen que ver con el mundo de la clase media urbana peruana. NS apareció el mismo año, 1954, que *La Batalla* de Carlos Eduardo Zavaleta (que solo contiene un relato verdaderamente «urbano», «Mister X»), que *Lima, hora cero* de Enrique Congrains (que se interesa principalmente en personajes del «lumpen proletariat» y no de la clase media)" (Escajadillo, 1966, p. 109).

sentimental", "Pájaros", "Recuperada", "Volver al pasado", "El amor no es para Delfina" y "Ya mujer" en los cuales se representan situaciones, tanto cotidianas como excepcionales, en la vida de mujeres de diversa extracción social, edad y ocupación[5]. Ello, ciertamente, es una clara indicación de los cambios por los cuales estaba atravesando la situación de la mujer a mediados de siglo en la sociedad peruana, tema que sería abordado más tarde por el autor en un capítulo central de *Lima la horrible* ("De la tapada de Miss Perú"). La inserción de la mujer en la esfera pública, las condiciones de explotación y marginación en el trabajo, la presión ejercida sobre las jóvenes que deciden estudiar una carrera universitaria, las relaciones de desigualdad con los hombres y otras realidades, salvo algunas excepciones aún no habían sido abordadas en la narrativa peruana del siglo xx en la cual el sujeto masculino ocupaba el centro de las atenciones de los narradores que eran, en su gran mayoría, hombres[6]. Los personajes femeninos, por lo demás, también están presentes en la dramaturgia del autor como sucede con personajes históricos como Flora Tristán o Isabel en el drama *Rodil* o la protagonista de la farsa musical *Ifigenia en el mercado*, una muchacha provinciana recién llegada a la capital; ello también puede observarse en la comedia *Dos viejas van por la calle*, los dramas *No hay isla feliz* y *Algo que quiere morir,* así como en el monólogo *El trapecio de la vida*.

Existen, por otra parte, entre los artículos periodísticos de Salazar Bondy testimonios de un interés por la creación literaria de mujeres escritoras. En "Una encuesta sobre la mujer que escribe", por ejemplo, señala lo siguiente:

> Aunque la mujer escritora no es un producto de nuestro tiempo, puede afirmarse que en este siglo se desarrolla, con un volumen extraordinario,

5 Jorge Eslava (2008) ha apuntado esta característica: "la virtud cardinal, en nuestra opinión, es el retrato de época que logra de las muchachas de clase media enfrentadas a trances dramáticos: un aborto en «Soy sentimental», las reflexiones futuras al dejar el colegio en «Ya mujer» y las dudas amorosas —bajo las presiones del código social— en el texto «Recuperada». En los tres aparecen los personajes sometidos a cumplir los roles que cumple la sociedad, pero se ofrece al lector las instancias previas al acatamiento: las preocupaciones, los temores, las resignaciones que pasan bajo la piel de sus personajes" (pp. 97-98).

6 Piénsese, por ejemplo, en los personajes masculinos de los cuentos de José Diez Canseco que si bien corresponden a una época anterior a aquella en que se sitúan los textos de Salazar Bondy, están signados por su valentía, arrojo, virilidad y otros atributos considerados como masculinos en la sociedad de su tiempo. Contemporánea a la cuentística de Salazar Bondy es la de Ribeyro, en la cual también predominan los protagonistas masculinos.

> la creación literaria de las mujeres. Si se pensaba hasta el siglo XIX que el sexo femenino era incapaz de realizar obras artísticas e intelectuales de envergadura, cuya originalidad y calidad pudieran competir con las del género opuesto, ello se debía, tal como lo afirmaron los defensores de la capacidad espiritual de la mujer, a que no se le había dado oportunidad de entregarse a esas tareas de alta trascendencia[7].

En ese mismo artículo, el autor contrasta la existencia de dos grupos de mujeres escritoras: uno caracterizado por su "falta de naturalidad fluyente y de transparencia esencial", conformado por "aquellas cuya feminidad es escasa o sencillamente nula"; otro, integrado por "pocas mujeres [que] han logrado ocultar su condición de tales en el fruto literario". Ello lo lleva a destacar la obra de aquellas en las que la experiencia femenina surge "ardiente y vívida":

> La notable novelista norteamericana Mary McCarthy es un ejemplo vivo —entre otros— de cuan ardiente y vívida resulta una narración que se inspira en la experiencia de mujer. Se trata de un mirador inalienable y singular hacia el universo. Si la francesa Simone de Beauvoir no poseyera esa inteligencia desmenuzadora, un tanto masculina, que ataca hasta el fondo los hechos y las ideas, sus novelas estarían cerca del arte (la novela, quien lo duda, es una obra artística, como un poema o un cuadro) y la lectura de sus libros sería más seductora. La sinceridad literaria es fruto de un desprendimiento de prejuicios, y ningún prejuicio es más nocivo en una mujer que escribe que el considerarse aminorada por su instancia femenina.

Aun cuando el autor sostiene sus argumentos sobre presupuestos discutibles —como aquel que señala que la "inteligencia desmenuzadora" de Simone de Beauvoir es "un tanto masculina"—, elogia la "sinceridad literaria" y el "desprendimiento de prejuicios" del que han sido capaces algunas escritoras. Por último, hace mención de aquellas que fueron capaces de la "victoria de la libertad sobre la secular servidumbre de la mujer":

> La lista de las Emily Dickinson, Edna Saint Vincent, Colette, Carmen Laforet, María Luisa Bombal, y tantas más como hay, resulta una relación de aquellas que consiguieron la victoria de la libertad sobre la secular servidumbre de la mujer. La verdad es que una mujer que escribe "tratando de parecer un hombre" fracasa por la simple razón de que

7 "Una encuesta sobre la mujer que escribe", publicado en *El Tiempo* (Piura), 10 de enero de 1960, p. 3; y en *El Sol* (Cusco), 22 de enero de 1960, p. 2.

> siempre habrá un hombre que haga eso mejor que ella. Tal es, en suma, el resultado de la encuesta comentada.

Estas reflexiones acusan un interés por la escritura femenina y revelan una conciencia de la situación de desigualdad en que aún se encuentran las mujeres en el mundo moderno, algo inusual un escritor peruano de la época[8].

El espacio urbano

En los cuentos de Salazar Bondy el espacio urbano asume un papel central a través de los usos, apropiaciones y desplazamientos que los protagonistas realizan de él, expresión de la experiencia del sujeto que habita en la urbe moderna y rasgo que comparte con los narradores pertenecientes a su promoción[9]. El desplazamiento ha sido estudiado como un fenómeno relacionado con la circulación —sea esta de aire, individuos o capitales[10]— a través del espacio interconectado de la ciudad y vinculado con el surgimiento de una nueva sensibilidad y un cambio en la relación sujeto-espacio. Para entender esta relación resulta útil adoptar el modelo planteado Michel de Certeau (1996) sobre las prácticas o "las maneras de hacer" cotidianas, al referirse en particular a las prácticas de espacio, propone establecer una analogía entre espacio y texto:

> En la Atenas de hoy día, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o regresar a la casa, se toma una 'metáfora', un autobús o un tren. Los relatos podrían llevar también este bello nombre: cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al

8 Otros ejemplos del interés que suscita en Salazar Bondy la escritura femenina son los artículos dedicados a la narradora norteamericana Elizabeth Bowen, a la poeta peruana Blanca Varela y a la venezolana Matilde Mármol: "Un autor que encuentra su tema" (publicado en *La Prensa*, 19 de abril de 1958, p. 10), "Los sueños conscientes de Blanca Varela" y "Versos de mujer, revelación del ser" (2014b, pp. 221-223 y pp. 135-137, respectivamente).

9 Como señala Elmore (1993), ejemplo de ello puede encontrarse en novelas como *La casa de cartón* de Martín Adán, *Duque* de J. Diez Canseco, así como en *Los geniecillos dominicales* de J. R. Ribeyro o *La ciudad y los perros* de M. Vargas Llosa. En el caso de los cuentos, sin ánimo de exhaustividad, sería necesario mencionar a autores como E. Congrains, C. E. Zavaleta, O. Reynoso, entre otros.

10 "A l'époque d'Haussmann c'est le triomphe de la circulation physique, il faut faire circuler l'air, circuler les gens, circuler les capitaux…". ["La época de Haussmann es la del triunfo de la circulación física, hay que hacer circular el aire, la gente, los capitales…"] (Pierre Pinon sur France Culture, 1991).

> mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios. (p. 127)

Según De Certeau, todo relato situado en el espacio de la ciudad propone un modo de apropiación a través de la textualización de un conjunto de prácticas o rituales espaciales ("itinerarios", "recorridos", entre otros), los cuales pueden ser analizados de manera análoga a una estructura sintáctica o discursiva. El recorrer el espacio o "practicarlo" implica entonces la construcción de un conjunto de redes de sentido en las que se organiza textualmente el conocimiento espacial del sujeto: todo "ir desde" o "hacia" un lugar determinado implica una selección precisa de elementos dentro del vasto conjunto de posibilidades de desplazamiento que se insinúan en la ciudad. El itinerario señala la elección de un núcleo desde el que se jerarquiza o subordina el resto del espacio y que, además, lo temporaliza pues todo orden establecido en el recorrido implica también una sucesión de eventos discretos. En esta jerarquía impuesta por el sujeto se expresa su propia experiencia como usuario del espacio, es decir como habitante o visitante de lugares fragmentarios que se reordenan a través del recuerdo y la memoria. Es a través de este reordenamiento que se construye su subjetividad: "Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, *ser otro* y *pasar al otro*" (p. 122). Aplicada al texto narrativo esta experiencia se organiza como una red significativa en la que se contraponen el pasado y el presente, en una tensión que hace posible la narración pues se narra a partir de la ausencia o la partida del lugar habitado para marcar una nueva presencia en el espacio. El texto narrativo se convierte entonces en un instrumento de identificación simultánea de lo ausente y lo nuevo, opera a la manera de una brújula temporal que orienta al lector, le hace saber que "hubo un entonces" y "hay un ahora".

De esta manera, un texto narrativo expresa una sintaxis espacial y temporal en la que se ve reflejada una mirada particular de la ciudad que trasluce a su vez una cierta ansiedad ante "lo nuevo" (o para ser más exactos "lo moderno") y, por extensión, ante el efecto devastador del cambio del paisaje urbano. Ello puede comprobarse ya sea en la transmutación de la función original de los espacios habitados o en su desaparición o reemplazo por nuevos usos y apropiaciones. Este fenómeno aparece descrito en la obra de Salazar Bondy, tanto en sus crónicas urbanas como en el ensayo *Lima la horrible*:

> [Lima] Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas

> y otras demencias contemporáneas, para pervivir (...) El embotellamiento de vehículos en el centro y las avenidas, la ruda competencia de buhoneros y mendigos, las fatigadas colas ante los incapaces medios de transporte, la crisis del alojamiento, los aniegos debidos a las tuberías que estallan, el imperfecto tejido telefónico que ejerce la neurosis, todo es obra de la imperfección y la malicia. (p. 57)

Los nuevos usos, prácticas y fenómenos de la urbe moderna se presentan como transgresiones de un orden anterior que se encuentra en vías de extinción o cambio; el paisaje de barbarie y caos descrito por el ensayista pero, sobre todo, *imaginado*, resulta amenazante pues, en apariencia, pone en riesgo su propia subjetividad y de paso algunas de las categorías desde las cuales se enuncia su discurso, recinto último desde el cual se juzga y valora la "obra de la imperfección y la malicia" que reinan en el espacio urbano. Desde esta perspectiva puede decirse que el fragmento propone metafóricamente un itinerario simbólico que busca diferenciarse del desorden imperante en la urbe, constituye un intento por establecer a través del discurso una coherencia textual en el espacio imaginado de la ciudad.

"Volver al pasado": desplazamientos a través del espacio y la subjetividad

El primer relato de *Náufragos y sobrevivientes*, "Volver al pasado", describe los desplazamientos y peripecias de una joven mujer que un día de semana decide interrumpir el viaje que la conduce habitualmente al trabajo para visitar la casa en que transcurrió su infancia. Si bien el narrador no precisa la ocupación del personaje, la breve mención a la oficina es una indicación de que se trata de una mujer integrada a la fuerza de trabajo:

> De pronto, como si obedeciera a la imperiosa voz de una superior voluntad, descendió del tranvía que aquel lunes, como todos los demás días de ese año y el anterior, la llevaba de la Estación Marsano a Colmena Izquierda y de Colmena Izquierda a la Estación Marsano. Una vez en tierra, todo fue sencillo. Se sintió libre, alegre, sin preocupaciones. Cuando pensó en la multa que merecería su ausencia en la oficina —"¡Think!", rezaba un brillante cartel fijado en una pared de la sala principal—, eliminó todo posible remordimiento prometiéndose preparar una disculpa eficaz, sin precisar por el momento cuál. Experimentaba la sensación que debe colmar al fugitivo de un penal, al manumiso. El tranvía partió sofocado, chirriante, entonando la monótona melodía de su infatigable regularidad, y ella, satisfecha, lo oyó recomenzar el viaje. (SSB, 1954, p. 13)

El desplazamiento se inicia de manera abrupta sin que el lector ni el narrador conozcan las razones que guían a la protagonista a interrumpir el trayecto. Así, el texto es producto de una alteración del orden espacial y temporal y poco se sabe de la "imperiosa voz de una superior voluntad" que conduce los pasos de la protagonista; a decir verdad, esta proviene de su propia conciencia, pero, por el modo como es representada, se concluye que la causa de este sorpresivo quiebre es inaplazable: detenerse y descender del tranvía implica apartarse de un modo de practicar el espacio y el tiempo, abandonar el ritual que organiza la vida productivamente para recuperar aquel otro espacio y tiempo cuyo uso y percepción permanecen aún en la memoria.

La metáfora espacio-texto se hace explícita a través de la mención del itinerario del tranvía: así como sus vías organizan una red de interconexiones y estructuran el espacio urbano, el texto propone un desplazamiento a través de la propia subjetividad del personaje. En este "otro" trayecto el punto de partida temporal es el presente y, el espacial, la Estación Marsano ubicada en el distrito de Surquillo, lindante con Miraflores, distrito de la ascendente clase media; el de llegada, como luego se informa, es La Victoria, lugar de la infancia. El itinerario ofrece una lectura alternativa del espacio urbano, constituye un modo particular de apropiación que da coherencia y sentido a la fragmentación y desintegración que caracterizan a la urbe[11]. Para conocerlo es necesario "abordar" e iniciar el trayecto que el texto plantea, el cual organiza y ordena un material narrativo disperso depositado en la memoria del personaje. De esta manera, el relato plantea al lector una estructura discursiva, un conjunto de relaciones de subordinación y complementariedad entre

11 A una conclusión similar llega E. M. Valero (2013b), quien señala el vínculo de "Volver al pasado" con un discurso de "evocación melancólica y nostálgica del pasado" que atraviesa la tradición literaria peruana y que ella identifica con el tópico de la "Lima que se va": el relato «Volver al pasado» (…) establece una conexión esencial con la obra de Ribeyro, especialmente con aquellos relatos donde profundiza en la despoetización de la ciudad y en la decadencia urbana. Desde esta perspectiva, Salazar Bondy da continuidad en este relato a esa línea que en este libro estamos descubriendo como tradición literaria que, paralelamente a la transformación urbana, altera sus objetivos. Es decir, si en el discurso de "la Lima que se va" la finalidad está en apresar y rescatar del olvido las costumbres y las imágenes urbanas de antaño, la visión problematizada de la ciudad en los escritores del 50 registra la desintegración de las bellezas pasadas con el fin de agudizar esta visión crítica de una modernidad desigual y corrompida" (p. 211).

los dos espacios enunciados, con una coherencia y sentido que dan forma a la experiencia subjetiva del personaje[12].

Por otra parte, en la temporalización del espacio que implica un desplazamiento desde el "aquí" del presente (Surquillo) hacia el "allá" del pasado (La Victoria), el sujeto articula un modo particular de apropiación: "«Será como volver al pasado, como recuperar el tiempo perdido, ver de nuevo *mi* calle, *mi* casa, *mi* habitación», proclamaba audaz su alma" (p. 14; cursivas del autor). Los lugares habitados en el pasado, que permanecen en el ámbito de la memoria y están por lo tanto ausentes, operan como demarcadores de la subjetividad. El texto es testimonio de un "exilio caminante", expresión empleada por De Certeau (1996):

> El viaje (como el andar) es el sustituto de las leyendas que abrían el espacio a algo otro. ¿Qué produce finalmente si no, por una especie de regreso, "una exploración de los desiertos de mi memoria" (...)? Lo que produce este exilio caminante es precisamente lo legendario que falta ahora en el lugar cercano. (p. 119)

En el recorrido de este exilio, el lugar de llegada se constituye como centro privilegiado de la experiencia; es el núcleo de toda aquella proposición discursiva constituida por el desplazamiento y el relato mismo. La expresión "recuperar el tiempo perdido" asigna un segundo orden a toda la experiencia vivida *después* de la infancia y coloca en primer plano la necesidad del sujeto de reapropiarse del tiempo y, por extensión, del espacio. Esta noción de interrupción y fragmentación aparece enfatizada en el texto:

> Durante esas cinco cuadras recorrió su niñez, de repente interrumpida por el traslado a Surquillo. A la manera de pantallazos sucesivos surgieron las mañanas lluviosas de invierno en que iba al colegio con la chica

12 Un testimonio que también puede contribuir a entender la semantización del espacio en el cuento de Salazar Bondy lo proporciona un comentario de Julio Ramón Ribeyro con respecto al papel que juega el tranvía en la Lima de mediados del siglo XX: "En esa época Miraflores estaba separado de Surquillo por los rieles del tranvía, por donde ahora pasa el zanjón. Esos rieles dividían además a Barranco de Surco, a Santa Beatriz de La Victoria. De los rieles para el mar estaban los balnearios ricos de clase media o elegante: San Isidro, Miraflores, Barranco. De los rieles al otro lado estaban los barrios populares: La Victoria, Surquillo, Surco. En esa época (décadas del 30 al 50) Miraflores estaba separado, la distinción era muy clara. Ahora ya no, porque la ciudad ha seguido creciendo y se han mezclado un poco las cosas. Pero en ese tiempo cruzar los rieles era entrar en los barrios populares, las cantinas, los prostíbulos, los antros de maleantes" (citado por Valero, 2003a, p. 61).

> Suárez (...) los gozosos mediodías en los cuales, sentada al extremo de la mesa presidida por su padre, escuchaba la borrosa conversación de los mayores. (pp. 14-15)

El propósito final del desplazamiento es reconstituir una coherencia en el continuum de la experiencia, ordenar a la manera de un sintagma narrativo aquellas imágenes ("pantallazos") disgregadas en el espacio de la memoria. Este proyecto, no obstante, debe sobreponerse a una serie de obstáculos pues resulta evidente que los referentes y objetos no conservan la apariencia que guardan en el recuerdo:

> Cuando desembocó en *su* calle, se detuvo. Ahí estaba, no idéntica a su recuerdo, pero sí semejante. Le pareció menos amplia, mas comprobó que sus colores eran más vivos y suntuosos, como si los pobladores de la cuadra presumieran de una holgura que estaba lejos de haber sospechado. (pp. 15-16)

La constatación de esta imposibilidad se manifiesta en el momento en que el personaje ingresa a la que fue *su* casa:

> Lo primero que se le reveló a la visitante fue el hecho de que las losetas amarillas habían sido reemplazadas por un burdo piso de cemento y que habían desaparecido las madreselvas que antes trepaban por las paredes y se desbordaban copiosas y floridas hacia la vecindad. —¡No están las madreselvas! —pensó en voz alta. (p. 19)

El fragmento ilustra nuevamente "el hecho de que los lugares vividos son como presencias de ausencias" (De Certeau, 1996, p. 121) y muestra cómo "las losetas amarillas" y "las madreselvas" habitan ahora solo en el espacio de la memoria; son, además, la comprobación de la separación y el paso de un yo a otro yo en términos lacanianos: "Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, *ser otro y pasar al otro*" (p. 122). El regreso al lugar vivido es un intento por resolver un conflicto de identidad aún pendiente: el aplazamiento no constituye ya una alternativa y el lector puede intuir que la experiencia del personaje será irremediablemente dolorosa y no "jubilosa"; se regresa, por lo tanto, para "*ser otro y pasar al otro*", constatar que uno mismo ha cambiado y es "otro", y aceptar además el cambio operado en el espacio de la infancia. La casa no es ya un lugar de pertenencia sino de extrañamiento:

> —¿Siempre es ahí la sala? —preguntó la visitante, más que nada por evitar esa mirada.

> —Sí, siempre —respondió la mujer—. Ese es el salón.
> La palabra "salón" fue como un ramalazo. Primero la desconcertó, pero de inmediato despertó dentro de la muchacha una especie de maligna atracción.
> —¿Sala o salón? —inquirió.
> —Le dicen salón, yo no sé. ("Volver al pasado", p. 20)

El diálogo introduce el uso de una nueva denominación: la palabra "sala" designa en este caso un ámbito privado utilizado principalmente por los miembros de una familia, separado del espacio público y anónimo de la calle. "Salón", a diferencia de "sala", agrega un significado no solamente nuevo, sino opuesto al lugar en el que se han compartido vivencias privadas al exponerlo a la mirada de quienes no pertenecen al núcleo familiar[13]. Esta escisión equivale a dejar expuesta la propia subjetividad al ámbito público; lo privado y lo subjetivo son, por lo tanto, desplazados hacia el exterior y abandonados a merced del caos imperante, en donde no existen redes que se interrelacionen con y organicen la experiencia subjetiva.

Por otra parte, es significativo el empleo por parte del narrador de un nuevo término para referirse a la propia protagonista —"visitante"—, vocablo que forma parte precisamente de todo aquello que la denominación original de "sala" excluye. El cambio nominativo a "salón", además de señalar una nueva forma de practicar el espacio, convierte también al personaje en un "otro" y es la comprobación de aquello que definitivamente ha dejado de ser: el lenguaje produce un corte en su propia identidad, una cicatriz que ahora no podrá ignorar. La violencia con la que irrumpe esta nueva realidad se intensifica cuando constata, junto con el lector, que la casa ha sido convertida en un burdel:

> —¿Quiénes le dicen salón?
> —Las chicas, todos...
> —¿Qué chicas?
> —Las que trabajan aquí.
> —¿Trabajan? ¿Qué hacen?
> De la garganta de la mujer, inesperada, brotó una risa convulsiva. La muchacha experimentó un extraño terror.

---

13 En el *Diccionario de la lengua española* de la RAE la palabra 'salón' acusa los siguientes usos: "sala grande: sala de conferencias, de descanso/ Habitación de un aposento destinado a recibir visitas/ Galería donde se exponen obras de arte. (...) Nombre dado a ciertos establecimientos: salón de té, de peluquería".

> —No sabes qué hacen, ¿no? ¿No sabes qué hacen? No te hagas la señorita, mañosa —gritó la mujer.
> No se le ocurrió nada qué responder. Sintió que la sangre le acudía a la cabeza a borbotones, mientras la otra continuaba hablando, sacudida por acezantes carcajadas:
> —No te hagas la tonta. ¿Quieres entrar al burdel? ¿Quieres trabajar? (pp. 20-21)

El contraste entre los usos "sala" y "salón" adhiere un nuevo componente pues el espacio de la casa ha asumido las características de sus usuarios: literalmente ha sido prostituido y sus habitaciones —como las mujeres que trabajan en ellas— se ofrecen al mejor postor; son lugares compartidos ocasionalmente por los anónimos y eventuales clientes y las prostitutas de turno. Desposeída de todo vínculo afectivo con quienes la habitan, la casa ha dejado de pertenecer a un "alguien" para ser ahora de "nadie": al abrir sus puertas al mundo exterior es desprovista de aquello que la hacía única y distinta ("las losetas amarillas", "las madreselvas", "la sala") para convertirse en un espacio anónimo y a la vez uniforme, similar a todo burdel. El espacio privado es el lugar en que los cuerpos de las prostitutas se ofrecen como mercancías a clientes masculinos.

Esta transformación puede interpretarse como una suerte de metáfora de las transformaciones que sufre el espacio de la urbe moderna: las marcas de la subjetividad de sus habitantes están destinadas a desaparecer en un mundo que impone sus propias leyes en el intercambio de bienes, productos o servicios, en el cual el cuerpo también se objetiviza convirtiéndose en "mercancía". De esta manera, el narrador produce una crítica de la modernidad matizada por un cierto determinismo: la transformación del espacio urbano obliga al sujeto a modificar las coordenadas que organizan su subjetividad, y la lógica del cambio impone en él un continuo movimiento de repliegue y reubicación en un espacio que es cada vez *menos suyo y más de nadie*. Esta dimensión social queda subrayada por otra de naturaleza estética que plantea una dicotomía irreconciliable entre lo "bello" y lo "hostil y hediondo":

> *Su* barrio, *su* calle, *su* casa, *su* pasado en suma, adquirieron durante aquella huida otra faz. Todo lo bello se había esfumado, como un perfume arrasado por un viento hostil y hediondo. Los personajes y el escenario límpido de antaño habían sido sustituidos por otros inamistosos y opacos. No divisaba ya en su intimidad la amable latitud añorada, y como muerta a traición quedaba en el fondo de su alma la nostalgia que la impulsara a "volver al pasado". (pp. 21-22, cursivas en el original)

Es significativo el hecho de que el narrador no indague con mayor detalle en qué consiste la noción de belleza que maneja el personaje, modelada por una serie de elementos sensoriales de signo positivo ("perfume", "escenario límpido") que describen vagamente su propio imaginario y cómo se conservan en su memoria los recuerdos de la infancia. Lo paradójico radica en que este modo de "embellecer" el pasado constituye en sí un tipo de representación tan válido como aquel que se le contrapone: el "viento hostil y hediondo", en última instancia, simboliza una "nueva" estética para la cual la sensibilidad del personaje no está preparada. Es más, esta inadecuación demuestra que en realidad carece de un marco de interpretación para lo que ha sucedido con *su* casa: separada del núcleo de pertenencia que es la familia, ausentes los referentes simbólicos que organizan su sensibilidad y sometida a las nuevas denominaciones del lenguaje, la protagonista queda expuesta al desorden imperante en el mundo "hediondo y hostil" en que vive, mundo, además, identificado con la figura del burdel en cuyo espacio la economía del intercambio sexual y la mercantilización del cuerpo han desplazado violentamente los referentes simbólicos y afectivos.

Al final del relato, el derrumbe o "naufragio" —como subraya el título del volumen— del proyecto del personaje se cierra con una reincorporación a los rituales de espacio y tiempo brevemente abandonados:

> Sacó de su cartera un pequeño pañuelo y enjugó sus ojos y sus mejillas, temerosa de que alguien advirtiera su dolor. Trató de adoptar una actitud natural y no se le ocurrió otra cosa que extender el brazo para detener un taxi. (p. 22)

La mención de un nuevo modo de locomoción cuya privacidad, rapidez y comodidad lo diferencian del usado anteriormente —se trata en este caso de un taxi, no del tranvía— señala no solo una reinserción en el ritmo de la vida urbana sino también una nueva y urgente necesidad de recuperar el tiempo invertido en el frustrado intento por "volver al pasado". El uso del taxi enfatiza además la condición de aislamiento en la que se encuentra ahora el personaje. En esta suerte de círculo trazado por el texto —el "ir" hacia el pasado y "volver" de él transformado en otro— que imita el recorrido de ida y vuelta del tranvía desde Surquillo a La Victoria, la protagonista se desplaza ahora hacia el punto de origen de su propia partida; simbólicamente su peripecia se cierra tal como se organiza un recorrido ya sistematizado en el espacio de la urbe. Podemos suponer que el final de su periplo estaba ya escrito de antemano en el mapa simbólico que organiza el

itinerario de los sujetos que habitan la ciudad. A modo de hipótesis podría sostenerse que, finalmente, tanto el narrador, los personajes como también los mismos lectores, son todos creaciones de una ciudad que "escribe" y "narra" sus desplazamientos y experiencias como sujetos de la urbe.

Una última acotación se hace necesaria con respecto a los dos personajes femeninos que confronta el relato: si la protagonista goza de una cierta libertad de movimiento e independencia económica que le permiten desplazarse a través de la ciudad e, incluso, interrumpir su rutina diaria para visitar la casa que identifica con su pasado, su interlocutora —la prostituta anónima que la recibe en el burdel— representa lo opuesto; es decir, un sujeto que, aun cuando dispone de cierta independencia económica, permanece anclado en un espacio cerrado y público que le es por completo ajeno y con el que solo guarda la relación que demanda su oficio, obligada por la necesidad de sobrevivir. La oposición es bastante clara pues presenta las contradictorias posibilidades que ofrece la sociedad para dos mujeres de distinta extracción y condición.

La prostituta, por otra parte, es representada por el narrador en términos que permiten asociarla con un tipo de vida diametralmente opuesto al de la protagonista:

> la puerta se abrió tímidamente y tras el espacio que dejó libre apareció un rostro de mujer pálido, ajado y somnoliento. Más que la de quien franquea el paso, la expresión de aquella cara era la de alguien sorprendido a medianoche en el lecho. Con los ojos sin luz, encapotados bajo los sombríos párpados, la desconocida la observó sin interrogarla, paciente y desmayada. (p. 17)
>
> (…)
>
> La desconocida hizo un ademán que bien podía significar que nada le importaba o, en caso contrario, que no entendía una palabra de todo aquello.
>
> (…)
>
> Con voz ronca, áspera, uniforme, y acento extranjero, la desconocida dijo decididamente:
>
> —A esta hora están durmiendo. (p. 18)

El personaje, literalmente, habita en otro espacio y tiempo. Si la protagonista ha interrumpido el trayecto que la llevaba a iniciar su jornada diaria de trabajo en la oficina, la prostituta, en cambio, se encuentra descansando precisamente en ese momento del día: su jornada laboral es más

bien nocturna, es decir, se acomoda a los horarios de sus clientes, a lo cual se agrega el hecho de que acusa un "acento extranjero" lo cual enfatiza la otredad de su condición. Este contraste es, además, reforzado por el juego de las apariencias; cuando, más adelante, la protagonista repare en su interlocutora se hará evidente el lado grotesco y vulgar tanto de su expresión corporal como de su indumentaria: "Era una mujer diminuta y desgreñada, de manos duras y secas, cubierta de los hombros a los pies —calzados estos con zapatillas ordinarias— por una bata floreada y descolorida" (p. 19). Todo en ella acusa la naturaleza del trabajo que realiza: una suerte de depreciación y abandono impera en aquello que, precisamente, sería objeto de cuidado en mujeres de otra extracción social. Por otra parte, la observación acerca de la rudeza de las manos o la impersonalidad de la vestimenta son indicios de la enajenación del personaje: si bien no hay en ello una acusación moralizante por parte del narrador ni mucho menos, es evidente que la naturaleza del trabajo que realiza la convierte en un ente deshumanizado.

El contraste entre ambos personajes, sin embargo, hacia el final de relato está a punto de desaparecer cuando la prostituta, convencida de que la visitante finge desconocer la situación, intenta persuadirla de que se quede a trabajar en la casa:

> —No te hagas la tonta. ¿Quieres entrar al burdel? ¿Quieres trabajar? Más tarde podrás hablar con la señora. Ahora está durmiendo la siesta. Ven más tarde o espérala. Pasa, pasa, preciosa… —y con vigor la tomó del brazo e intentó arrastrarla hacia el interior. (p. 21)

La justificación que esgrime la muchacha para ingresar en la casa, que no es otra que la necesidad de reconocerla como parte de su pasado es, para la prostituta, una excusa para ocultar el verdadero propósito de su visita. Por un instante, los roles parecen invertirse y la situación de ambas mujeres nivelarse al punto de sugerirse que, desde la perspectiva de la prostituta, toda mujer, en el fondo, está destinada a convertirse tarde o temprano en lo que ella es. Si bien la idea es producto de una flagrante tergiversación, ello también sirve para mostrar que la distancia entre ambas mujeres no es tan pronunciada como, en realidad, se sugiere y que la aparente libertad e independencia de las que goza la protagonista eventualmente podrían ser reemplazadas por la situación de opresión y explotación a la que se ve expuesta su contraparte.

"Pájaros": sujetos nómadas

Narrado en primera persona plural, el breve cuento "Pájaros" presenta las tribulaciones de un grupo de prostitutas en pleno centro de Lima. Si en "Volver al pasado" el autor explora el progresivo desarraigo del sujeto de la urbe moderna y cómo los usos y prácticas impuestos por el espacio social y público progresivamente se adueñan de los territorios marcados por la subjetividad, en "Pájaros" se presenta una situación en que la carencia de un espacio privado se plantea como una realidad incontestable. Se trata en este caso de sujetos nómadas —mujeres— que recorren las calles en busca de clientes: "Nosotras somos como pájaros. En un momento dado, movidas por sabe Dios qué instinto, abandonamos una calle y nos vamos a otra, porque de pronto se nos ocurre que en la que frecuentamos se han acabado las seguridades" (p. 43). La migración se constituye en la marca de identidad del sujeto una vez que ha sido eliminada toda posibilidad de regreso a una relativa estabilidad:

> Cuando estaba donde Gladys todo era distinto. A una hora fija comenzaba el trabajo, igual que en una oficina. Allá dentro estábamos como en nuestra casa, en familia. Después las cosas cambiaron. Vine a parar aquí, a la calle, no sé bien por qué, aunque recuerdo haberlo hecho por interés, por ganar más dinero y ser independiente. (p. 43)

El punto de partida del relato se localiza precisamente allí en donde la cicatriz simbólica ha sido inscrita en el cuerpo del sujeto de "Volver al pasado". Paradójicamente, el burdel es ahora el lugar de la ausencia y representa el orden, el ritual que en el pasado organizaba la vida y le daba un sentido: "A una hora fija comenzaba el trabajo, igual que en una oficina. Allá dentro estábamos como en nuestra casa, en familia" (p. 43). El paralelismo irónico entre el nido y el burdel que contrapone el espacio de la intimidad familiar al del comercio sexual, no oculta el hecho de que se trata nuevamente de sujetos cuyos referentes simbólicos han desaparecido en el "mapa" de la ciudad y que, en el presente de la narración, se encuentran en pleno proceso de búsqueda de una pertenencia a cualquier tipo de espacio. El uso metafórico del concepto de "pájaros" también subraya el carácter siempre provisorio de toda "pertenencia a" o "apropiación de" el espacio de la urbe y la inestabilidad de toda definición de identidad: el ser y el estar de estos sujetos reside en su constante migrar hacia nuevas identidades, marcados por el descentramiento que trazan sus trayectos espaciales y subjetivos.

Este descentramiento queda también sugerido a través de una sutil comparación con el carácter fijo e inmóvil de la imagen representada en un libro de colegio que la protagonista conserva en su memoria:

> Recuerdo una lámina de un libro del colegio que mostraba una bandada de golondrinas rumbo al norte, en busca de la primavera, según decía la señorita. El cielo era azul y en él se recortaban los pájaros como unas finas enes de rasgos curvos y gráciles. En muchas ocasiones he evocado el grabado y me hubiera gustado retener en la memoria el texto que explicaba la figura. Alguna vez he entrado a una librería del centro en pos de ese libro de lectura pero por desgracia parece que los libreros no conocen los libros por sus grabados sino por otras peculiaridades que yo ignoro. (pp. 43-44)

La analogía entre "la bandada de golondrinas" que buscan un "norte" y el grupo de prostitutas que recorre las calles de la ciudad es sugerente. La lámina del libro de colegio ilustra un trayecto cuyo destino es un tiempo y espacio nuevos (la "primavera" y el "norte") que auguran, además, un estado de felicidad que difiere por completo de la incertidumbre y oscuridad (léase "nocturnidad") que prevalecen en el presente del personaje. La imagen fijada en la página del libro, que representa a su vez el movimiento migratorio de las golondrinas, es una suerte de guía o mapa que orienta el trayecto espacial y vivencial; esta imagen, sin embargo, carece de un texto que la acompañe, le ha sido sustraído aquello que completa su sentido. Podría, por ello, interpretarse el nomadismo del sujeto como un modo de "escritura" que intenta recuperar un sentido ya ausente en la memoria: su recorrido por la ciudad se organiza a la manera de un relato que aún no se ha cerrado.

Este relato espacial, no obstante, no se construye de acuerdo a la sola voluntad del personaje; es necesaria la participación de un cliente o "coautor" masculino quien a través de la oferta sexual y la negociación ("el trato") acepte las reglas que regulan la construcción del relato espacial:

> Acepto volar —ese es justamente el verbo que utilizamos— hacia otra calle. Nos sentamos en una banca pública o caminamos en pareja, a veces tomadas del brazo. Hasta que alguien nos sigue y nos piropea. Es cuando hemos conseguido un cliente, sí, un cliente, porque yo prefiero denominar así a los hombres, y no "mansos" o "puntos" como dicen las otras. El trato es breve. Ellos nos cortejan finamente, pero cambiadas las primeras palabras se dan cuenta con qué clase de gente se han topado. Y viene la cuestión del dinero y el lugar. Regatean un poco, hacen aspavientos, bromean. Cuando eso está arreglado nos separamos. (pp. 44-45)

El pasaje describe el ritual de seducción realizado en plena calle: las prostitutas primero "se muestran" invitando a los clientes a acompañarlas y luego intercambian palabras con ellos: el ritual involucra no únicamente el lenguaje del cuerpo sino también el verbal y es, a través de este último, que ellas revelan o, más bien, confirman su condición ("qué clase de gente se han topado"). Es significativo, no obstante, que el texto eluda el intercambio verbal que se realiza entre los actores de la escena estableciendo además un código alternativo (ejemplo de ello sería el uso de "volar" por "caminar"), todo lo cual sugiere una cierta complicidad de parte de la narradora, silencio que involucra un saber compartido con los personajes. La paradoja radica en cómo el ritual efectuado en la vía pública se realiza en la más completa discreción y silencio ante los ojos del lector y de los paseantes que, presumiblemente, son testigos de la escena. El diálogo permanece oculto porque el silencio es necesario para la supervivencia del grupo como tal. En última instancia, si las palabras pronunciadas y sus significados le fueran revelados al lector o a quienes transitan por la calle, el grupo de prostitutas desaparecería y la historia misma perdería todo sentido. Es ese el precio de una conducta transgresora del cuerpo en una sociedad en la que el cortejo entre sexos se realiza por iniciativa del hombre y no de la mujer, y en la cual la ley sanciona a quienes se exhiben e insinúan en el espacio público.

Por otra parte, los modos retóricos empleados en el texto —la elipsis y la metáfora— son anunciados desde el título del relato: el casi lacónico título "Pájaros" evita dar razón sobre quién(es) trata la historia y reemplaza el uso del vocablo "prostituta" con una carga connotativa más sugerente. Como se vio anteriormente, en el imaginario de la protagonista —de quien, además, ignoramos el nombre— está presente la identificación de su grupo con las "bandadas de golondrinas". El silencio impuesto en relación con el término "prostituta" expresa la condena social que pesa sobre del oficio: la palabra excluye, discrimina y, por último, castiga a quien se la aplica. Su no utilización obliga entonces a una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje, sobre el carácter arbitrario de toda denominación lingüística y cómo la sociedad y la cultura intervienen en el uso y atribución de significados.

Este carácter elusivo del lenguaje estaría también estrechamente vinculado con el tipo de práctica espacial, ya señalado anteriormente, asociado a los personajes: podría decirse entonces que los modos retóricos empleados en el relato expresan a nivel del significante una correspondencia con el nomadismo propio de las prostitutas, demuestran cómo el lenguaje se

convierte en instrumento de ocultamiento y engaño para la subsistencia de un grupo marginal. El relato, por lo tanto, adhiere en su estructura discursiva algunas de las *tácticas* utilizadas por los sujetos que un poder hegemónico margina y discrimina, como las plantea De Certeau (1996). El lenguaje empleado por las prostitutas sería, entonces, el fiel correlato de una práctica espacial desautorizada por la sociedad pero que, sin embargo, lucha por sobrevivir:

> La táctica no tiene más lugar que el del otro. (...) Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. (p. L)

Este carecer de un lugar "propio" es precisamente lo que define la subjetividad de los personajes tanto de "Volver al pasado" como de "Pájaros"; en ambos, a pesar de no existir una continuidad temática aparente, se pueden establecer las siguientes conexiones: 1) El punto de partida desde el cual se formula el desarraigo del personaje se reconoce como un no-lugar, lugar vivido como una ausencia que el sujeto expulsado del núcleo familiar o laboral intenta recuperar a través de la memoria; 2) Se trata de experiencias que afectan a sujetos femeninos pues el énfasis colocado en el desarraigo y la pérdida de un espacio que protege (la casa e, incluso, el burdel) involucra a mujeres; 3) Las protagonistas de ambas historias —a diferencia del sujeto femenino tradicionalmente vinculado con lo emocional y afectivo e identificado con el espacio doméstico— son mujeres que trabajan y, además, *salen a la calle*, es decir, se internan en una nueva realidad con los riesgos que ello implica, lo cual indicaría que a través de sus desplazamientos intentan restituir los vínculos afectivos y, sobre todo, redefinir su propia feminidad: los suyos son, entonces, no solo itinerarios de recuperación sino de construcción de nuevas identidades.

Esta redefinición involucra las relaciones económicas que la mujer establece en su sociedad y la nueva posición que ahora ocupa en ella, como señala la narradora de "Pájaros": "Vine a parar aquí, a la calle, no sé bien por qué, aunque recuerdo haberlo hecho por interés, por ganar más dinero y ser independiente" (p. 43). Como ocurre en "Volver al pasado", el personaje adopta un modo de vida con el que pretende lograr el ascenso y la movilidad social. No obstante, la empresa que acometen estos personajes es siempre estrictamente vigilada por una instancia hegemónica de poder. En el primer cuento se lee:

> Cuando pensó en la multa que merecería su ausencia en la oficina —"¡Think!", rezaba un brillante cartel fijado en una pared de la sala principal—, eliminó todo posible remordimiento prometiéndose preparar una disculpa eficaz, sin precisar por el momento cuál. (...) Experimentaba la sensación que debe colmar al fugitivo de un penal, al manumiso. (p. 13)

En "Pájaros":

> Y yo ya estuve presa. No es la cárcel precisamente lo que me preocupa, sino la comisaría, los papeles, las preguntas y ese terrible viaje en el patrullero, junto a los policías que sonríen con una familiaridad realmente oscura, como si fueran cómplices nuestros o, acaso, nuestros protectores (p. 44).

En ambos casos, la conducta transgresora es vigilada por una autoridad situada en una instancia superior. Aun cuando la transgresión difiere —no hace falta decir que la prostitución es moralmente censurada como modo de vida en muchas sociedades— interesa subrayar el hecho de que en ambos casos el sujeto femenino es plenamente consciente de ser vigilado y de que su conducta en alguna manera producirá una forma de castigo.

Por otra parte, si se toma en cuenta cómo los dos textos estudiados muestran el desplazamiento y repliegue de la subjetividad de sus protagonistas, puede decirse que el cuerpo femenino se constituye en el *locus* por antonomasia, último refugio y única certeza de reconocimiento del sujeto y construcción de una identidad propia. Es ese el "lugar propio" —usando la expresión de De Certeau (1996)— desde el cual se formula el discurso del sujeto y este se percibe a sí mismo como tal.

"Soy sentimental": ocultamiento y parálisis

Incluido en diversas antologías de narradores peruanos, "Soy sentimental" es probablemente el relato más popular y de mayor recordación en la breve obra narrativa de Salazar Bondy. Uno de los aspectos que parece haber contribuido a esa vigencia se debe a la naturaleza de la situación que presenta: Cecilia, una muchacha adolescente, se ve en la situación de hacerse un aborto y, por sugerencia de su pareja, Gustavo, es acompañada por un amigo de este, Quique, quien la ayudará a superar el difícil trance. La selección del tema es, sin duda, un acierto pues no solo revela la atmósfera represiva y conservadora de una sociedad que rehúye enfrentar los problemas que aquejan a los adolescentes, sino el machismo y la irresponsabilidad

de jóvenes como Gustavo para quien las muchachas son solo un pretexto para divertirse. El relato representa con verosimilitud las desigualdades de género en la sociedad limeña, en particular, las que aquejan a la clase media.

En lo que respecta a la estructura, "Soy sentimental" se organiza sobre la base del diálogo, componente teatral que da un mayor dinamismo a las relaciones entre los personajes. Aplicadas al relato, las categorías aristotélicas de espacio, tiempo y acción permiten distinguir una estructura tripartita en la cual ocupa una posición central la escena en el consultorio de la "señora Rojas", encargada de llevar a cabo el aborto; sin embargo, a pesar de esta aparente teatralidad en cuanto el tratamiento del espacio y la acción, en lo que respecta al tiempo, el narrador introduce algunas analepsis que proporcionan información sobre todo en lo que respecta a la caracterización del tercer personaje, Gustavo —ausente durante la mayor parte del relato— y los antecedentes de la relación entre los dos protagonistas.

La historia es narrada en primera persona por Quique quien describe no solo el escenario principal, sino la conducta de los demás personajes —en particular, la protagonista— y, retrospectivamente, su propio estado emocional:

> Estaba pálida y, ahora puedo confesarlo, excitante. Me veía impulsado a ser tierno con ella, especialmente para que no se sintiera desamparada. Creo, también, que porque me gustaba. Reprimí, sin embargo, la torva idea de aprovechar la coyuntura con fines menos generosos que los que me había propuesto. (p. 49-50)

> Sospeché que lloraba, pero preferí ignorarlo pues tenía conciencia de mi responsabilidad. "Él [Gustavo] no la acompaña porque es un cobarde", pensé. Observé de soslayo a Cecilia. Ahora hojeaba una revista sin reparar en sus páginas. Un aire de lejanía colmaba su leve cuerpo y lo hacía vibrar sutilmente. Oí pasos. (p. 51)

A diferencia de los textos anteriormente examinados cuyos espacios son abiertos y públicos, por la naturaleza de la situación representada, "Soy sentimental" se desarrolla en un escenario cerrado y opresivo, rasgo que subraya la sensación de los personajes de verse atrapados por las circunstancias:

> Por un corredor [el muchacho] nos introdujo a una sala oscura cuyas ventanas se hallaban cerradas por pesadas cortinas de color rojo. Había ahí algunos confortables con almohadones de terciopelo, una mesita, sobre la cual se veían revistas.

(…)

> Cecilia se sentó en un sillón. Yo, lejos de ella, me dediqué a mirar los cuadros que colgaban de las paredes. Uno de ellos era un descolorido diploma de la Facultad de Medicina expedido en 1915. —Esto es horrendo, Quique —dijo Cecilia como para sí. (pp. 50-51)

El sórdido y lúgubre ambiente del consultorio es reflejo de la naturaleza clandestina del procedimiento al cual se somete la muchacha. Esta noción de ocultamiento y la conciencia de estar actuando fuera de la ley se ven reforzadas por las intervenciones de la doctora quien, a través de una larga perorata, insta a los jóvenes a comportarse con responsabilidad y madurez —paradójicamente, mediante el uso del diminutivo—, a la vez que reforzando los patrones de conducta que la sociedad impone sobre cada género y, de paso, inoculando el miedo en los adolescentes:

> —La chica es la que sufre —continuó—. El hombre goza y la chica es la que sufre. Hay que cuidarse. Total, no es difícil. Hay maneras y ustedes lo saben porque son grandecitos. Se trata de dos vidas… (p. 53)

> —Ustedes son muy jóvenes. No saben lo que es la vida. Cada placer tiene un precio. Hay amor, eso no se puede evitar, pero es indispensable impedir complicaciones. Se me va la mano y ¡adiós! Menos mal que soy una profesional y no una aficionada cualquiera. Esto lo digo para tranquilidad de ustedes, no por vanidad. Por aquí ha pasado mucha gente y he aprendido a ver la realidad sin prejuicios. Por eso los aconsejo… (p. 54)

La atmósfera opresiva y hasta casi desquiciada que rodea la espera del protagonista mientras se realiza el procedimiento en una habitación contigua se ve acentuada por la presencia de la hija adolescente de la doctora quien, a lo largo del relato, se dedica a ensayar en la sala de espera una lección de piano, repitiendo una y otra vez la misma escala musical:

> Se sentó al piano, abrió un cuaderno que llevaba bajo el brazo y comenzó a tocar una escala, una melodía monocorde y pueril. Me sumí en ella, qué remedio había. La chica se detuvo.
>
> —Disculpe la espalda.
> —No es nada.
> Continuó con la escala. Era torpe, se equivocaba a cada instante. La música, esa música inútil y vacía, comenzó a poseerme. Pensé en Cecilia. Se me ocurrió que era mejor que la niña tocara así ya que me impediría oír, si los había, los gritos de mi amiga (…) Las notas del piano golpeaban sobre mi cabeza. Tuve el repentino impulso de descorrer las cortinas y

> dar luz a la pieza, pero no me atreví a hacerlo, por timidez o qué sé yo. Me ahogaba. Encendí otro cigarrillo. (pp. 55-56).

Las notas que emite el piano materializan el paso de un tiempo que transcurre densa y tediosamente. Sumido en la impotencia y, probablemente, también paralizado por un miedo que se niega a reconocer, el personaje se muestra incapaz de transformar la situación ("Tuve el repentino impulso de descorrer las cortinas y dar luz a la pieza, pero no me atreví a hacerlo, por timidez o qué sé yo"), es decir, se somete a lo que el destino habrá de depararle a él y a su amiga, a merced de fuerzas cuya naturaleza ignora. Esta sensación de desamparo y sumisión ante los hechos, de incapacidad de transformar las circunstancias es, ciertamente, un rasgo recurrente de los cuentos de *Náufragos y sobrevivientes* que comparten, además, con algunas de las piezas dramáticas del autor; en todos estos casos estamos frente a personajes expuestos a situaciones extremas y conflictos que inevitablemente han de alterar el curso de sus vidas y ante los cuales carecen de respuestas. Aun cuando el protagonista de "Soy sentimental" no sufre en carne propia el dolor, el relato en sí es producto de la experiencia de ver sufrir a su amiga. Por otra parte, este distanciamiento frente al sufrimiento le permite reflexionar acerca de la naturaleza de la situación y censurar la conducta cobarde e insensible de su amigo después de lo ocurrido:

> Me fui a mi casa y no pude probar bocado alguno durante el almuerzo. En la garganta tenía como un nudo de asco y pudor. A las dos de la tarde vino Gustavo a verme.
>
> —Gracias, hermano. Es un gesto de los que no se olvidan.
>
> Estaba radiante. Su traje azul, su corbata plateada, su camisa blanca, sus zapatos brillantes, impecable todo él. Tuve la impresión de que se hallaba limpio de culpa y de que toda su infamia se había mudado a mí y me había manchado para siempre. Quedé en silencio.
>
> —¿A qué te supo el piano de la enana? —me preguntó.
>
> —Pero… ¿cómo lo sabes?
>
> —Es un truco de la vieja. Dice que así los hombres aguantan.
>
> —¿Has estado tú antes allá?
>
> —Yo le he llevado muchas clientas a la gorda. ¿Te crees que es la primera vez que hincho a una mujer?
>
> —¡Canalla! —grité, indignado, apretando los dientes. (pp. 58-59)

Gustavo representa uno de los rostros más nefastos del machismo que gobierna las relaciones entre ambos sexos; ello, además, se ve agravado

por su juventud y la identificación con el poder del dinero metaforizada en su vestimenta, todo lo cual hace que su conducta sea totalmente censurable para el narrador. La impunidad con la que actúa muestra, además, la descomposición del tejido social del cual forma parte: en una sociedad en que las mujeres se convierten en simples objetos de deseo para los hombres, estos gozan de la más completa libertad para perpetuar conductas que conducen al mantenimiento de un orden injusto y opresivo. Entendido de este modo, el aborto representa la violencia ejercida sobre el cuerpo de la muchacha que, indefensa, se ve obligada a colocarse en manos de una "especialista" y someterse a una intervención con el riesgo de morir en el intento. Nada de todo ello ocurre con Gustavo, que permanece incólume e imperturbable ante el daño producido. Frente a ello, la reacción del protagonista expresa la indignación, pero también el desconcierto ante la actitud vulgar y grotesca de su amigo:

> Me dio la espalda y salió. Me fui derecho a la cama, a llorar como un niño. ¿De envidia? ¿De repugnancia? ¿De impotencia? ¿De amor? No lo sé. Y aunque al pensar en Cecilia me siento bien, todavía, quizás porque soy sentimental, no me he repuesto totalmente. Cuando esté de mejor ánimo la llamaré para salir con ella. (p. 59)

Paradójicamente, el hecho de que el personaje acepte finalmente su "sentimentalismo" es en realidad una comprobación de su aceptación plena de los roles de género que impone la sociedad. Fiel al modelo convencional que propone a las mujeres como más emocionales y menos racionales que los hombres, el personaje reconoce una identificación con lo femenino por el solo hecho de no haber podido reponerse de la experiencia, lo cual le impide asumir una postura crítica ante la perpetuación de esos estereotipos: contrariamente a lo que podría esperarse, el relato se cierra con una plena aceptación de aquello que aparentemente pretendía condenar[14].

14 Sobre el desenlace del cuento, escribe. Escajadillo (1966): "«Soy sentimental» no es, sin embargo, un cuento impecable. El narrador con frecuencia «califica» los actos de sus personajes («replicó, con cinismo, impasible»). De otro lado, la intensidad dramática se diluye un tanto al final del relato" (pp. 105-106).

"Recuperada": restablecimiento de la "normalidad"

Incorporado recién en la segunda edición de *Náufragos y sobrevivientes*, el breve relato "Recuperada" narra la historia de Eloísa, una muchacha de veinticinco años que ingresa a la universidad con la pretensión de estudiar una carrera de Letras que, sin embargo, abandonará más tarde. El título, una vez más, ha de leerse en clave irónica: pronunciada por el narrador a la manera de una conclusión que reviste un cierto alivio para quien ha estado en desacuerdo con las intenciones de la protagonista, la palabra adelanta el desenlace de la historia y anuncia el restablecimiento de la "normalidad" en su vida. Pero para que el ciclo se cumpla son necesarias ciertas condiciones: la primera de ellas, el desengaño amoroso, rasgo que impulsa al personaje a conformarse con el menor de los males; es decir, seguir el camino del matrimonio al lado de un hombre que pueda garantizarle una cierta estabilidad económica:

> Se casaría con Enrique Delmonte y llegaría a ser, a pesar suyo pero sin dificultad, lo que con tanta naturalidad eran su prima Luz y su amiga Esmeralda León: mujeres plácidas, un poco gordas, tal vez dichosas, que vivían en casas más o menos pulcras, rodeadas de criaturas, y satisfechas del carácter trivial e invariable de la existencia.
>
> (…)
>
> Casarse con Delmonte, tener hijos, administrar una casa, declinar bajo esas sombras: tal era el destino. ¿Y la universidad? Tenía una respuesta para esta interrogación: había sido una breve fuga, un instantáneo sueño. Precisamente en San Marcos era donde había tenido noción exacta del absurdo que significaba tratar de ser diferente del modelo tradicional. Una escena baladí fue más provechosa que todos los libros que había leído. (pp. 117-118)

La "escena baladí", referida por el narrador y que se describe luego, es el reencuentro casual de la protagonista —en compañía de una amiga, Chabuca— con quien fue su enamorado, Gustavo, un muchacho que dejó los estudios desde el día en que peleó con ella y después de fracasar en los "exámenes semestrales". Este reencuentro será determinante para que Eloísa abandone los estudios y, de paso, no volver a ver a Gustavo a pesar de los sentimientos que aún profesa por él:

> —Pasaba por aquí y se me dio por recordar mis tiempos… —afirmó él con suficiencia, poniendo especial énfasis en aquello de *mis tiempos*. Y añadió:

> —Felices ustedes que todavía no han dejado esas tonterías.
> —¿Por qué tonterías? —intervino Chabuca falta de toda convicción, en plena retirada.
> —Tonterías, pues… Filosofía, Historia, palabreo bonito… No dan plata, y la vida es plata, plata… Ustedes son mujeres, pueden darse el lujo… Claro, hasta que se casen… Las Letras no sirven para la vida, y la vida es plata, plata, hay que convencerse. (p. 120)

El pasaje ilustra las opciones que se ofrecen a los jóvenes de la época, según su sexo, en particular a aquellos que forman parte de la clase media: para Gustavo, el estudio es un lujo que no pueden darse los que, como él, intentan ganarse el sustento desde muy temprano. Para Eloísa, en cambio, si bien existe la posibilidad de dedicarse a los estudios, ello en realidad constituye solo una postergación del fin último al que está destinada su existencia: casarse y criar hijos. Reducidas las perspectivas de desarrollo para ambos, el narrador presenta la precariedad de la situación de la clase a la que pertenecen ambos personajes, tema sobre el cual Salazar Bondy incide en sus obras teatrales y en algunos testimonios personales[15].

El relato, sin embargo, acusa un cierto esquematismo principalmente debido a las intervenciones del narrador quien, como en otros textos de *Náufragos y sobrevivientes*, emite juicios que recalcan o refuerzan sus ideas con lo cual debilita el tejido de la ficción:

> La iglesia, el matrimonio, la luna de miel en Chaclacayo, la casa, los niños, la obesidad, la vejez, la muerte, todo se le impuso, de pronto, como una claridad helada y sin belleza. En adelante —lo sabía— no habría más que Enrique [Delmonte] y su impermeable, Enrique y su taxi, Enrique y el "San Martín" o el "Metro", Enrique y su agua de colonia barata, Enrique y sus tirantes. Enrique y su terno azul para las fiestas. Enrique y su ventanilla en el Banco. Supo entonces de qué contingente materia estaba hecha y con qué finalidad ocupaba un lugar en el mundo. Eloísa no rindió exámenes, pero fue recuperada para la normalidad. (pp. 123-124)

La insistencia en un determinismo que elude la posibilidad de que sean los personajes, a través de sus actos, palabras o silencios, quienes expresen

---

15 "He escrito cuentos que no han tenido muchos elogios, pero creo que en ellos he puesto algo que me interesaba poner: esa pequeña mitología del mundo de la clase media, ese entretejido sutil de relaciones, cosido, hilvanado con prejuicios y sentimientos muy profundos, con las ideas recibidas, heredadas y aceptadas irracionalmente y con aspiraciones incumplidas, con esperanzas siempre frustradas y con terrores al hundimiento en la masa anónima del proletariado. Creo que he

lo que el narrador intenta demostrar contribuye, además, a que el lector tenga la sensación de que la historia queda inacabada. A pesar de ello, lo más resaltante del relato es, una vez más, la demostración de cómo la presión social lleva a los jóvenes a sacrificar sus ideales y deseos. En términos de espacio, en "Recuperada" la universidad se configura como un espacio privilegiado en el que estos aspiran a convertirse en aquello que ansían ser. Es precisamente el patio de la antigua Casona de la Universidad San Marcos, en el centro de la ciudad, en donde se desenvuelve el diálogo principal entre los protagonistas:

> Estaba, con su amiga, sentada al borde de la fuente, abstraída en el estudio. A su requerimiento, levantó los ojos de las copias, que leía en ese instante en voz alta, y dirigió la vista hacia la puerta de la Universidad que mostraba el tráfago matinal del jirón Azángaro. Ahí, rodeado del aire indolente de costumbre, se encontraba Gustavo. Bajó los ojos con rapidez, como sorprendida en una culpa, un poco avergonzada, y comentó vacilante:
>
> —¿Qué hará por acá? (p. 118)

Contrastado con el "tráfago matinal del jirón Azángaro", el espacio interior de la universidad se concibe como un paréntesis alejado de las leyes que gobiernan el mundo de la calle signado por la competencia y la agitación incansable y hacia él, irremediablemente, han de dirigirse los pasos de los protagonistas del relato. Dentro de este panorama, sin embargo, la mujer se erige siempre como un ser protector y comprensivo a pesar de sufrir la indiferencia de parte de su pareja, rol que hereda por la vía materna y que, en el caso de Eloísa, se expresa en su relación con Gustavo:

> —Es un fresco —dijo Chabuca.
> —No creas… No es malo… —la corrigió Eloísa.
> —No estudia de puro flojonazo que es.
> —Yo lo ayudaba. Le prestaba mis apuntes.
> Le hacía sus trabajos.

---

expresado esa situación de tensión, de polarización tremenda que vive la clase media en general en el mundo entero y en especial en un país subdesarrollado, donde los únicos que viven, las únicas clases que viven vidas auténticas son la gran burguesía por la posesión de todos sus medios económicos, de todos sus instrumentos de poder, de toda la insolencia que da el dinero, y el proletariado que vive resignado a su miseria, adecuado a ella, aceptándola y convirtiéndola en una de sus fuerzas; (sí;) [*sic*] su pobreza en una de sus fuerzas" (*Primer encuentro de narradores peruanos*, pp. 62-63).

—¿Y qué pasó?
—Perdió los exámenes semestrales. No volvió más… El negocio de las chompas…
—¿Chompas?
—Sí chompas de fútbol.
—¿Y no podía trabajar y estudiar al mismo tiempo?
—Conoció una mala mujer, creo…
—¿Sí? ¿Y con qué plata vivía?
—No sé. A veces le prestaba yo.
—¿Le dabas plata? ¿Tú?
—Una insignificancia… Cinco soles… Una librita…
—¿Y te pagaba?
—Yo no quería.
—¿No le daba vergüenza pedirte?
—Solo la primera vez me pidió. Después. Abría mi cartera y sacaba, ¿ves?
—Fuiste muy buena con él, mi hija.
Cuando una está enamorada de un muchacho, lo quiere con sus defectos y todo.
—¡Ah! ¡Ni comparación con Delmonte! (pp. 122-123)

El diálogo entre las dos muchachas permite comprender en profundidad el funcionamiento de las relaciones entre hombres y mujeres, y descubre las razones por las cuales estas abandonan la búsqueda de la felicidad. Las "ideas recibidas, heredadas y aceptadas irracionalmente y con aspiraciones incumplidas" por los jóvenes a las cuales se refiere Salazar Bondy en su intervención en el *Primer encuentro de narradores peruanos* se hacen explícitas: como ocurre en los demás relatos de *Náufragos y sobrevivientes*, ninguno de los personajes se atreve a cuestionarlas y más bien se somete a ellas. Desde este punto de vista, podría decirse que el autor ya estaba preparando el camino para la reflexión posterior sobre los modelos de conducta heredados generación tras generación por los limeños de la clase media en su ensayo *Lima la horrible*.

"El último pasajero": el último viaje

En "El último pasajero", un conductor y un motorista de tranvía descubren que uno de sus pasajeros ha muerto en pleno recorrido:

> El conductor del tranvía 4413 de la línea Lima-San Miguel sabía que algunos seres desamparados eligen un vehículo nocturno para dormir,

> pero ignoraba que había gente tan desgraciada que carecía en su última hora de un lecho cálido en el cual expirar. (p. 71)

Nuevamente el título ofrece una clave irónica con la cual se puede descifrar el sentido último de la historia que se narra. Si en cuentos como "Volver al pasado" o "Pájaros" los títulos anuncian el deseo de recuperación de una identidad perdida a través de itinerarios de búsqueda y su subsecuente fracaso, en "El último pasajero" puede entenderse que ese intento queda abortado pues poco o nada sabrán los lectores acerca del personaje de quien se habla: este es ya un cadáver en el presente de la narración y su origen, destino y, principalmente, el motivo de su peregrinaje por la ciudad quedan completamente borrados con su muerte. La brevedad del relato, por lo tanto, está aquí sustentada en la nula información que pueden obtener el lector y, sobre todo, los demás personajes acerca del cadáver: en su minimalismo, el relato anuncia el carácter de una historia que ni siquiera "comienza" pues su protagonista no posee pasado alguno.

Esta carencia de información convierte al cadáver en un ente itinerante cuya identidad se mimetiza con el trayecto del tranvía. Al inicio del cuento, cuando aún no es evidente que se trata de un pasajero muerto, el conductor y el motorista intercambian el siguiente diálogo:

> —¿Dónde subió? —preguntó [el motorista].
> —En Judíos... —le respondió su compañero tras una pausa de perplejidad.
> —A lo mejor está muerto —insinuó el motorista con un desatinado dejo de humor al tiempo que se inclinaba sobre el pasajero.
>
> Su amigo lo miró interrogante. Luego, repuesto, afirmó:
>
> —Bah... En el Paseo de la República estaba más vivo que tú. (p. 72)

El pasado del personaje se define en función de los nombres de las calles y avenidas que el tranvía atraviesa en su recorrido y que conducen por "última vez" al personaje a su destino final. Se trata, por lo tanto, de un "último viaje" en el que el punto de llegada no es otro que la propia muerte. Con ello, el viaje a través de la ciudad adquiere un sentido nuevo pues no se trata únicamente de un recorrido por sus calles, sino de una metáfora de la existencia, una ida sin retorno posible. Esta lectura temporal del espacio subraya el carácter de los personajes de *Náufragos y sobrevivientes*, para quienes el desplazamiento por la ciudad metaforiza la búsqueda y el intento de recuperación de un orden del cual han sido expulsados; sin embargo, "El último pasajero" agrega una nueva dimensión pues, en su caso, el lector no

puede ni siquiera explicarse si esa búsqueda se inició en algún momento. Tanto la historia del personaje como su nombre son indescifrables y ello expresa el sentido último del relato: subrayar la magnitud de una tragedia no solo individual sino colectiva. Como veremos luego, la aparición de la muerte en un espacio regido por la productividad y la automatización del sujeto señala el carácter precario y provisional de las leyes que lo regulan. En el relato, la muerte reinstaura el reino del desorden, el sinsentido y el anonimato —la carencia de un nombre— en la urbe moderna, espacio paradójicamente signado por su organización simbólica ejemplificada por los nombres de las calles y sus números, las rutas y los itinerarios que proponen una textualidad y un modo de lectura específicos del espacio.

La muerte del protagonista, por otra parte, ocurre no en la intimidad de un recinto cerrado, íntimo y, por extensión, estático, sino en el espacio abierto, público y móvil del tranvía, exhibiéndose a los ojos de sus eventuales testigos, en una especie de cortejo fúnebre. Esta exteriorización constituye un acontecimiento totalmente inusual en medio del rutinario y programado trayecto del tranvía: su presencia es contrastante porque no responde a ningún tipo de control ni vigilancia. Si la muerte puede ser clasificada como un hecho natural o, en última instancia, predecible en la existencia de todo sujeto —no olvidemos que se trata además de un anciano—, lo anormal o sobrenatural consiste en que se presente sin previo anuncio. Morir en plena vía pública es a todas luces un hecho insólito, un accidente en el seno de una sociedad que se precia de haber recluido a la muerte en cementerios, hospitales y otros espacios destinados para tales fines. La muerte, por lo tanto, desbarata todo intento de organizar racionalmente el "caos imperante" en el mundo y le recuerda al ser humano la inutilidad de su intento reinstaurando el reino de la uniformidad y el anonimato:

> El conductor continuaba frotando los puños del viejo, pero ya no pensaba sino en la muerte. Recordaba a su padre, que había fallecido de cáncer en el Hospital Dos de Mayo cuando él apenas tenía quince años. Las facciones del viejo no se parecían en nada a las del rostro paterno, pero descubría ahora que todos los cadáveres eran semejantes: la misma expresión fría, silente, impasible, los emparentaba, les daba un aire de familia. "Cara de bueno", pensó. "Todos tienen cara de bueno". Y pensó también en la miseria, y encadenando imágenes en la vertiginosa memoria evocó a su mujer y sus tres pequeños hijos. (pp. 73-74)

El énfasis colocado en las "facciones del viejo" incide en el parecido, el "aire familiar" que estas evocan: el conductor ve reflejada en ellas a su

propia familia —su padre, su mujer, sus "tres pequeños hijos"— y, finalmente, se ve a sí mismo. El texto traza una suerte de círculo simbólico cuyo eje está constituido por el rostro del anciano: en él, finalmente, se descifra la historia que el relato se ha negado contar:

> Reparó por primera vez en el rostro del pasajero. La tez de las mejillas, agrietada de arrugas finas, tenía el tono amarillo del papel expuesto largo tiempo al sol. La frente y las sienes, tersas, le brillaban. Los ojos se hundían en las órbitas y la nariz afilada le nacía enérgicamente de entre las cejas canas y desordenadas. (p. 73)

En la comparación entre "la tez de las mejillas" y "el tono amarillo del papel expuesto largo tiempo al sol", el rostro se ofrece —"abre sus páginas"— a quienes estén dispuestos a "leerlo" e "interpretarlo": ofrece una red de significados, marcas que hablan y conservan aún el rastro de una vitalidad pasada: el brillo de la piel, la energía de la nariz que se perfila y el desorden de las cejas operan como signos secretos, jeroglíficos cuyo significado último es necesario revelar y sugerir un movimiento y actividad frente al cual la muerte permanece impotente. La paradoja radica en que el cadáver, una vez convertido en objeto, recién "dice" algo acerca de su historia: desposeída de la palabra, la subjetividad del personaje nos habla desde su último reducto haciendo del cuerpo-objeto el único medio de expresión frente al silencio impuesto por el relato. Veamos dos ejemplos:

> Lo palparon. El cuerpo del anciano era reseco, los huesos pugnando dentro de una piel sarmentosa y crujiente. (p. 74)

> El conductor, el motorista y el policía levantaron el cadáver. Era un cuerpo leve, resbaladizo. Al viejo se le cayó un zapato. Uno lo tomó del suelo y lo repuso en el pie flácido que se balanceaba como un péndulo, inerte. (pp. 74-75)

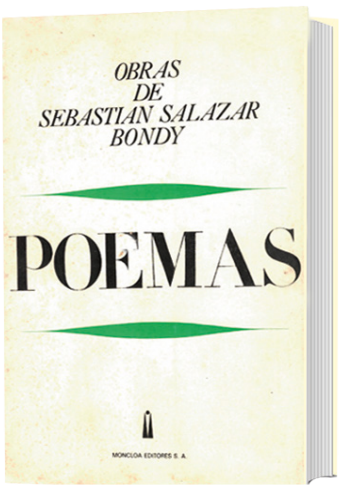
Poco o nada se sabe finalmente del anciano; el silencio de su cadáver, sin embargo, les permite al lector y a los personajes la posibilidad de llenarlo con sus propios significados. El cadáver, por lo tanto, se propone como una suerte de metáfora del texto, una "página en blanco" de la cual los lectores se convierten en autores o personajes de una historia que jamás fue ni será contada. Ello parecen sugerir las palabras que cierran el relato recogidas del pensamiento del conductor: "«A mí, por lo menos —se dijo—, me llorarán mis chicos». Y más tranquilo ya, se fue a dormir entre los suyos" (p. 75).

* * *

Como ha podido verse a lo largo de este capítulo, los cuentos de *Náufragos y sobrevivientes* proporcionan algunas claves acerca de la orfandad e impotencia en la que viven un conjunto de sujetos femeninos y masculinos en el seno de la ciudad moderna, sometidos ya sea a los estereotipos y modelos que la sociedad impone sobre ellos, o a los designios de voluntades ajenas a las suyas. Los cuentos analizados presentan personajes que son víctimas de leyes e imperativos cuyo significado ignoran y cuyos poderes se ven obligados a aceptar. El título de la colección resulta sumamente sugerente con respecto a estas realidades y aplicado a aquellos personajes que pertenecen a la clase media, presentes en "Volver al pasado", "Soy sentimental" o "Recuperada"; sin embargo, como se ha visto, en "Pájaros" y "El último pasajero" no se trata específicamente de sujetos de esa extracción social sino de individuos de condición humilde que se desplazan por el espacio de la urbe. Las variantes temáticas que ofrece el volumen constituyen un aporte significativo en relación con el estado en el que se encontraba la narrativa urbana en el Perú en el momento de su publicación. A pesar de exhibir ciertas limitaciones en cuanto a las técnicas narrativas adoptadas o manera de encarar las historias, se puede decir que *Náufragos y sobrevivientes* proporcionó en su momento una visión clara y coherente de lo que significaban los fenómenos de desarraigo, deshumanización y alienación en el seno de una urbe moderna como Lima entre sujetos de diverso sexo, ocupación y extracción social.

Capítulo 6

La poesía como forma de conocimiento



La prematura muerte de Sebastián Salazar Bondy dejó inconclusa una obra poética desarrollada a lo largo de más de una docena de plaquetas y poemarios. Como parte del homenaje que la *Revista Peruana de Cultura* le rindiera en 1966, el poeta Emilio Adolfo Westphalen (1966) escribió "La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar Bondy", un artículo que a la postre habría de convertirse en un referente obligado para la crítica posterior, en el cual subrayó "la prominencia del poeta en Sebastián":

> Lo primero que distingo es la prominencia del poeta en Sebastián. Por sobre el vaivén y la agitación de quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades hay un remanso continuo, un agua tranquila donde Sebastián se refresca y desaltera, a donde huye de la sinrazón y la desavenencia cotidianas, se oculta al tumulto, sublima —también— su propia desazón y angustia y, en fin, se renueva y rehace. Porque la poesía no fue en Sebastián ocupación marginal, inconsistente o mudable, sino meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de tanto trajín inútil, de tanto trabajo vano por remover la fealdad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto. (pp. 146-147)

Para Westphalen, el espacio de los "quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades" abarca la multiplicidad de compromisos que Salazar Bondy asumió con su tiempo: el ejercicio de un periodismo crítico, la animación de la vida cultural en sus diversas facetas (el teatro, la crítica de arte, literaria, etc.) y la reflexión sobre la realidad nacional, entre otros aspectos. Frente a ello, Westphalen distingue el mundo "íntimo, privado" del quehacer poético, "meollo, corazón, núcleo vital de su ser", espacio en el que "se redime de tanto trabajo inútil" y en el cual surge la expresión auténtica y original de Salazar Bondy. Ello ocurre a

partir del poemario *Los ojos del pródigo* (1951) en el que destaca una "voz insólita" y un "dominio poético inédito y recién conquistado":

> ¿qué fue lo que nos hizo alertar el oído cuando por primera vez notamos a la lectura que nos hallábamos ante una voz insólita que declinaba una experiencia lírica no reductible a otra alguna conocida por nosotros?
>
> Debo manifestar que ello me ocurrió precisamente al leer los poemas recogidos en *Los ojos del pródigo*. Sebastián, autor precoz, ya había publicado una serie de breves colecciones de poesía y aun había incursionado en el teatro, pero fue solo a partir de ese libro que tuve la impresión de un enriquecimiento, de un dominio poético inédito y recién conquistado. Antes los intentos habían sido más que honorables, pero parecía que no conseguían abrirse un camino propio, que cierto temor a lo espontáneo y directo turbaba la corriente poética, que el autor acudía a cuanto artificio para el ocultamiento, el disfraz y el disimulo había logrado apropiarse. Sebastián se complacía en ser "la persona oscura". De pronto, todo había cambiado y el ejercicio anterior, toda la hermosa retórica, se justificaban plenamente puestas ahora al servicio del propósito opuesto: no esconder sino mostrar; no temor al sentimiento, a la emoción, sino uso perfecto de los medios de expresión, sin una falla, sin sobrepasar nunca el decoro ni caer en efectos fáciles, sin insistir un ápice más allá de la palabra justa y necesaria para revelar la experiencia íntima, la del corazón y la sensibilidad. (pp. 148-149)[1]

Las observaciones de Westphalen sobre la originalidad y autenticidad de la poesía de Salazar Bondy se apoyan, en realidad, en una concepción heredada del romanticismo; como señala Charles Taylor (1992), "[la] noción de una

---

1 Loayza (1974b) intenta dilucidar las razones del cambio mencionado por Westphalen: "en *Tres confesiones* (1950) o bien en *Los ojos del pródigo* (1951), donde se incorporan esos poemas, se revela el poeta maduro. Alguna vez, quizá, han de rastrearse las circunstancias del cambio: fruto natural de una evolución, viaje a Buenos Aires donde Salazar residió unos años, inquietud social y política que se irá haciendo cada vez mayor, encuentro (señalado por el propio Westphalen) con la poesía de Jorge Luis Borges. Sobre todo, honda meditación para llegar a sí mismo y a su poesía: elección, descubrimiento. En los primeros libros los poemas existían como bellos objetos verbales, depurada y casi desvanecida la experiencia en el lujo de las imágenes, muchas veces brillantes pero inconexas. En los libros de madurez el tono es más sobrio, el poema una forma de conocimiento de sí y del mundo, en ocasiones una descripción muy escueta de lo que el poeta ha visto, de lo que es, algo que parece un simple nombrar pero que es resultado de una sabia condensación la imagen está al servicio del pensamiento poético y la belleza del poema se da por añadidura" (pp. 9-10).

voz o impulso interior, la idea de que encontramos la verdad dentro de nosotros y, en particular, en nuestros sentimientos —esos fueron los conceptos cruciales que justificaron la rebelión romántica en sus distintas formas"[2]. Para Taylor, "si nuestro acceso a la naturaleza se realiza a través de una voz o impulso interior, entonces solo podemos conocer completamente esa naturaleza mediante la articulación lo que encontramos dentro de nosotros"[3]. Bajo esta noción subyace lo que el filósofo denomina el "giro expresionista"[4]:

> El expresionismo fue la base para una nueva y más plena individuación. Esta es la idea que cobró auge a fines del siglo XVIII de que cada individuo es diferente y original, y que esa originalidad determina cómo él o ella deberían vivir[5].

Por su parte, para Loayza (1974a), la poesía de Salazar Bondy es una de "las más originales que se han escrito en nuestro país y en nuestro idioma desde hace mucho tiempo":

> La poesía era para Salazar, como lo ha dicho Westphalen, el "triunfo secreto" de una personalidad vertida al exterior que se reservaba un centro íntimo, intocable. En ese centro está la figura más profunda y auténtica de Salazar. Su poesía, hecha de sensibilidad y de inteligencia, es una de las más originales que se han escrito en nuestro país y en nuestro idioma desde hace mucho tiempo. (p. 169)

Como puede verse, tanto Westphalen como Loayza coinciden en señalar en la poesía de Salazar Bondy un vuelco progresivo hacia el propio yo, el "sí mismo", los "propios sentimientos", la noción de que la poesía es un medio de expresión a través del cual el poeta, al articular expresivamente la "voz de la naturaleza" que subyace su mundo interior, puede alcanzar la originalidad. Estas coincidencias parten de la idea de cómo el poeta, a partir de la experiencia vital, se determina y constituye como "un ser libre cuyas

---

2 "This notion of an inner voice or impulse, the idea that we find the truth within us, and in particular in our feelings—these were the crucial justifying concepts of the Romantic rebellion in its various forms" (pp. 368-369).

3 "If our access to nature is through an inner voice or impulse, then we can only fully know this nature through articulating what we find within us" (p. 374).

4 He optado por traducir de esta manera los términos empleados por Taylor quien más bien utiliza la frase "giro expresivista"; asimismo, traduzco el término inglés "expressivism" por "expresionismo".

5 "Expressivism was the basis for a new and fuller individuation. This is the idea which grows in the late eighteenth century that each individual is different and original, and that this originality determines how he or she ought to live" (p. 375).

decisiones dependen de sí mismo y desde las cuales se va adquiriendo un mayor control sobre el mundo" (Vich, 2013, p. 13), noción no exenta de ciertas contradicciones[6].

Salazar Bondy y la reflexión sobre la poesía

Los planteamientos citados encuentran asidero en las reflexiones publicadas en una serie de artículos periodísticos antes y después del regreso de Salazar Bondy al Perú en 1951. Estas reflexiones prueban la importancia que tuvo para él la indagación sobre la poesía y pueden ser interpretadas como expresión de una poética. La primera de ellas es una carta escrita desde Buenos Aires y remitida a sus colegas de la Agrupación Espacio —grupo de artistas e intelectuales del cual formaba parte en Lima—, a través del músico Celso Garrido Lecca, publicada en la revista *Espacio* en mayo de 1951, con el título "La poesía y el hombre":

> Estimados amigos: La presencia de Celso Garrido en Buenos Aires me ha permitido establecer un cotejo vivo de mis ideas sobre poesía con las de alguien cuyo celo artístico y cuya inteligencia penetrante representan inmejorablemente a la Agrupación. Las charlas con él me han demostrado que no me equivoco cuando pienso que es cada vez más indispensable que el arte se haga, al igual que el pensamiento, carne de la existencia. A esta conclusión me ha llevado la perentoria necesidad que he sentido

6 Sobre el concepto de "sujeto", Paul Smith (1988) deslinda al menos dos diferentes significados opuestos derivados de la diferencia comúnmente aceptada entre las voces "individuo" y "sujeto": [El «individuo» es aquello que es indivisible y completo, entendido como el origen y agente de la acción consciente o sentido que es consistente con ella. El «sujeto», por otra parte, no se contiene a sí mismo sino que entra en conflicto con fuerzas que lo denominan de algún modo u otro —formaciones sociales, lenguaje, el aparato político, entre otros—. El «sujeto», por lo tanto, es lo determinado –el objeto de fuerzas determinantes; mientras que el «individuo» es asumido como aquello capaz de ser determinante. Por ello, la frase «el sujeto individual», frecuentemente usada en el actual discurso teórico, implica una contradicción (traducción mía)]. "The «individual» is that which is undivided and whole, and understood to be the source and agent of conscious action or meaning which is consistent with it. The «subject», on the other hand, is not self-contained, as it were, but is immediately cast into a conflict with forces that dominate it in some way or another —social formations, language, political apparatuses, and so on. The «subject», then, is determined–the object of determinant forces; whereas «the individual» is assumed to be determining. Thus the phrase, «the individual subject», often used in current theoretical discourse, construes a contradiction" (pp. xxxiii-xxxiv).

> de convertir el poema en algo más que en una pura expresión. Creo que la poesía tiene que ser comunicación significativa y que su contenido, lejos de ser mero alarde de brillos y resplandores estéticos, constituye ante todo la mejor suerte de comunicación humana. El poema como juego, es decir, el poema que concluye en sí mismo, no representa otra cosa que un sombrío orgullo destinado a la estéril complacencia del virtuoso. El poema llamado puro, en mi experiencia, me impidió siempre dar precisamente aquello que me define: mi mundo, mi personalidad, mi misterio. (2014b, p. 105)

Salazar Bondy se representa a sí mismo como un poeta que hace de su creación un instrumento de "comunicación significativa" y concibe el ejercicio poético en función de la experiencia —"carne de la existencia"— y la confianza en poder expresar "mi mundo, mi personalidad, mi misterio", aspectos que, como se ha visto, se inscriben dentro de la tradición del romanticismo. El fragmento, por otra parte, plantea una dicotomía formada por dos ejes fundamentales: "expresión pura/comunicación significativa". Para el autor, su primer quehacer poético carece de una dimensión comunicativa —y, por extensión, significativa— y es comparable a la "estéril complacencia del virtuoso", mientras que aquel otro que se propone articular ha de estar signado por "convertir el poema en algo más que en una pura expresión". Esta oposición, no obstante, conlleva una serie de riesgos pues privilegia la comunicabilidad en desmedro de la preocupación por la materialidad del lenguaje del poema. Es más, al calificar su primera poesía como "pura", Salazar Bondy utiliza una categoría vigente en el discurso crítico de los años cincuenta en el Perú, cuya utilidad y adecuación son cuestionables principalmente por el hecho de que resulta imposible concebir una poesía desvinculada de lo social: el lenguaje es en sí mismo un producto de la sociabilidad y del acuerdo entre los hablantes. Hablar de "poesía pura", por lo tanto, es referirse a una entelequia, aspecto sobre el cual retornará el autor años después, en un artículo titulado "Dos polos de la creación":

> entre los que sostienen que el producto de la mente y la imaginación se completa solo y es, por ende autónomo de las circunstancias exteriores del autor se pueden hallar los indicios de que aquel solipsismo es manifestación de un estado de cosas espiritual y social determinado. Por tanto, pese a querer estar ausente del mundo de entorno y de sus circunstancias pasajeras, el arte y la poesía puros, gratuitos o abstractos se reconocen floraciones típicas de un tiempo y un espacio[7].

7 *El Comercio*, 4 de abril de 1961, p. 2.

Por otra parte, en "La poesía y el hombre", Salazar Bondy hace referencia a un grupo de poetas anglosajones que, según él, influyeron en su decisión de acercarse a una poesía de "comunicación significativa":

> Ciertas lecturas dieron solidez a estas convicciones cuando ellas se hicieron tan candentes como inquietantes: Crane, Spender, Auden, Yeats, Keyes, etc., me mostraron que para ser sincera y consecuente con su época, es decir, para perdurar como testimonio de un espíritu arraigado en su tiempo, la poesía debía nutrirse de una experiencia vital. Vi cuán vana y desamparada de amor —por estar voluntariamente desamparada de vida— era mi obra juvenil (de la cual *Máscara del que duerme* fue la última fase) y cuán distinto del que yo seguía, encandilado por la brillantez sin profundidad de sus conceptos, era el camino de los mejores de mis contemporáneos. (2014b, p. 106)

La presencia de estos referentes establece una distancia frente a los poemarios anteriores. En estos últimos, Loayza, por ejemplo, distingue la poesía española del Siglo de Oro —en particular, el influjo de voces canónicas como las de Quevedo, Lope de Vega y Fray Luis de León— y la llamada generación del 27[8], pero también, como se deduce por los epígrafes que acompañan algunos poemas de la sección "Peregrinaciones de las horas", de poetas como Hölderlin, T.S. Eliot, Rilke o Eluard. Todo ello subraya una voluntad de diálogo con diversas tradiciones entre las que, sin embargo, se perciben marcadas diferencias, indicación de que el autor aún se encontraba a la búsqueda de una expresión original, de aquella "voz o impulso interior" señalados por Taylor. Por otra parte, la mención de contemporáneos como Spender, Auden, Yeats y Keyes se asocia a una poesía que se nutre de la "experiencia de vida" dentro de una modernidad

8 "En *Cuaderno de la persona oscura* (1946) Salazar ya está aprendiendo. De una parte practica el poema en versos libres, cargado de imágenes, que escriben entonces los lectores de Neruda; de otra, la métrica y la rima tradicionales, después de estudiar a los clásicos y a Miguel Hernández. En los primeros poemas las imágenes son pequeñas revelaciones aisladas pero carecen de organización, no ya intelectual, sino incluso de la que puede lograrse en la libre asociación poética. Los ejercicios que integran la última parte del volumen son superficiales. En la "Nueva oda al viejo modo de Fray Luis de León", por ejemplo, Salazar construye unas liras correctas y usa un vocabulario arcaizante que recuerda a su modelo, pero este formalismo algo escolar es todo el mérito del poema. No es tanto que su autor fuera lo que suele llamarse una promesa, que su expresión tuviera cierta elegancia lejana de la declamación banal. Más importante es que el poeta empezaba a forjarse su instrumento" (Loayza, 1974a, pp. 169-170).

no exclusivamente hispánica. A este primer vínculo, se sumará la relectura de Vallejo:

> El hilo de reflexiones ulteriores me condujo a otra comprobación: la obra de todo gran poeta poseía el estilo de su pueblo. Me di cuenta de que cada poema de mi primera época parecía haber sido creado en un continente remoto, con idea y palabras cuya belleza se complacía en su absoluta carencia de contacto con mi nación, o sea, con mi raíz más honda y caracterizadora. El estilo de Vallejo —a quien cada día pido una lección— encarna un drama porque encarna en su meollo, como corriente que lo empapa y colora, una historia. En Vallejo se da el encuentro excepcional de un destino poético y una circunstancia nacional. Su existencia se hizo estilo porque su existencia no se desmintió "despaisándose". No fue "indigenista", claro está, pero se expresó desgarrando sus entrañas y mostrando el soplo vital de su esencia americana. (2014b, pp. 106-107)

El rechazo al desarraigo a través del uso del término "despaisado" expresa el compromiso del escritor y el intelectual con su país. Salazar Bondy insiste en la importancia del vínculo del poeta con la naturaleza y la nación —preocupación también heredada del romanticismo[9]—, que identifica en el caso de Vallejo ("En Vallejo se da el encuentro excepcional de un destino poético y una circunstancia nacional"). Dos voluntades, por lo tanto, se manifiestan en sus reflexiones: la primera, el compromiso con la poesía entendida como "un testimonio de un espíritu arraigado en su tiempo" en un sentido existencial, es decir, una concepción que busca estrechar el vínculo entre la vida y el arte, el poeta/artista y el mundo, opuesta al distanciamiento entre ambos producido por el arte vanguardista y los movimientos esteticistas de comienzos de siglo; la segunda, derivada de la primera, se decanta por una poesía arraigada en una tradición que privilegia el vínculo con el país, su paisaje, su gente e historia (la "circunstancia nacional").

Un año después, en "Poesía y experiencia", Salazar Bondy refiere sintéticamente la historia de la poesía contemporánea en estos términos:

> En verdad el "sistema de imágenes" de la poesía contemporánea fue en un momento dado, sin duda por débil y simple, demasiado insuficiente

9 "The philosophy of nature as source was central to the great upheaval in thought and sensibility that we refer to as «Romanticism», so much so that it is tempting to identify them" (Taylor, 1992, p. 368). [La filosofía de la naturaleza como fuente fue central al gran trastorno en el pensamiento y la sensibilidad a los cuales nos referimos con el nombre de «romanticismo», tanto que es tentador identificarlos] (traducción mía).

> para encarnarse en la realidad. Dentro de él no cupo no solo el alud de los acontecimientos sociales, sino tampoco el eco individual, íntimo, de esos hechos en la sensibilidad del propio poeta. Sin medios o con medios precarios fue inepto para incorporarse victoriosamente al torrente del industrialismo culminante, del comercio frenético de la existencia práctica, y prefirió replegarse hacia las minorías. Aparecieron, entonces, las ediciones limitadas, los cenáculos privados, los cultos poéticos esotéricos, y la poesía quiso establecerse como reino autárquico. Se habló de eliminar la anécdota para aprehender así la esencia misma de la poesía y se condenaron como perniciosas las llamadas impurezas, marbete bajo el cual se puso todo lo que era referencia a la vida diaria, activa e ininterrumpida. (p. 110)

Aun cuando no especifica qué entiende por "poesía contemporánea", es de presumir que el blanco de sus ataques son los movimientos de vanguardia. Sobre estos, José Jiménez (2002) anota que "en el origen de la actitud vanguardista hay que situar la idea de *un compromiso estético del arte con el tiempo presente*, con la actualidad, y a través de ello *con el conjunto de la humanidad*" (p. 163). Este compromiso se traduce en una visión utópica que contempla la posibilidad de la transformación de la humanidad en la cual el poeta/artista asume un papel central:

> Decir vanguardia es entrar de lleno en el terreno de la *utopía*. Y es, también, situar al arte en dependencia de *una responsabilidad moral directa*. No se trata ya únicamente de la responsabilidad del artista con su obra o con sus clientes. Es un compromiso de mayor alcance: con la verdad y el bien, con el destino de toda la humanidad. (p. 164)

Sin embargo, una serie de contradicciones internas terminarán por minar las aspiraciones de la(s) vanguardia(s), entre ellas, una que subyace las críticas de Salazar Bondy y concierne el fracaso de la pretendida "universalización del arte y su contracción efectiva en un universo de especialistas y entendidos" (p. 166). Al señalar cómo el "«sistema de imágenes» de la poesía contemporánea (…) fue inepto para incorporarse victoriosamente al torrente del industrialismo culminante, del comercio frenético de la existencia práctica, y prefirió replegarse hacia las minorías", el autor parece aludir al abandono de la más importante de las aspiraciones de la vanguardia: su compromiso con el destino de la humanidad. En tal sentido, opta metonímicamente por asignarle el rasgo que niega con mayor énfasis sus principios revolucionarios (significativamente, no existe en el conjunto de la obra periodística y ensayística de Salazar Bondy una reflexión sobre el tema). Si la vanguardia se erige en sus inicios como un arte comprometido

con el presente y la actualidad, producto de un deseo por "encarnarse en la realidad" —en palabras del propio autor—, resulta sintomático que sea esa ausencia la que precisamente reclama. Por otra parte, "[l]as ediciones limitadas, los cenáculos privados, los cultos poéticos esotéricos" serían el resultado de un repliegue de fuerzas, así como el "poema llamado puro" aludido en "La poesía y el hombre", concepto que, por lo demás, guarda ciertas reminiscencias del "arte puro" referido por José Ortega y Gasset (1993) en su célebre artículo "La deshumanización del arte":

> Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que solo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico. (p. 19)

El "arte para artistas" —"arte de castas y no demótico"— es, en realidad, el "arte nuevo" introducido por las vanguardias y opuesto al arte realista[10]. Así, la tensión entre una "expresión pura" y una "comunicación significativa" surge de la problematización del concepto de representación llevada a cabo por las vanguardias y la introducción de un nuevo paradigma —que algunos críticos identifican con el calificativo de "moderno"— que se tradujo en una despolitización del arte, aspecto sobre el cual reflexiona Jacques Rancière (2011):

> [el] paradigma modernista (…) determina la modernidad artística como la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación, que las volvía el medio de expresión de un referente externo, y como la concentración sobre la materialidad que le es propia. Así es que se ha postulado a la modernidad literaria como la puesta en obra de un uso intransitivo del lenguaje, por oposición a su uso comunicativo. Tal era, para determinar la relación entre política y literatura, un criterio muy problemático, que

10 "Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista. (…) Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otros para la mayoría, este último fue siempre realista" (Ortega y Gasset, 1993, pp. 18-19).

> enseguida desembocaba en un dilema: o bien se oponía la autonomía del lenguaje literario a un uso político entendido como una instrumentalización de la literatura; o bien se afirmaba autoritariamente una solidaridad entre la intransitividad literaria, concebido como la afirmación del primado materialista de la práctica revolucionaria. (pp. 17-18)

El dilema planteado por Rancière es precisamente el que enfrenta Salazar Bondy: la llamada "expresión pura" que conlleva, según Ortega y Gasset, la "eliminación progresiva de los elementos humanos", y la atención a la materialidad y autonomía del lenguaje contradicen la pretendida "comunicación significativa" e inciden en lo que Rancière llama la "intransitividad literaria". Con todo ello, los planteamientos del autor se enmarcan dentro de la discusión acerca de la politización de la literatura, pero entendida no como una respuesta a la pregunta de "si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política" (p. 15), es decir como prueba de que existe "un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir"[11]. La posición de Salazar Bondy implica una decisión acerca de cómo inscribir el "arte de escribir" dentro del continuum de la historia, con la salvedad de que esa inscripción ya es política desde el momento en que el escritor asume su función como tal. La separación entre una "expresión pura" y una "comunicación significativa", por lo tanto, no implica la adopción de una instrumentalización de la poesía para la incorporación de los "elementos humanos" subrayados por Ortega y Gasset ni tampoco el encuentro entre "un destino poético y una circunstancia nacional", como ocurre en el caso de Vallejo; la separación va dirigida, más bien, a la imposición de una distinción entre dos tipos de funciones del lenguaje (la poética y la comunicativa) íntimamente entrelazadas en toda comunicación[12].

---

11 Según Rancière (2011): "[l]a política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión «política de la literatura» implica que la literatura hace política en tanto literatura" (p. 15).

12 "La función comunicacional y la función poética del lenguaje, en efecto, no dejan de entrelazarse, tanto en la comunicación ordinaria, en la que pululan los tropos, como en la práctica poética, que sabe desviar enunciados perfectamente transparentes en beneficio propio" (p. 19).

Con el paso del tiempo, las convicciones de Salazar Bondy acerca del quehacer poético se desarrollarán en nuevos artículos y reseñas[13]. En ellos, se ocupará, entre otros temas, de la necesidad y actualidad de la poesía en la sociedad contemporánea, de la poesía como una forma de conocimiento, y la relación entre poesía y política. En "¿Son necesarios los poetas?", a propósito de los argumentos de Stephen Spender —autor que ya conocía desde sus años de residencia en la Argentina—, Salazar Bondy se plantea una serie de interrogantes:

> ¿qué significa, aparte de su función artística, como ser, un poeta en la sociedad contemporánea? El poeta está contra los convencionalismos, es un rebelde, y como tal es la encarnación del individualismo. (…) El poeta abomina aun inconscientemente del común denominador y, lo que es peor, de la lógica propiamente dicha. La poesía tiene su lógica, la de la imaginación, por no decir la del azar, la de la libertad. Cuando el poeta escribe el poema no le importa tanto el desarrollo de su pensamiento cuanto la belleza del texto que crea. Al servicio de este propósito, generalmente se ve conducido a donde no lo sospechaba. Esa es, de otra parte, la clave de su grandeza y de su miseria. (pp. 123-124)

El tema de la vigencia de la poesía y la figura del poeta en la sociedad contemporánea se vincula con la idea de una "comunicación significativa" propuesta en el artículo "La poesía y el hombre"; sin embargo, en este caso Salazar Bondy concibe el poeta como un personaje marginal, rebelde y, sobre todo, individualista y, a la poesía, como un ejercicio fundado en la lógica de la imaginación. La defensa de los fueros de la imaginación poética es, sin lugar a dudas, una preocupación nueva: el énfasis en la comunicabilidad del poema se vuelca ahora hacia su función en tanto instrumento capaz de ofrecerle al individuo la posibilidad de liberarse de un "mundo gobernado por reglas generales demasiado impersonales y tal vez demasiado indiscutibles para que sea material de su arte"[14]. Ello le permite distinguir con mayor claridad lo que Spender llama la "función crítica" de la poesía en al menos tres direcciones:

> Ante todo, la poesía es una crítica del idioma. Como hoy más que nunca se tiende al empleo del idioma en forma abstracta y general, su lenguaje, librado a los hallazgos fortuitos, restaura la experiencia personal contra la

13 Los más representativos han sido reunidos en las secciones "Indagaciones sobre la poesía" y "Poetas contemporáneos" (2014b).

14 Salazar Bondy cita este pasaje que proviene del artículo de Spender (*sine data*).

> fraseología oficial, técnica, especializada. En segundo término, cada verso de verdadera poesía, al insistir en el carácter individual de la experiencia y en el ingrediente de diversión gratuita que hay en la vida, restablece el equilibrio ahí donde se pretende imponer a rajatabla que el fin de la existencia es la uniformidad social. Por último, la poesía nos demuestra que todo individualismo no es el del individualista explorador, sino que también, y en lo profundo, constituye la revelación de un latido aislado, diferente y libre, no corrompido por el fanatismo. He aquí la parte seria de la poesía, obra de los poetas, la cual justifica la existencia de ambos y la necesidad de su perduración. (pp. 124-125)

La primera de estas direcciones concibe el discurso poético como una "crítica del idioma", un no-discurso regido por su propia lógica, opuesto a las normas que regulan la "fraseología oficial, técnica, especializada". Este papel protagónico de la imaginación, por otra parte, es otro legado del romanticismo que concibe al poeta/artista como un vidente, un "mediador para todos los otros"[15]:

> En el siglo XVIII, la distinción entre la imaginación puramente reproductiva, por una parte, la cual simplemente revela a la mente aquello que ya hemos experimentado previamente, quizás combinada de maneras novedosas y, por otra parte, la imaginación creativa la cual produce algo nuevo y sin precedentes. Esta distinción se vuelve de vital importancia en el periodo romántico[16].

En segundo término, Salazar Bondy incide nuevamente en el valor de la experiencia, pero esta vez para subrayar su carácter individual por contraposición a la "uniformidad social". Esta segunda dirección está estrechamente relacionada con la primera: el poeta es un ser marginal en la sociedad

---

15 "Herder puts it too bluntly: «The artist is become a creator God». Perhaps an image of the Romantic artist which captures better the blend of making and revealing was that of the soothsayer or seer. Through art, what is hidden and unrevealed in nature becomes manifest" (Taylor, p. 378). [Herder lo señala claramente: "El artista se convierte en un Dios creador". Probablemente una imagen del artista romántico que captura mejor la combinación entre hacer y revelar fue la del adivino o vidente. A través del arte, aquello que está escondido y sin revelar en la naturaleza se hace evidente] (traducción mía).

16 "It is in the eighteenth century that the distinction arises between the merely reproductive imagination, which simply brings back to mind what we have already experienced, perhaps combined in novel ways, on one hand, and the creative imagination which can produce something new and unprecedented" (C. Taylor, 1992, pp. 378-379).

burguesa[17], por ello, su labor es la propia de un revolucionario, alguien, además, dotado para guiar a sus semejantes. Finalmente, destaca la libertad del poeta, pero no para convertirse en mero transmisor de una determinada ideología o credo político sino en defensor de su propia originalidad.

Como puede verse, en "¿Son necesarios los poetas?" Salazar Bondy formula una reflexión más profunda y compleja de lo que significa el quehacer poético que aquella presente en sus indagaciones de comienzos de los años cincuenta. En cierto modo, las ideas vertidas en estos dos diferentes momentos se complementan; sin embargo, el papel del poeta aparece ahora mejor perfilado e identificado ya no simplemente como un individuo que busca estrechar sus lazos con el lector y la sociedad a la cual pertenece, sino como alguien cuyo papel en ella resulta imprescindible y que es concebido como un individuo-agente y no sujeto a la uniformización y normas que se plasman en la "fraseología oficial, técnica, especializada". El ámbito en el que se desenvuelve el poeta es, pues, el del lenguaje —aspecto que en las primeras reflexiones no ocupaba aún un lugar predominante—, y su rol defender la imaginación como motor del desarrollo de la humanidad y del individuo. Ciertamente, en todo ello se percibe un acercamiento a los postulados de la vanguardia —algunos de ellos también herederos del romanticismo— y a la figura del poeta vanguardista, aun cuando no entendido como el "individualista explorador" que ignora la significancia social de sus actos.

"Todo esto es mi país": la proyección de una poética

Después de la publicación de *Los ojos del pródigo* en Buenos Aires[18], se abre un paréntesis en la producción poética de Salazar Bondy de casi una

17 "La poesía es un alimento que la burguesía —como clase— ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Sol que apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces in proponérselo, una crítica y un escándalo. La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión" (Paz, 2003, p. 40).

18 De acuerdo con la nota bibliografía que incluye Loayza en su antología *Sombras como cosas sólidas y otros poemas*, en la capital argentina Salazar Bondy publica los poemarios *Máscara del que duerme* (1949) (Editorial Botella al Mar), *Tres confesiones* (1950) (Ed. Cuarta Vigilia) —libro que sería integrado posteriormente a *Los ojos del pródigo*— y *Los ojos del pródigo* (1951) (Ed. Botella al Mar).

década antes de la aparición de *Confidencia en alta voz* en 1960[19]. Durante ese lapso de tiempo, aparte de su trabajo como periodista en el diario *La Prensa*, se dedica a escribir obras teatrales y cuentos[20]. Incluido originalmente en *Conducta sentimental*, libro con el cual obtiene en Venezuela el Premio León de Greiff para poetas latinoamericanos en 1960[21], el poema "Todo esto es mi país" es incorporado póstumamente en la edición de la poesía completa de 1967 de Moncloa Editores cerrando *Confidencia en alta voz*, en una sección que lleva por título el del poemario premiado[22].

En un primer acercamiento, "Todo esto es mi país" opera a la manera de un núcleo en el que se consolidan las reflexiones de Salazar Bondy en torno al vínculo entre el poeta y su comunidad y, más exactamente, la dimensión política de la literatura en el sentido empleado por Rancière (2011). En primer término, la presencia del vocablo "país" en el título implícitamente alude al escritor/artista "despaisado" y el deseo de la pertenencia a una "circunstancia nacional" ya planteada en "La poesía y el hombre", así como la exigencia de una comunicabilidad con el lector. Para ello, el autor erige una voz que concibe el país como una totalidad —una nación— a la cual pretende aproximarse a través de la imaginación poética.

Benedict Anderson señala que la nación moderna se funda sobre la noción de una "comunidad imaginada" conformada por individuos que, a pesar de sus diferencias lingüísticas, étnicas o de otro tipo, comparten una pertenencia a un Estado y son gobernados por las mismas leyes[23]. Históricamente esta noción coincide con el interés del romanticismo por las formas primitivas de la poesía folklórica popular en la segunda mitad del

---

19 La edición estuvo a cargo de Francisco Campodónico, quien entonces dirigía Ediciones Vida y Palabra.

20 Véase A. Oquendo, 1966, pp. 152-160.

21 1960 es un año fructífero en la poesía del autor pues no solo obtiene el mencionado premio sino que, además, publica *Confidencia en alta voz* y la plaqueta *Vida de Ximena*, dedicada a su hija. *Conducta sentimental*, en cambio, será publicado en Bogotá (Colombia) recién en 1963.

22 Entre los poemas que originalmente pertenecían a *Conducta sentimental*, Salazar Bondy elimina en la edición de *Confidencia en alta voz* de 1960, entre otros, "Todo esto es mi país".

23 "Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (Anderson, 1993, p. 23).

siglo xviii[24] y su importancia para una mejor comprensión de la "verdadera" identidad de una nación. En el Perú, la prédica nacionalista y el interés por las manifestaciones de la cultura popular —entendida en su sentido de folclore— cobrará auge a partir del desarrollo del indigenismo en la década de los años veinte y continuará a lo largo del siglo xx, estimulando la discusión entre intelectuales y escritores así como la producción de un discurso acerca de la llamada "identidad nacional". Como se ha visto en el primer capítulo, Salazar Bondy no permanece ajeno a este debate y, en ese sentido, "Todo esto es mi país" puede leerse a la luz de esas preocupaciones.

El título del poema postula la presencia de un hablante que se propone aprehender y comprender la esencia de una entidad que reconoce como su país y concibe como un "ser" sujeto a un "devenir": frente a la singularidad del hablante poético subrayada en el uso recurrente del posesivo "mi" yace la totalidad de la comunidad nacional como un objeto homogéneo al cual se dispone describir y descubrir. Esta comunidad aparece representada como una totalidad dentro de la cual se diluyen todo tipo de diferencias, sean estas culturales económicas, lingüísticas, de género u otro tipo lo cual sugiere que la nación es el resultado de una vasta amalgama de realidades y subjetividades, susceptible de ser conocida a través de la experiencia vital y, sobre todo, aprehendida a través del lenguaje. En tal sentido, el primer verso del poema ("Mi país, ahora lo comprendo…") es una indicación de esa estrategia discursiva y la posición que adopta el hablante poético: en su conciencia se perfila el país que habrá de cobrar forma a través de la representación.

---

24 "The new conceptions of the origins of language and culture in the expressive cry lent colour to the view that the earliest speech was poetical, that early people spoke in tropes because they spoke from the heart and the natural expression of feeling is poetry. This could easily combine with the primitivist sentiment that the earliest, most primitive poetry was also the purest. Admiration for early, rugged, unspoilt, strongly expressive poetry grew un the second half of the eighteenth century, and turned people towards folk poetry." (Taylor, 1992, p. 377). [las nuevas concepciones de los orígenes del lenguaje y la cultura con respecto al canto original dieron paso a la idea de que las primeras manifestaciones del habla fueron poéticas, de que los primeros habitantes se comunicaban con tropos debido a que lo hacían desde el corazón y de que la poesía es la expresión natural del sentimiento. Esta pudo articularse con facilidad con la noción de que la más temprana y primitiva poesía era, además, la más pura. La admiración por una temprana, irregular, pura y expresiva poesía se desarrolló en la segunda mitad del siglo xviii, e influyó en el interés de la gente por la poesía folklórica] (traducción mía).

La analogía del país como totalidad homogénea también se logra en virtud de la estructura formal del poema a través de una sola estrofa que articula un extenso y sólido encadenamiento de imágenes encabezadas ya sea por la anáfora ("mi país es una intensa pasión…; mi país es un lecho de espinas…"), el uso del artículo indefinido "un" —que reúne la diversidad de lo disperso en el cuerpo del texto— y la separación sostenida de los signos de puntuación (la coma y el punto y coma, predominantemente) que alertan al lector acerca del ritmo y las pausas que organizan los sintagmas. Estos tres recursos contribuyen a configurar una totalidad en la que dialogan y se refuerzan los planos de lo sintáctico y semántico. Si el objeto de atención del poeta está signado por lo multiforme y lo heterogéneo, su voluntad reunifica y da coherencia a un vasto universo a través de los recursos que ofrece el lenguaje. En ello también incide el tratamiento que reciben el tiempo y el espacio. En el primer caso, el uso recurrente del presente del verbo "ser" ("Mi país es…") genera una temporalidad situada más allá de la historia, aun cuando esta se representa en algunos pasajes:

> mi país es una fiesta de ebrios, un fragor de batalla, una guerra civil,
> un silencioso páramo cuyos frutos son jugosos,
> un banquete de hambres, un templo de ceremonias crueles,
> un plato vacío tendido hacia la nada… (1967, p. 173)

El uso del presente implica una inmediatez y cercanía frente al objeto de atención del poeta: el país se presenta como una entidad que existe más allá de las contingencias de la historia y cuya familiaridad hace posible la representación. Ante la mirada del hablante desfilan las múltiples y heterogéneas realidades que lo conforman: la descripción de sus paisajes y fenómenos naturales, la estratificación social y las relaciones de clase, los oficios, quehaceres y deseos de sus habitantes, el cuerpo de la nación en constante ebullición y movimiento: paradójicamente, el uso del presente del verbo "ser" —que expresa la certidumbre de aquello que existe y se conoce— hace posible la imagen del país como un organismo vivo y mutante, siempre a punto de convertirse en algo diferente y distinto a sí mismo. Por ello, el país es en el poema una entidad que existe tanto en la determinación como en la indeterminación de sus límites y que el lenguaje intenta aprehender a pesar de su plasticidad e inestabilidad:

mi país es cárcel, hospital, hotel, y almacén, hogar, arsenal;
mi país es hacienda, sembrío, cosecha;
mi país es escasez, sequía e inundación;
mi país es terremoto, lluvia, huracán;
mi país es vegetal, mineral, animal;
mi país es flexible, rígido, fluido;
mi país es líquido, sólido, inestable;
mi país es republicano, aristocrático, perpetuo;
mi país es cuna, tumba, lecho nupcial;
mi país es indio, blanco, mestizo;
mi país es dorado, opaco, luminoso;
mi país es negro, amarillo, cobrizo;
mi país es amable, hosco, indiferente;
mi país es azúcar, tungsteno, algodón;
mi país es plata, nieve, arena;
mi país es rudo y delicado, débil y vigoroso, angelical y demoníaco;
mi país es torpe y perfecto;
mi país es enorme y pequeño;
mi país es claro y oscuro;
mi país es cierto e ilusorio;
mi país es agresivo y pacífico;
mi país es campana,
mi país es torre,
mi país es isla,
mi país es arca,
mi país es luto,
mi país es escándalo,
mi país es desesperación,
es crisis, escuela, redención, ímpetu, crimen,
y lumbre, choque, cataclismo,
y llaga, renunciación, aurora,
y gloria, fracaso, olvido; (p. 175)

En el fragmento, la tríada inicial que estructura las descripciones genera estabilidad por la pertenencia de los adjetivos a un eje semántico cuya naturaleza puede determinarse en función de ciertas categorías (fenómenos naturales, estructura política, entre otras); este procedimiento luego cede paso a una cadena de dicotomías ("mi país es *torpe y perfecto*…; mi país es *claro y oscuro*…") para, finalmente, desembocar en equivalencias construidas a través del uso de sustantivos ("mi país es campana, mi país es torre…"). Estos desplazamientos sintácticos y semánticos crean la imagen de un objeto que constantemente modifica su forma y cuya naturaleza es contradictoria y antinómica; sin embargo, a pesar de las precisiones

generadas por el uso del lenguaje, es también cierto que conforme el poema se va adentrando en el territorio de lo disperso —expresado en el uso de sustantivos cuya concatenación se hace cada vez más imprecisa ("campana", "torre", islas", "arca", etcétera)— surge una nueva cadena de significados vinculados con una dimensión inaprehensible que redunda en el carácter siempre incompleto de aquello que el poeta desea representar: si en un inicio, el país ha sido representado de acuerdo con las categorías que organizan el plano del significado, ahora deja traslucir un cambio en su estructuración en el que el silencio comienza a filtrarse por los resquicios del lenguaje. Esta presencia, no obstante, es efímera pues luego el hablante poético interpela a su interlocutor para hacerlo ya no solo testigo de la enunciación, sino partícipe de ella:

> mi país es tuyo,
> mi país es mío,
> mi país es de todos,
> mi país es de nadie, no nos pertenece, es nuestro, nos lo quitan,
> tómalo, átalo, estréchalo contra tu pecho, clávatelo como un puñal,
> que te devore, hazlo sufrir, castígalo y bésalo en la frente,
> como a un hijo, como a un padre, como a alguien cansado que acaba de nacer,
> porque mi país es,
> simple, pura e infinitamente es,
> y el amor canta y llora, ahora lo comprendo, cuando ha alcanzado lo imposible.
>
> (pp. 175-176)

El país, tal como se representa en el poema, se torna una entidad que involucra al lector implícito: el hablante cede la centralidad de su visión para incorporar a aquel "tú" y aquellos "nosotros" que también forman parte de esa entidad, recreados a través de la invención poética. En el fragmento, además, el país abandona su condición de objeto de la representación para convertirse en un ser animado, agente y fuente de dolor ("que te devore, hazlo sufrir, castígalo y bésalo en la frente"). Esta posibilidad se realiza a través de la dramatización de la relación entre el habitante y el territorio: el país es un ser que nace, muere y, a pesar de la posibilidad de su finitud, perdura. Finalmente, el hablante retoma la dimensión cognitiva inicial ("ahora lo comprendo") cerrando el ciclo representado por el poema que ahora se revela como lo que verdaderamente es: un canto de amor.

La "crítica del idioma" y el conocimiento por la poesía

Si se consideran las reflexiones que Salazar Bondy vuelca en "¿Son necesarios los poetas?" y "Una incógnita de este tiempo" puede constatarse que en "Todo esto es mi país" la preocupación por el lenguaje poético como "crítica del idioma" está claramente presente. En primera instancia, en el poema se observa el uso de un lenguaje cotidiano de tono confesional que le permite al hablante reducir el espacio que lo separa del lector para crear una relación de intimidad con él. Este empleo, sin embargo, como sostiene Octavio Paz (2003), implica la participación de dos fuerzas antagónicas:

> La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. (pp. 38-39)

Si el lenguaje aparenta una transparencia inicial para lograr una mayor participación del lector, pronto se descubre que gran parte de sus imágenes son el producto de la violencia a la cual se refiere Paz. Veamos algunos ejemplos:

> mi país es un corazón clavado a martillazos
> (…)
> mi país es una espuma, un aire, un torrente, un declive florido,
> un jardín metálico, longevo, hirviente, que vibra
> bajo soles eternos que densos nubarrones atormentan; (p. 173)

Según Paz, en un principio "separadas de sus funciones habituales y reunidas en un orden que no es el de la conversación ni el del discurso, las palabras ofrecen una resistencia irritante" (p. 43). Susana Reisz (1981) —quien recoge los planteamientos de Yuri Lotman— explica este fenómeno apoyándose en la noción de que los lenguajes artísticos son sistemas modelizadores para cuya decodificación el receptor requiere de una competencia distinta a la requerida por las lenguas naturales. Para la autora, "la estabilización del sistema, que en el caso de las lenguas naturales es requisito indispensable para la eficacia de su empleo, significa en la literatura

el primer paso a su osificación y el consiguiente empobrecimiento de su capacidad informativa" (p. 8). De esta manera, en la literatura y más precisamente en la poesía, las palabras del intercambio cotidiano atraviesan un proceso de despragmatización y resemantización destinado a repotenciar el lenguaje: "Este proceso [la despragmatización], [consiste] en desmontar y rearmar las estructuras de la lengua natural o en recombinarlas o en insertarlas en nuevos contextos según las normas de un código estético acoplado al lingüístico" (p. 15); por ello, la producción e interpretación de un texto poético requiere un tipo de competencia muy diferente a la necesaria para el manejo de una lengua.

Por otra parte, en comparación con los llamados textos pragmáticos, según Reisz, "[e]n el ámbito de los textos literarios la identidad del discurso es siempre problemática, si bien en grado variable según los géneros respectivos y su carácter ficcional o no-ficcional" (pp. 27-28), lo cual hace que el texto literario —y más específicamente, el poético— se constituya en un "no-discurso":

> en ella [la lírica] la sucesividad ordenada del discurso —el alineamiento progresivo de los factores que se van desarrollando a partir de la perspectiva temática unitaria bajo la cual se organiza la acción verbal— se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso. (p. 29)

Las observaciones de Paz (2003) y Reisz (1981) permiten entender que la "comunicación significativa" con el lector a la que aspira Salazar Bondy en sus primeros artículos se hace posible solo a través de la "crítica del idioma" que él plantea posteriormente. El poema es, ante todo, el lugar de generación de un nuevo lenguaje que transforma nuestra visión del mundo y, como tal, se postula como una forma de conocimiento distinta a la que proporciona el conocimiento científico:

> La teoría que dimana de una obra poética es una teoría lírica, que se contrapone a la teoría objetiva y de aplicación práctica del conocimiento científico. En dicha teoría está el mundo, la realidad, y leer un poema equivale, no a gozar de su música, de su belleza formal, de su ingeniosa estructura, sino a ingresar a un recinto y percibir con una sensibilidad casi motriz, tocando las cosas y los seres, andando por entre ellos, incorporándose al lector a la irrealidad como una irrealidad más, la organización ideal que allí ha sido fundada. (SSB, "El conocimiento por la poesía", 2014b, p. 140)

La concepción de una "teoría lírica" y el tipo de conocimiento que brinda acerca de la realidad es otro nuevo aporte en las reflexiones de Salazar Bondy (2014b) quien, más adelante, incidirá en su complementariedad con el conocimiento científico[25] y afirmará que "[e]l investigador en su laboratorio necesita de la fantasía tanto cuanto de la experimentación, y el poeta, el artista, el novelista, no pueden ignorar los principios en que se sustentan la ciencia y la técnica" ("Ciencia y poesía: nueva era", 2014b, p. 143). El diálogo entre ciencia y arte es, a todas luces, una idea nueva en las formulaciones del autor y constituye también una crítica al énfasis de la sociedad moderna en la especialización y compartimentación del saber. Por otra parte, resulta también significativa la idea de una irrealidad u "organización ideal" a la cual accede el receptor de la obra de arte, sobre todo porque esta última nace de lo real, punto de partida y tema fundamental de aquella. Las reflexiones de Salazar Bondy exceden el ámbito de la literatura y se internan en el territorio de la estética —rasgo presente en otros artículos suyos— para dar una visión integral del desarrollo de la sensibilidad del individuo:

> si bien es difícil que el individuo común y corriente vaya más allá del artículo divulgatorio, generalmente retrasado, y alcance la cabal posesión de las verdades conquistadas, no parece imposible que sea a través de los vehículos artísticos que la conciencia de vivir una nueva era se arraigue en él y le dé la perspectiva de estar en el torbellino luminoso del acceso a un periodo culminante de la historia de la humanidad. (p. 144)

Finalmente, al ocuparse de la "teoría lírica" referida en "El conocimiento por la poesía", Salazar Bondy indaga acerca del papel de la imagen y su centralidad en el funcionamiento del lenguaje poético:

> Las imágenes no son producto de simples habilidades. Cualesquiera que fuere su índole aproximan prodigiosamente, sin menoscabo de la verdad esencial dos entidades remotas desbaratando la lógica y el orden aparente consagrado como estable. La imagen no se hace, se evoca. Fabricar imágenes es cosa de la artesanía (…) y, por ende, implica la secuencia *plan-material-técnica* que exigen la cerámica, la joyería, el mobiliario. La poesía es muy otra cosa y la auténtica imagen, que es su sangre, no se le inyecta. (p. 140)

25 "Hoy (…) las esferas del conocimiento racional y las del conocimiento poético —es decir creador— se mueven en el sentido de identificar sus centros y hacer coincidir sus contenidos" (pp. 143-144).

Una década después de sus primeras indagaciones, el interés de Salazar Bondy se desplaza progresivamente hacia su comprensión de la poesía como vía de acceso a la realidad y al conocimiento, ya no exclusivamente como producto de la necesidad de inscribir el quehacer poético en el ámbito de una circunstancia nacional. La tarea del poeta adquiere una dimensión social, pero también universal en la medida en que contribuye al descubrimiento de una nueva concepción de lo real a la cual se accede a través de la lógica de la imaginación poética.

Sombras como cosas sólidas: claves para una lectura

Después de la publicación de *Confidencia en alta voz* y *Vida de Ximena* en 1960, tres años transcurren hasta la aparición de *Conducta sentimental*, en Bogotá, y la plaqueta *Cuadernillo de Oriente* en Lima[26], los dos últimos poemarios del autor antes de la publicación póstuma de *El tacto de la araña*, en 1965, y el volumen que incluyó *Sombras como sólidas* en 1966[27].

Sobre estos dos poemarios, Loayza (1974b) señala en el prólogo a la antología que publicara en España:

> Conviene advertir que *El tacto de la araña* y *Sombras como cosas sólidas* son libros póstumos. El primero parece un texto listo para la imprenta; del segundo publicaron sus editores una versión «que no presenta vacíos y es presumiblemente la más reciente». Se trata, sin duda, de una primera redacción que Salazar pensaba corregir y modificar. (…) además del valor que en sí mismo tiene a pesar de sus fallas de obra inconclusa, *Sombras como cosas sólidas* indica la dirección en que Salazar orientaba su poesía: hacia una más estrecha alianza de los temas autobiográficos y sociales, una dimensión más vasta del poema, un tratamiento épico del reciente pasado peruano en que la propia vida aparece como clave del destino común. Salazar no había intentado antes un poema de tan amplio

26 *Cuadernillo de oriente* está compuesto solo por dos poemas ("Adiós al otoño japonés" y "Pequeña carta para la China"). Presumiblemente, estos textos habrían sido motivados por los viajes que Salazar Bondy realizó a China, en 1960, y a Japón, en 1963.

27 *El tacto de la araña* fue editado por primera vez con ilustraciones de Fernando de Szyszlo, en diciembre de 1965; al año siguiente, en octubre, apareció *El tacto de la araña. Sombras como cosas sólidas. Poemas 1960-1965* (más el texto autobiográfico "Sebastián por él mismo").

> alcance, y su lectura nos confirma lo que ya sabíamos: que desapareció en la plenitud de su madurez creadora. (p. 11)[28]

Una manera de comprender el proceso de gestación de estos dos libros consiste en prestar atención al estado de los manuscritos. En el caso de *El tacto de la araña*, existe un original corregido por el propio autor que da pie a la versión publicada en 1965. Lo significativo radica en que, acompañando al título, aparecen en él las fechas en que los poemas fueron escritos: 1960-1965. Este dato tiene relevancia pues supone una continuidad con respecto a los poemarios publicados en 1960 (*Confidencia en alta voz* y *Vida de Ximena*). En relación con *Sombras como cosas sólidas*, la situación es muy distinta pues existen tres manuscritos diferentes en el archivo del autor, uno de los cuales —aparentemente el más antiguo— está fechado en la última página en marzo de 1962 lo cual hace suponer que el libro se gestó paralelamente a *El tacto de la araña*. Este primer manuscrito en orden cronológico presenta, además, grandes diferencias con respecto a la versión publicada en 1966[29]; la más patente de ellas es su estructura, pues está formado tan solo por tres poemas sucesivos: "Sombras del origen", "Desterrados de la luz" y "Sombras del destino", los dos últimos constituidos por tres secciones numeradas, estructura que más adelante el autor desechó para darles un título por separado y, con ello, plena autonomía: así, de la segunda y tercera sección de "Desterrados de la luz", surgieron los poemas "Sin saber para qué" y "El cuerpo desollado", respectivamente, el último de los cuales sufrió mayores cambios que el primero. En cuanto a "Sombras del destino", un procedimiento similar fue aplicado con algunas diferencias: el primer poema del conjunto original fue titulado "La fábula que retorna" y ubicado al final del libro; el segundo recibió por título "Sombras del destino" y fue antepuesto a los otros dos y, el último, "Para ponerse de acuerdo" antecedió a "La fábula que retorna".

---

28 Oviedo (1966a) coincide en señalar la "madurez creadora" anotada por Loayza al referirse al último libro de Salazar Bondy: "Los siete poemas que se publican aquí [la edición de 1966] por primera vez confirman el maduro oficio de poeta que había alcanzado SSB, la precisión natural con que logra sus imágenes, la lucidez y la exactitud con que vierte su pensamiento en palabras" (p. 22).

29 La versión completa de *Sombras como cosas sólidas*, publicada en 1966 y, más tarde, en el volumen *Poemas* de 1967, incluye un total de siete textos: "Sombras del origen", "Desterrados de la luz", "Sin saber para qué", "El cuerpo desollado", "Sombras del destino", "Para ponerse de acuerdo" (existe una versión diferente de este poema en *El tacto de la araña*) y "La fábula que retorna".

Algunas hipótesis surgen a partir de esta breve descripción: la primera reside en el hecho de que, como ya se ha sugerido, las fechas de composición de los poemas de *Sombras como cosas sólidas* coinciden, al menos en parte, con las de *El tacto de la araña* lo cual implica que desde 1962 hasta su muerte en 1965, Salazar Bondy dedicó sus esfuerzos a concluir ambas colecciones teniendo plena conciencia de su distinto carácter[30]. En segundo lugar, si *El tacto de la araña* asumió finalmente el perfil de un libro que retomaba algunos de los temas desarrollados y rasgos de estilo de libros anteriores —más precisamente de *Los ojos del pródigo* y *Confidencia en alta voz*— trazando con ellos una continuidad temática y retórica—, *Sombras como cosas sólidas* pasó a inscribirse dentro del grupo de poemarios breves —entre los que se incluyen *Máscara del que duerme* y *Vida de Ximena*— en los cuales el poeta optó por abordar un tema central con poemas interconectados entre sí. La consecuencia más importante de estas conjeturas estaría vinculada con el hecho de que, contrariamente a lo que afirma Loayza en el prólogo de su antología y en el ensayo "La poesía de Sebastián Salazar Bondy", la concisión de *Sombras como cosas sólidas*, más que obedecer a la naturaleza inconclusa del volumen, se debió a la intención ex profesa del autor de escribir un poemario de corto aliento que girase sobre un eje temático[31], lo cual se comprueba en la estructura tripartita de marzo de 1962. Por otra parte, a ello también contribuye la naturaleza y sentido de los títulos de los poemas ("Sombras del origen", "Desterrados de la luz" y "Sombras del destino") que dialogan con y refuerzan el sentido del título del volumen, tomado de un pasaje de *Purgatorio* de Dante: "*trattando l´ombre come cosa salda*". Las "sombras sólidas" son, pues, los hombres y

30 Oviedo llega a una conclusión semejante en una reseña publicada con ocasión de la aparición del volumen que, en 1966, reúne *El tacto de la araña* y *Sombras como cosas sólidas*: "La reunión de *El tacto…* con *Sombras…* no es casual: ambos conjuntos se integran, se articulan en una suerte de secuencia poética quizá deliberada. En el primer libro, (…) SSB vuelve a revisar su "conducta sentimental", a contar su vida interior, el vaivén de exaltaciones y frustraciones al que lo someten la brumosa existencia, el tiempo la memoria, el amor, la ciudad, los amigos; pero, hacia el final, algunos poemas ("Operación Ayacucho", "Mendigo", "Rayo de cadáver", "Listen Yankee", etc.) señalaban la apertura hacia una amarga, desgarrada actitud social. Ese es el hilo que SSB retoma en *Sombras…* para dirigirlo hacia un extremo más vibrante, más acusatorio" (p. 22).

31 "*Sombras como cosas sólidas* más que una serie de poemas, es un solo poema dividido en varias partes, en el que Salazar une lo confesional, lo autobiográfico a una visión épica de la realidad peruana utilizando acontecimientos y personajes que él recordaba" (Loayza, 1974a, p. 188).

mujeres que protagonizan y se representan a través de los textos, como reza el poema "Para ponerse de acuerdo":

> Si antes nada ocurría
> ahora en un instante la gente se pone de acuerdo
> y echa a volar una bandada de combatientes
> que asolan las viscosas ciudades,
> su contabilidad de pálidas sumas y restas,
> el tedio de su siesta institucional embanderada,
> y descienden como nubarrones de águilas
> devorándoselo todo
> para solo dejar el espacio debido a la primavera,
> la tierra colorada donde las nuevas mieses despiertan.
>
> (SSB, 1967, tomo III, p. 249).

A estas hipótesis hay que sumar otras observaciones: la primera de ellas concierne a las diferencias temáticas con respecto a anteriores poemarios. Si en estos últimos —incluido *El tacto de la araña*— están presentes el paso del tiempo, la memoria, la poesía, el amor, la amistad, la ciudad y la realidad social como temas predominantes, en *Sombras como cosas sólidas* la historia, las desigualdades y conflictos sociales asumen un rol protagónico, pero vinculados siempre con el plano autobiográfico[32], algo que se constata desde el poema inaugural, "Sombras del origen":

> Nací en un leve nido
> de barro y caña de Guayaquil
> (calle del Corazón de Jesús, donde ahora
> parece fracasar un taller de mecánica)
> cuando aún no se hablaba de comunismo
> sino en el secreto de algunas familias obreras
> y la palabra sonaba muy lejos
> y entre muro de niebla
> se arrastraba por los largos silencios del invierno.
> Un leve nido oculto
> en las húmedas ramas de Lima,

32 Estas aparentes diferencias temáticas no excluyen la posibilidad de que en *El tacto de la araña* se encuentren poemas que anuncian algunas de las preocupaciones presentes en *Sombras como cosas sólidas*, aspecto ya señalado por Oviedo (1966a). Ello ocurre con textos ubicados en la parte final como, por ejemplo, "Pregunto por la tierra perdida", "Sobre los héroes", "Operación Ayacucho", "Rayo de cadáver" y "Otros tiempos y versos mejores", poema este último que con algunas variaciones reaparece en *Sombras como cosas sólidas*.

un temerario desafío, en verdad,
de aves mutiladas a los cielos. (p. 237)

La imagen del nido y sus diferentes connotaciones (útero, ombligo, centro generador de vida, mundo interior y, más adelante, punto de mira, contemplación, etc.) constituye el punto de partida del itinerario de vida del hablante poético y retorna a lo largo de otros poemas. Es desde el nido, por ejemplo, que el hablante constata en "Sombras desde el origen" las diferencias sociales[33]:

En torno al nido, paciencias enmohecidas,
patios ralos, rincones de prohibida belleza,
relojes de penumbra.
alcobas muelles y miradas de loco,
y aunque la pequeñez del mundo era infinita
la pobreza del pobre se extasiaba en los entorchados,
bajo la pálida garúa de los oficiales,
al paso de la sigilosa extremaunción, mientras el tatachín dominical
vestía los barrios con sus harapos bailables. (p. 237)

A partir del segundo poema, "Desterrados de la luz", surge el personaje colectivo sometido a los vaivenes de la historia y a la voluntad de los gobernantes de turno:

Pálida mano que vendía carne humana,
destinos no nacidos todavía,
y que bendita por su raza avasallante
y sus gruesos anillos usureros
flameaba sensual cuando cumplía con la muerte.
En aquel tiempo ya el pueblo se vertía por callejuelas,
pausado río que tropieza en las esquinas,
retorna al lecho,
deriva a la taberna,
cae

33 Más adelante, el nido, ya abandonado, reaparecerá en el tercer poema, "Sin saber para qué" y en "El cuerpo desollado" como un vestigio de un pasado ya muerto: Una mañana de ancestral ceniza / descubrí los caminos del desierto, / los espejismos del adiós rutilante en la arena. / Torcido estaba el nido entre las ramas, / condenada su frágil puerta de amor, / su tosco adobe mudo (p. 242).

Oh, nido, casa débil, antiguo origen / sin flores restallantes ni espacios abiertos, / no me resigné, / tú sabes que no me resigné (p. 244).

en la cascada maloliente de la procesión y la corrida de toros
y en la tarde de plomo
desanda los suburbios
girando como un número en la rueda del infortunio. (pp. 239-240)

La "pálida mano" mencionada en el fragmento no es otra que la del "Señor Presidente", personaje teatralizado de manera grotesca y caracterizado por su hipocresía, que luego será reemplazado —o más bien derrocado— por un militar:

Un comandante que cortó de un tajo
la leonina cabellera del capricho
pero también fue felino y dio zarpazos,
restauró el temor,
puso negra camisa violenta
a la ignorante soledad de los pobres
y sacudió reciente polvo de tumba en los lechos nupciales. (p. 240)

Como puede observarse, el poema se desarrolla a la manera de una narración en la que se encadenan acciones sobre un eje temporal: en el fragmento, el uso del pasado simple subraya un cambio drástico en la continuidad del tiempo que rompe la aparente linealidad e indeterminación sugerida por el imperfecto; sin embargo, la presencia del componente narrativo —y, por extensión, del dramático— están siempre subordinadas al protagonismo del lenguaje: la imagen poética es en todo momento la fuerza que estructura la representación llamando la atención sobre el plano del significante.

El mundo representado en los poemas de *Sombras como cosas sólidas* —la "irrealidad" a la cual se refiere Salazar Bondy en "El conocimiento por la poesía"— está signado por la ignorancia, la corrupción, la fealdad y la decadencia: en medio de ese paisaje desolador el ser humano está expuesto a los vaivenes de la historia sin poder revertirlos:

Nadie sabía para qué el hombre había amamantado la guerra,
ni para qué colocó hienas y alambradas de púa
en torno a Occidente, sagrado y musical como su trigo,
ni para qué los murciélagos rutinarios del periódico
cubrieron de membranas el confín del paisaje,
si veíamos indios que eran nobles piedras hendidas por los siglos,
Jefes de Estado arrellanados en su sufragio de ceros,
y áridos mercados de hilachas,
lánguidos callejones de abigarrados creyentes,
automóviles con mujerzuelas y rendidos admiradores,

cosas muy rotas,
distantes provincias,
residencias aterciopeladas,
y el dios de papel sellado jadeando en las oficinas,
tísico, perverso señor
rodeado de guerras, hienas, periódicos y ceros innecesarios.

(pp. 242-243)

En "El cuerpo desollado", cuarto poema del libro, la patria es representada pero en términos muy distintos a "Todo esto es mi país": la nación es el "cuerpo desollado" que anuncia el título, cadáver que se disputan el "buitre nobiliario" y la "sierpe maldiciente". A diferencia de la imagen del país que trasunta el poema de *Confidencia en alta voz* —pleno de vida y cambiante, y cuya totalidad el hablante poético reúne y aprehende a través del lenguaje— en "El cuerpo desollado" este aparece desfalleciente y moribundo a causa del despotismo y la violencia de sus gobernantes:

La patria, un cuerpo,
y al lado derecho del cuerpo encadenado
el buitre nobiliario, rampante, oracional,
picaba el hueso puro,
le sorbía el alma,
lo adelgazaba voraz.
Al lado izquierdo, la sierpe maldiciente cosía si piel
con pólvora de inocencias.
(…)
porque si la muchedumbre nombraba un caudillo,
el caudillo urdía con su clamor la telaraña e la soberbia,
y si cundía en la prensa la imagen de un general,
el general ordenaba acribillar a los lectores,
y si altivamente crecía un edificio en los baldíos,
la primera piedra aplastaba los dedos desocupados. (pp. 244-245)

En el pasaje destaca otro rasgo presente a lo largo de *Sombras como cosas sólidas* y que consiste en el uso recurrente de la omisión de información, expresión inequívoca de la economía del lenguaje poético, tal como señala Reisz (1981), para quien

> el texto lírico parecería ostentar en grado máximo una cualidad que si bien es común a todos los textos literarios, se muestra con particular vigor en los textos poéticos: la capacidad de almacenar y transmitir información de modo extremadamente compacto y económico. (pp. 29-30)

Ello, por ejemplo, se aprecia en la descripción que hace el hablante del "cuerpo encadenado" de la patria, sin dar explicación alguna de las causas que originan ese estado —explicación que, en todo caso, queda en manos del lector—. Así también se omiten los nombres de los jefes de Estado, presidentes o caudillos cuya actuación en la historia del país ha contribuido a generar las condiciones de explotación y abandono en que se encuentran sus habitantes e, incluso, recuerda un procedimiento empleado por Salazar Bondy en algunas piezas teatrales[34]: entidad solo interesada en la perpetuación de las desigualdades entre sus ciudadanos, el Estado se despersonaliza y convierte en uno de los motores generadores de la injusticia social.

El telón de fondo es, pues, la historia de la nación, pero asumida en el modelo del mito en el que el tiempo parece no transcurrir y más que lineal es circular: los poemas representan la circularidad del poder opresivo que retorna una y otra vez para producir los mismos resultados y contra ello poco pueden hacer las figuras que encarnaron en algún momento la rebelión y la sublevación:

> Tú sabes que no me resigné,
> que a solas, por saber si era cierto, llamé:
> "Condorcanqui,
> Zapata,
> Sandino…",
> y todo siguió igual (…)
> Todo siguió igual,
> igual el cuerpo entre el buitre y la sierpe
> queriendo asir con sus manos de ardiente greda
> el cuello del pájaro y las fauces del reptil,
> mientras suplicaba resucitar un poco
> sin que lo ayudaran,
> mientras pedía un martillo trabajador
> sin que se lo dieran,
> mientras deseaba caminar, conversar, tener hijos, fumar,
> sin que nadie le dijera:
> "Levántate,

34 Me refiero específicamente a *Amor gran laberinto* y *El rabdomante*, en las cuales desaparecen los nombres propios de los personajes para dar paso a entes que representan a autoridades en el entramado político. Al respecto, puede consultarse Juan Caballero (1975).

anda,
conversa,
ten hijos,
fuma" (pp. 245-246)

En relación con el plano del significante, en *Sombras como cosas sólidas* la narratividad de los poemas influye en el ritmo del verso que se acerca al de la prosa lo cual genera un nuevo tipo de estructura sintáctica, como puede observarse en el poema "Sombras del destino":

> Se escriben muchas cosas que aletean y desaparecen,
> pero del huso de las memorias devanadas
> surge el hilo inminente que entretejen
> la esperanza mortecina del comunero de Pasco
> marchando contra el deshielo de la injusticia,
> el pobre apellido Pérez del campesino de Calipuy
> con su orificio de bala en plena tarde de sábado,
> la florida huelga del peón de Chepén enterrado
> con todo el pliego de reclamos en la sangre. (p. 247)

Estructuralmente, los poemas están formados por una sola estrofa, procedimiento que Salazar Bondy había empleado anteriormente —en "Todo esto es mi país"—, pero cuya utilización en *Sombras como cosas sólidas* se hace extensiva lo cual produce la sensación de un texto escrito en prosa. En "Sombras del destino" este efecto se logra, además, por la extensión de versos que superan la medida de las once sílabas, algunos segmentados por medio del encabalgamiento.

Finalmente, en cuanto al hablante poético, si "el personaje central de la poesía de Salazar seguirá siendo él mismo, la persona que va revelándose en su obra, el hombre interior melancólico y generoso que mañana ofrecerá su amistad a sus nuevos lectores" (Loayza, 1974a, p. 182), en *Sombras como cosas sólidas* adquiere un tono declarativo y afirmativo que se hace más evidente hacia el final del volumen —en los tres últimos poemas—, como se comprueba en "Para ponerse de acuerdo" —también incluido en *El tacto de la araña*, pero en una versión diferente—:

> Si antes nada ocurría
> ahora en un instante se reúnen millares en una esquina
> y giran como un remolino de brazos, palas y sombreros de paja
> que ingresa al mundo centellando en los cablegramas,
> ocupando caminos y trenes con costales de crudo,

rebosando las alacenas con panes y otros sabores,
dando cartas a los vagabundos,
ríos a los hijos del páramo,
niños a los ancianos,
gritando locamente
¡viva el día!
porque ha sido iluminada
la gran noche palaciega de las dormideras
con fogatas de sol campesino libre de toda culpa. (pp. 249-250)

El vacío del transcurrir de la historia ("Si antes nada ocurría") da paso al momento en que las masas convergen y asumen un papel activo en ella, cobrando vida a través del uso de gerundios que sugieren su frenético movimiento y actividad ("centellando", "ocupando", "rebosando", dando, "gritando"), y capacidad de transformar la condición del hombre y la naturaleza misma, todo ello expresado mediante imágenes poéticas ("rebosando las alacenas con panes y otros sabores, / dando cartas a los vagabundos, ríos a los hijos del páramo").

En el poema final, "La fábula que retorna", de manera similar a como ocurre en "Todo es mi país", el hablante interpela al lector motivándolo a actuar y cambiar el curso de la historia. En este caso, sin embargo, se trata de personajes cuya extracción social está claramente especificada: el tú invocado es primero un campesino de las haciendas azucareras del norte del país; luego un minero y, por último, un pescador, es decir, individuos que el poeta identifica y señala, y a quienes indica qué acciones tomar y las razones que han de guiarlas. La rebelión no consiste solo en declarar las injusticias, sino en tomar acciones concretas:

Golpea sin temor la sombra inmemorial, hermano,
triza en pedazos la lápida maldita,
y abraza y besa tu vasto territorio de abundancia.
toma tu hachón, hermano,
y en un papel enceguecido escribe tus desdichas,
Casagrande,
Pomalca,
Cayaltí,
¡cuán verdes nombres!
y roba, buen ladrón, tus propiedades,
atraviesa los socavones áureos como un esmeril hambriento,
recoge en alta mar la red llena de nácares profundos. (p. 251)

El título, por otra parte, sugiere el retorno a un estado primigenio en el que el personaje encarnado en el "hermano" recobra el habla, logra liberarse y se hace uno con el poeta:

> Y cuando recobres el habla,
> cuando tus pasos inunden la inmensidad de la vida,
> cuando derribada yazga la terrible sombra enemiga,
> vuelve a ser, hermano, la fábula que retorna a su infinito.
> Ahora golpea, libertador, que estoy en ti:
> ¡Eres nosotros! (p. 252)

* * *

Desde la publicación de "Todo esto es mi país" en 1960, el tema de la nación y su representación verbal continuó siendo una de las principales preocupaciones temáticas en la obra poética de Salazar Bondy. Los poemas de *Sombras como cosas sólidas* presentan importantes diferencias que conciernen a la incorporación de elementos tales como la narratividad y una marcada intención política para denunciar el régimen de explotación y opresión al que se han visto sometidas las grandes mayorías a lo largo de la historia del Perú. En todo ello, es evidente un intento de acercamiento a una suerte de épica en la que se celebre ya no a los héroes de la historia oficial, sino a los personajes anónimos que forman parte de la masa anónima que también contribuyó a la construcción de la nación y la configuración de aquello que Salazar Bondy y sus coetáneos reconocían como la "identidad nacional". Tal como demuestran las fechas de composición de los poemas, esta vertiente de la poesía de Salazar Bondy se desarrolló paralelamente a aquella otra más íntima y personal presente en los poemas de *El tacto de la araña* y en anteriores colecciones del autor.

La introducción de esta temática necesariamente implicó no solo la adopción de componentes narrativos e incluso dramáticos que contribuyeron a dar pie a la participación de nuevas voces en el poema —es decir, una mayor dialogicidad— sino un mayor dinamismo y tensión a partir del uso de un lenguaje más prosaico y expansivo, así como un tono declarativo que involucrara activamente al lector implícito de los poemas. Estas comprobaciones contribuyen a entender que también en su poesía —como en otros géneros que cultivara, como el teatro, la narrativa e, incluso el ensayo—, Salazar Bondy se interesó por la experimentación y búsqueda de nuevas soluciones a problemas expresivos siempre ligados a la preocupación por la representación de lo real y las condiciones de vida de los grupos menos favorecidos de la sociedad peruana.

Capítulo 7

El teatro: hacia la construcción de la utopía

La figura de Sebastián Salazar Bondy como dramaturgo surge en medio de una profunda crisis del teatro peruano a mediados del siglo xx. Es probablemente en ese ámbito y en el del periodismo, en donde mejor se aprecia su esfuerzo por despertar la conciencia acerca del papel que le cabe al arte en la formación y educación del individuo, así como su aporte a la cultura nacional. Si su producción teatral surge animada por la necesidad de provocar un renacimiento del género, sus numerosos artículos sobre el tema revelan el deseo de formar y difundir entre el público lector un conocimiento sobre los mecanismos que hacen posible el arte dramático.

No resulta casual que una parte de la crítica haya distinguido dos personalidades opuestas y complementarias en el conjunto de la obra de Salazar Bondy, dicotomía que separa el lado íntimo del autor de aquel otro vinculado con la esfera de lo público, personalidades que coinciden, respectivamente, con la poesía y el teatro. Al respecto, José Miguel Oviedo (1966b), señala:

> Si en cada hombre hay muchos hombres, en Sebastián Salazar Bondy había por lo menos, dos: una personalidad íntima, tierna y melancólica, que se expresaba literariamente en su poesía; otra, extrovertida, fantasiosa y muy sensible para la observación de los comportamientos humanos, que se dio, naturalmente, a través del teatro.
>
> (…)
>
> La poesía y el teatro eran como máscaras que le permitían realizarse en el reino de la creación: con la poesía, se reencontraba a sí mismo, se reconocía; con el teatro, dialogaba con otros, era a su vez *otro*. A lo largo de nuestra amistad, llegamos a descubrir que esas dos máscaras componían en él dos actitudes personajes diferentes: durante muchos años, infinitas noches incontables veces hablamos de literatura, de sus

> proyectos, de lo que pensaba escribir, de lo que acababa de escribir. Muy pocas veces, sin embargo, habló de su poesía con nosotros, y nos atrevemos a creer que tampoco habló mucho de ella con otras personas, sobre todo en los últimos años de su vida. (pp. 70-71)

La dicotomía que opone al hombre íntimo frente al público, el lirismo o la actitud melancólica del poeta frente a la apertura hacia el *otro* propia del dramaturgo reviste, sin embargo, ciertas limitaciones pues, como se ha visto, en el caso de *Sombras como cosas sólidas* o en ciertos poemas de *El tacto de la araña*, en ellos también hay cabida para la invocación al hombre común y la inclusión de las voces de los *otros*, los excluidos en el proyecto de construcción de la nación peruana. En tal sentido, como mejor pueden entenderse las "dos máscaras" a las que aluden tanto Oviedo como Oquendo[1] sea subrayando la capacidad del autor de colocarse en el lugar del *otro*, entendido como un sujeto expuesto a las desigualdades de una sociedad que privilegia el individualismo y el materialismo por encima de cualquier otro valor. Entendida de este modo, lo que podríamos describir como la "capacidad histriónica" de Salazar Bondy señalada en los testimonios citados —elemento fundamental para el desarrollo de una producción teatral— se convierte en un instrumento puesto al servicio de una preocupación social que, por otra parte, estuvo presente desde sus primeras obras[2].

---

1 Acerca de esa doble personalidad del autor y el carácter reservado que siempre mantuvo en relación con su creación poética señala Oquendo: "Tardíamente se le reconoció a Sebastián el alto valor de su poesía y me cuento entre los que ven en ella lo mejor de su creación, pero en su vida y durante mucho tiempo no fue considerado, para decir como él, como un poeta. Alguna vez restándole importancia a esta vertiente suya, me dijo que escribía poesía porque la poesía era un quehacer natural de toda persona culta, lo que no le impidió poner el mayor rigor de toda su obra literaria en este quehacer del cual, él, que tanto gustaba conversar y disertar y discutir sobre lo que estaba escribiendo, casi no hablaba y cuando lo hablaba lo hacía con reticencia y timidez, tal vez porque los otros géneros que cultivó versaban sobre los demás y la poesía sobre sí mismo, sobre sus propios sentimientos" (Hirschhorn, 1996, pp. 833-834).

2 Sobre esta preocupación social ha incidido Caballero (1975) en las conclusiones de su trabajo: "Junto a esa multiplicidad de aspectos de su producción teatral, se mantiene como elemento constante su preocupación social. Es lo que le da unidad a todo su teatro. Cuando iniciaba sus primeros pasos por la dramaturgia, esta preocupación se manifestaba sin proponérselo, en arte escénico de calidades poéticas. Más tarde, cuando queriendo crear un teatro nacional se movía en los ámbitos del costumbrismo, junto al propósito de divertir con obras cómicas, aparecía, casi indefectiblemente, como envés aleccionador que él introducía con manifiesto propósito" (pp. 110-111).

Otra dicotomía referida exclusivamente al teatro de Salazar Bondy, es aquella que propone dos personalidades histriónicas marcadamente separadas, rasgo sobre el cual Oviedo (1966b) apunta:

> Hombre jánico, su teatro tenía también doble faz: la cara alegre, juguetona, bufa, envuelta en los vuelos de su imaginación, que lucían sus comedias; la cara acongojada, reflexiva, preocupada, grave bajo el dolor de la denuncia, que mostraban sus dramas. Esto explica que SSB odiase tanto cierta crítica local que parecía reducirlo a uno de esos rostros, preferentemente el de la comedia. Él sabía que era los dos, o que no era nada: dramas y comedias eran parte de un mismo fenómeno. (p. 73)

Con acierto, el crítico reconoce el esquematismo de una visión que niega la complementariedad entre dos facetas —la cómica y la trágica— que convergen en el teatro de Salazar Bondy. Si en un inicio el autor incursiona en el terreno de la comedia y la farsa, poco después de su retorno al Perú escribe un drama de carácter histórico, *Rodil*, estrenado en 1952[3]. Si bien es cierto que, en un principio, las piezas cómicas y juguetes reciben mejor acogida de parte del público y la crítica, Salazar Bondy a lo largo de su carrera teatral no cesará de experimentar con géneros y técnicas en su afán por aportar al desarrollo del teatro nacional. Incluso —como ocurre con la comedia *Dos viejas van por la calle*—, la explícita comicidad de ciertas piezas esconde una mirada trágica de la existencia, aspecto que dio origen a una polémica entre Oviedo y Salazar Bondy (Caballero, 1975):

> *Dos viejas van por la calle* suscitó una polémica entre José Miguel Oviedo y Sebastián Salazar Bondy. Oviedo no quiso aceptar el calificativo de grotesca que le atribuyó el autor. "Lo que brota de los tres actos —dijo— es una eficaz comedia de costumbres" y señaló, además de los personajes tipos, el realismo inmediato y el tono de la obra como elementos todos del género costumbrista.
>
> Salazar Bondy respondió a dicha crítica afirmando que las condiciones grotescas de la obra radicaban en el envés trágico que existe en las

3 "Con anterioridad a 1952, la obra teatral de Sebastián Salazar Bondy se circunscribe a una producción en la que predominan la farsa, lo grotesco y los juguetes cómicos. Además, sus piezas teatrales —con excepción de *Amor, gran laberinto*— constaban de un solo acto. En 1952 estrena *Rodil* en la que los elementos cómicos están ausentes. Por la seriedad del tema, por la extensión de los tres actos que logran el planteamiento de un conflicto y un desenlace, y por la acción trágica del protagonista, esta obra puede clasificarse como el primer drama de Sebastián Salazar Bondy" (Caballero, p. 57).

> situaciones ridículas de las dos viejecitas: "Las dos ancianas de mi obra mueven a risa cuando están en situación cómica, es decir, objetiva. Cuando se le proyecta, por medio de la presentación dramática a la subjetividad de los dos personajes, se produce el dolor. (p. 38)

"Reflexiones de un autor teatral"

Como sucede con la producción poética de Salazar Bondy, el análisis de su teatro exige una aproximación no solo a sus realizaciones teatrales sino al corpus de artículos que publica acerca del arte dramático. En ellos, fiel a su vocación pedagógica, informa al lector acerca de los componentes de la puesta teatral[4]. Ejemplo de ello es el ciclo publicado en *La Prensa* a fines de 1952, bajo el título de "Reflexiones de un autor teatral" en el cual se dirige a los jóvenes dramaturgos y lectores abordando aspectos esenciales y diversos[5]; en el segundo de ellos, titulado "En busca de un teatro nacional", aboga por la creación de un teatro de carácter realista, aspecto sobre el cual ya se había manifestado en numerosas oportunidades en sus críticas de arte, literatura y cultura:

> Ante todo, hace falta preguntarse qué es una literatura dramática nacional, un teatro nacional. Se puede responder, sencillamente, que temas y formas propios, característicos de una colectividad, extraídos los unos de la vida de un grupo nacional y condicionados los otros por la fuerza y consistencia de los primeros. Se trata de la manifestación dramática de las ideas y creencias de un pueblo a través de ciertos personajes, históricos cuotidianos, que las representan de modo genérico y con la impronta de la perpetuidad. Un teatro nacional, y cualquier arte que se llame así,

---

4 Hirschhorn (2005) ha cuantificado el número de artículos de Salazar Bondy dedicados al teatro: "Desde el inicio de su labor periodística, Sebastián Salazar Bondy muestra su interés por la crítica teatral, y expondrá sus comentarios al respecto en diversos diarios. De 208 artículos dedicados al teatro, y redactados entre el 19 de julio de 1940 en *Jornada* al 28 de julio de 1965 en *Últimas Noticias*, o sea a lo largo de 25 años de actividad, podemos notar características recurrentes" (p. 158). De este total de artículos, sin embargo, la gran mayoría se refiere puntualmente a puestas en escena de determinadas obras teatrales; es decir, el número de artículos dedicados exclusivamente al arte teatral es reducido.

5 Los artículos en cuestión fueron publicados en *La Prensa*, a lo largo de los meses de setiembre, octubre y noviembre de 1952. Los asuntos tratados fueron los siguientes: "Los mil oficios del director", "El monólogo dramático", "El actor y la imaginación", "El lenguaje del teatro", "La conciencia del espectador", "En busca del teatro nacional", "El actor y el escenario" y "Teatro y cultura".

> será original cuando sus materiales originarios provengan de la cantera de la nacionalidad. De ahí que, más que los experimentos dramáticos, lo fundamental del trabajo creador sea la penetración en carne viva de nosotros mismos[6].

Salazar Bondy destaca la importancia de refundar el teatro nacional y enfatiza la necesidad de desarrollar "temas y formas propios característicos de una colectividad" y prestar atención a "las ideas y creencias de un pueblo". Como se verá más adelante, esta noción conllevará la exclusión de otras posibilidades expresivas tales como el teatro de vanguardia o el teatro simbólico:

> Nuestro teatro ha de ser como pedía para el mexicano en páginas de una sinceridad y una inteligencia excepcionales Rodolfo Usigli, un teatro realista. El vocablo merece atención pues de su manejo inconsecuente proviene la grosera significación que a primera vista tiene. Ser realista equivale a eliminar esa maraña de interpretaciones acabadas que se interpone entre el autor y su mundo: su familia, su historia, su paisaje, su comunidad, y establecer un contacto directo del que surja su personal interpretación. No quiero decir, en cambio, pintura cruda y no poética de la vida, expresión de realidades morbosas o enfermizas, muestra de inquietudes y miserias. Tampoco, es claro, costumbrismo o localismo, porque estas tendencias y otras similares no entrañan interpretación de la realidad sino reproducción, copia, de una parcela de ellas. El teatro realista constituirá una primera capa —la primera mano— sobre la cual, mañana, habrán de superponerse otras más sutiles y complejas. (p. 6)

El realismo constituye la "primera mano" —la "primera capa"— en el proceso de recuperación del teatro nacional y debe servir no a la mera reproducción de las costumbres e idiosincrasia de un pueblo, sino a producir en el espectador una toma de conciencia de las desigualdades que aquejan a ciertos sectores de la sociedad. Para Salazar Bondy, la situación del teatro es distinta a la de otras manifestaciones artísticas, como señala en "La conciencia del espectador":

> La conciencia del que contempla un cuadro o lee un poema, que obra como reveladora de la belleza artística, enfrenta el objeto estético trazado por el creador y en el acto, sola y libre, decide sobre él. Se trata de una mirada autónoma que penetra ese objeto y lo juzga por sí misma. De la obra de arte emana, como dice Sartre, un llamamiento que requiere una libertad. En el teatro, en cambio, por el hecho de que el juez lo

6 SSB, "En busca del teatro nacional", en *La Prensa*, 19 de setiembre de 1952, p. 6.

> constituye un ser colectivo, cuya unidad se consolida por medio de una creciente o decreciente fe (fe, digamos de paso, no en la fábula que se desarrolla en el escenario sino en sus proyecciones espirituales, en su resonancia), el proceso parece algo diferente. Los espectadores reunidos en una sala se vigilan mutuamente, son testigos unos de otros. Se establece entre ellos una comunicación entre ellos y sus consecuencias, en apariencia independientes, se constituyen tributarias de una especie de sobreconciencia activa que las incorpora a su corriente. La decisión de esta es el resultado de un misterioso sufragio. Así, la libertad de cada espectador se integra en la totalidad, a través de una cesión que la voluntad acepta y permite[7].

Si la comunicación teatral se realiza en un espacio de comunión y da lugar a una "sobreconciencia activa", aquella que concierne a la lectura de un texto o la contemplación de una pintura, por el contrario, es privada y atañe solo al individuo. Con esta separación se traza una diferencia sustancial que involucra las competencias de ambos receptores: el teatro al realizarse en un espacio y momento específicos exige el empleo de un lenguaje muy diferente al del poema o la pintura. Por ello, Salazar Bondy da importancia vital al lenguaje de la obra teatral al punto de considerar que lo más conveniente en su diseño es el empleo de la "técnica más corriente y simple": "Que las obras sean en su estructura rutinarias, que su técnica sea la más corriente y simple, pero que sus asuntos, ambientes, sus personajes y su lenguaje se acerquen a nuestra realidad, es lo que importa[8]. Ello, no obstante, no implica que el lenguaje deba ser concebido como una mera reproducción del modo "natural" o "cotidiano" de expresarse de una comunidad, sino más bien como una transformación de sus modos de hablar, pues el lenguaje teatral se funda sobre una serie de convenciones, lo cual señala la distancia existente entre la realidad y la ficción:

> Cuando se exige que el teatro sea natural no solo se tiene entendido que quien eso afirma reclama una naturalidad convencional, puesto que el teatro es en todo momento una convención, tanto porque es la síntesis viva de un suceso, la versión concentrada y sólida de un aspecto de la existencia, como porque posee un límite temporo-espacial. Y porque pide la prescindencia de muchos acontecimientos reales menores y, a la inversa, la mostración de otros que posiblemente carecen de importancia en la vida real. Lo que no es admisible en modo

7 "La conciencia del espectador", en *La Prensa*, 25 de octubre de 1952, p. 5.
8 "En busca del teatro nacional", p. 6.

> alguno es que esa convencionalidad del teatro, en vez de ser un medio, se considere un fin y ampare la debilidad de imaginación del autor. [9]

Para ello, en términos de una economía del lenguaje, Salazar Bondy traza un paralelismo entre los procedimientos empleados en el teatro y los de la poesía: "El lenguaje teatral es siempre una condensación. Si cientos de piezas teatrales han ido a parar a la literatura es porque ese camino de austeridad, justeza y precisión conduce inevitablemente a la poesía" (p. 6). La sugerencia de que la puesta en escena constituye un primer paso en el camino de su conversión en obra literaria es sugerente: la plasmación de la obra teatral es el resultado de un proceso y su representación en un escenario reviste características muy concretas; una de ellas, es la necesidad de persuadir al espectador, de "herir un blanco previamente propuesto":

> Además, el lenguaje del teatro es intencional —en el significado más neto del vocablo, es decir, en aquel que equivale a "tendido hacia"—, pues en lo que cada personaje de la escena dice va comprometido un propósito anterior al estético: herir un blanco previamente propuesto. "Un personaje de teatro —ha escrito un investigador de estos problemas— no abre la boca sino intencionalmente, para interrogar o para responder, casi siempre para convencer". El designio de persuasión que lleva implícitamente el lenguaje dramático condiciona su intencionalidad[10].

A diferencia de otros géneros literarios y manifestaciones artísticas, la obra teatral persigue un fin persuasivo que determina cada uno de sus elementos. Significativamente, de todos los géneros que Salazar Bondy llega a cultivar —a excepción del periodismo—, en ninguno otro se afirma con mayor énfasis la necesidad de lograr un efecto o impacto en una audiencia concreta. Por su inserción en la esfera pública, el teatro —en cualquiera de sus múltiples manifestaciones— y el artículo periodístico son los medios apropiados para alcanzar audiencias mayores. La capacidad de adaptación del primero a diversos escenarios o espacios, así como la utilización de recursos ausentes en otros géneros que propician el impacto en el espectador —tales como la música, la escenografía y otros—, confirman su condición de arte total e interdisciplinario.

---

9 "El monólogo dramático", en *La Prensa*, 3 de octubre de 1952, p. 6.

10 "El lenguaje del teatro", en *La Prensa*, 20 de octubre de 1952, p. 6.

Ello lleva a Salazar Bondy a reflexionar, por ejemplo, acerca de la función del escenario y a adoptar el concepto de "caja de resonancia", expresión que recoge del director y actor francés Jean-Louis Barrault:

> Barrault ve al escenario como una "caja de resonancia", es decir, como una especie cavidad mágica donde la figura y la voz del actor adquieren su verdadera significación. Lo cierto, sin embargo, es que el intérprete no requiere de un ámbito especial. Donde hay un hombre que finge a otro hombre o a una cosa, con un fin estético, hay teatro, es un principio fundamental de la creación dramática. Una plaza, una acera, un corral, un patio, un balcón o una ventana son, para las pupilas de aquel al cual la imaginación suele embriagar, escenarios: palacios, campos, bosques, chozas, cielos, infiernos, lo que sea necesario ver en torno al actor[11].

La elección de un espacio en la representación determina el significado de "la figura y la voz del actor"; a través de esta simple ecuación, Salazar Bondy ilustra cómo al conjugarse en ella ciertos elementos se potencian sus significados. A su vez, como figura central de la escena, el actor recurre a su imaginación para llevar a cabo un "juego escénico" en el cual asume una nueva identidad: "El teatro es la única actividad social cuyos practicantes gozan del privilegio de dejar de ser y ser otros con un propósito gratuito. La idea de juego escénico no es, por cierto, caprichosa"[12]. La relación que el actor establece con el espectador al convertirse en "rey" o "mendigo" es producto del poder que ejerce la imaginación en el espectador. A comparación de otros géneros artísticos —con la excepción del cine—, el teatro visibiliza y materializa para el espectador, al menos por el tiempo que dura la obra, la posibilidad de esa "otra realidad" que postula toda obra de arte.

---

11 "El actor y el escenario" en *La Prensa*, 29 de octubre de 1952, p. 8. Salazar Bondy, por otra parte, en repetidas ocasiones manifestó su admiración por Barrault, a quien, incluso, llegó a ver de cerca en Buenos Aires, experiencia que describe en el artículo "El Barrault que yo vi" de 1952: "Creo que gran artista es solo aquel que hace estrago en el público. El hombrecillo que cierto día vi en una calle de Buenos Aires y al cual, ganado por una curiosidad bastante cándida, seguí a través de una o dos cuadras, me dejó un extraño sabor en el que se mezclaban la conciencia de la propia impotencia y la conciencia de la ilimitada posibilidad que entraña ser dueño, conjuntamente, de audacia y talento creadores. Barrault sabe iluminar con su arte regiones demasiado íntimas del ser actual y muestra en ello un impudor —un impudor estético, se entiende, ante los riesgos que la solución del enigma del hombre importa— que muy pocos están dispuestos a aceptar sin resistencias. De ahí que Barrault sea un artista discutido. Discutido, es decir, consagrado ya" (*El Comercio*, 1 de enero de 1952, p. XII).

12 "El actor y la imaginación", en *La Prensa*, 9 de octubre de 1952, p. 6.

Por último, Salazar Bondy distingue el rol del director como articulador de las intenciones del autor de la obra teatral. Para él,

> si el autor es el que infunde vida y acción a los personajes, el director de escena es el que da el primero y el último sentido a esa vida y a esa acción encarnadas. Así, este taumaturgo se constituye en intermediario entre lo escrito y lo interpretado, pues es a través de sus ideas que la imaginación del poeta se hace realidad[13].

De allí que el ritmo de la obra es producto de su interpretación y, "como un escoliasta, desmonta críticamente ese sistema de ideas y conceptos que es la pieza teatral para, una vez desembozados sus secretos, montarla nuevamente a su manera" (p. 6). Por todo ello, el papel del director reviste incluso mayor importancia que el del actor en la medida en que "cada tono, cada gesto, cada ademán, cada movimiento, cada silencio deben ser cotejados con la posibilidad del actor, pasados previamente por el tamiz seleccionador del director" (p. 6).

Brecht y el teatro épico

Otro testimonio fundamental para entender las concepciones teatrales de Salazar Bondy son los artículos que dedica al análisis de diversas corrientes de su época. Así, a comienzos de la década de los sesenta, en 1961, publica una serie en la que explica la teoría crítica del dramaturgo alemán Bertolt Brecht[14]. La aparición de estos artículos reviste importancia dado que en ellos se reconocen algunas formulaciones por las cuales opta el autor al plantear la necesidad de un teatro nacional realista. Su preferencia por el teatro de Brecht, por otra parte, se contrapone a las experiencias del teatro de vanguardia cuyas obras ya empezaban a representarse en Lima en la época señalada, a diferencia de las del autor alemán:

> El teatro experimental limeño inició hace poco su apertura al repertorio más moderno. Ionesco y Beckett —y ambos con muy buena acogida del público— han desfilado por los escenarios locales, *El rinoceronte* del primero está siendo entusiastamente ensayado por el Teatro

13 "Los mil oficios del director", en *La Prensa*, 28 de setiembre de 1952, p. 6.

14 Se trata de cinco artículos en total: "La ausencia de Brecht en nuestra escena", "Hacia una creación crítica, no mágica", "El pequeño organon", "Distanciamiento, narración, libertad" y "El manifiesto comparado".

> Universitario. No es, pues, el problema del montaje el que ha impedido hasta ahora la elección del teatro de Brecht, ya que la reciente pieza del autor rumano-francés de vanguardia obliga a ciertos esfuerzos de *mise* que se hallan muy por encima de lo común. Hay en la generación de nuevos dramaturgos de París un propósito crítico, que se proyecta al mismo objeto que el drama brechtiano, pero de diferente modo. La crítica a los seudo-valores de la burguesía en aquellos, es desarrollada en una delirante caricatura tragicómica —más cómica que trágica, en verdad— que enajena, por la risa o el asco, la razón del público, y que sume, en el regocijo de la deformación y la ruptura lógica de situaciones y diálogo, su contenido contrario a la organización social y su injusta índole. Brecht no es menos poético, pero sí más pleno en su decisión de crear una conciencia general de los males de la sociedad y levantar así en el corazón del espectador una protesta activa a través de la elucidación intelectual de los problemas inmediatos o trascendentales del día[15].

Opuesto al teatro aristotélico, el teatro de Brecht opera a la manera de un antídoto contra el proceso de "enajenación, solipsismo, confusión, pérdida del raciocinio" que sufre el espectador en el primero[16]. Para Salazar Bondy, los planeamientos del dramaturgo alemán resultan fundamentales en el proyecto de formar un nuevo teatro nacional peruano y un espectador crítico. Así, este teatro revolucionario, conformado por "autores, actores y directores nuevos", contribuiría a la "transformación integral del hombre, la sociedad que constituye y las creaciones que la ilustran o acusan, cuanto de espectadores nuevos, libres de la falacia que hace de la obra en el tablado un entretenimiento, un sueño, una mentira"[17].

---

15 "La ausencia de Brecht en nuestra escena", en *El Comercio*, 8 de octubre de 1961, Suplemento Dominical, p. 8.

16 "Enajenación, solipsismo, confusión, pérdida del raciocinio. Brecht reaccionó vivamente, como Galileo, su personaje, ante el engaño de un universo falseado. Y opuso al error una doctrina y una creación, íntimamente ligadas como es preciso que siempre estén la ideología y la praxis de toda realización que se dirige a sacudir estructuras viejas y ya inútiles. Afirmó, entonces, que el público no se debe comprometer sino a medias con el espectáculo, y no para sufrirlo sino para conocerlo" (SSB, "Hacia una creación crítica, no mágica", en *El Comercio*, 29 de octubre de 1961, Suplemento Dominical, p. 8).

17 "El manifiesto comparado", en *El Comercio*, 19 de noviembre de 1961, Suplemento Dominical, p. 4.

A diferencia del teatro de vanguardia de Ionesco, Beckett o Adamov, autores a quienes dedica varios artículos[18], el de Brecht no nace de una necesidad de violentar al teatro mismo, sino de despertar la conciencia del espectador a través de los llamados "Efectos V" de distanciamiento (el uso de máscaras, canciones, diálogo con el público, apartes, etcétera) que contribuyan a romper el ilusionismo de la puesta y situarse críticamente ante ella[19]. Aun cuando Salazar Bondy se manifiesta contrario a las opciones estéticas que representa el teatro de vanguardia, reconoce su validez en tanto representa un intento de renovación[20].

Brecht es, por lo tanto, un antecedente y una personalidad importante en el proyecto de renacimiento del teatro nacional y algunos de sus procedimientos, como se verá más adelante, serán adoptados por Salazar Bondy en sus obras. Su interés radica en la forma cómo la teoría crítica de Brecht propone una intensificación del efecto de lo real, pero no para sumirlo en el melodrama y el "terror y piedad (…) con el fin de provocar en [el espectador] una catarsis depuradora del alma individual"[21], sino para distanciarlo y hacerlo capaz de responder racionalmente a lo que contempla en escena.

---

18 Véanse, por ejemplo, los artículos "El extraño Samuel Beckett" (1957), "Beckett y Godot en Lima" (1958) y "Un autor que odia el teatro" y "La lección, su público y el autor" (dedicados a Ionesco, ambos de 1958). En "Un autor que odia el teatro", Salazar Bondy sostiene que el teatro de vanguardia es un "excelente testimonio de la confusión de la época, de la insatisfacción que en todos los órdenes inquieta a los hombres, del agotamiento en que han caído las tradiciones más añejas, del carácter negativo que se ha instaurado en el pensamiento y el arte europeos" (p. 8).

19 "Montar las obras —aconseja Brecht— de tal manera que el público no diga, al contemplar la acción dramática: «Yo haría como ellos de estar en su caso», sino precisamente, al contrario. Para que el espectador se dijera y dijera: «Si yo hubiera estado en esa situación, yo habría hecho esto o lo otro». La misma fórmula se puede aplicar a las obras del presente, aunque en este caso la sala debe ser movida a condenar la injusticia y no sentirse abrumada ante ella, como si se tratara de un designio imposible de desviar, como una maldición ante la cual el hombre es impotente. Este es el secreto del teatro crítico" ("El Pequeño *Organon*", en *El Comercio*, 5 de noviembre de 1961, pp. 2 y 4).

20 "El que escribe estas líneas no cree que la línea adoptada por el teatro llamado de vanguardia sea la puerta de escape del arte dramático contemporáneo (que posee otras experiencias de mejor índole: las de Bertolt Brecht, por ejemplo), pero discute sobre el derecho que asiste a Beckett y a sus intérpretes peruanos de difundir este nuevo y desgarrado grito de libertad, que no inspira el capricho sino la sed de descifrar, a su modo y por el arte, el enigma humano" ("Beckett y Godot en Lima", en *La Prensa*, 28 de junio de 1958, p. 8).

21 "Hacia una creación crítica, no mágica", p. 8.

Trayectoria teatral[22]

La trayectoria teatral de Salazar Bondy se inicia con *Amor, gran laberinto*, farsa en dos actos y un epílogo que escribe en 1946, año en que conoce a la actriz argentina Inda Ledesma —quien se convertirá luego en su primera esposa— a raíz de la gira de la Compañía Enrique de Rosas en la que aquella trabajaba y que representó en Lima *El mercader de Venecia* de Shakespeare. Con *Amor, gran laberinto*, estrenada en 1947 en el Teatro Segura por la Compañía Nacional de Comedias, Salazar Bondy obtiene por primera vez el Premio Nacional de Teatro ese mismo año. Poco tiempo después, viaja a Buenos Aires acompañado por su esposa en donde escribirá la farsa en un acto *Los novios* y el juguete *El de la valija* que serán estrenados a su regreso al Perú, así como la pieza *Como vienen se van*, que más tarde se convertirá en la comedia grotesca, *Dos viejas van por la calle*[23]. Una vez en el Perú, en 1952, trabaja como consejero artístico de la compañía de Pedro López Lagar con la que viaja a Ecuador, Colombia y Venezuela. A su regreso, publica el drama histórico *Rodil*, obra con la cual obtiene nuevamente el Premio Nacional de Teatro en julio de ese año. Al año siguiente, se estrenan *El de la valija* y el monólogo *El espejo no hace milagros* en la Escuela Nacional de Arte Escénico y en el "Negro-Negro", a la vez que realiza junto con César Miró una modernización del drama quechua *Ollantay* a partir de las traducciones de Gabino Pacheco Zegarra y José María Arguedas[24] y dirige luego su puesta en escena. Ese año, participa en la fundación del Club de Teatro.

---

22 Para la elaboración de esta cronología teatral me baso en la información biográfica recogida por Hirschhorn (1996), así como en "Cronología Sumaria" de Oquendo (1966).

23 De acuerdo con la cronología de Oquendo (1966), en 1950, Salazar Bondy publica en México otra plaqueta, *Pantomimas*, con dos historias para ser representadas: "La soltera y el ladrón" y "La oficina de Arlequín" (p. 156).

24 En la presentación del *Ollantay* (1974), escriben Miró y Salazar Bondy: "Hemos partido, para emprender este trabajo, de la convicción de que el principal impedimento que existía para la "puesta en escena" actual de esta obra —ilustre pórtico de la literatura dramática peruana— era su anticuada estructura, abrumada en ciertos pasajes por su notoria impericia técnica. Aligerando los parlamentos moros o largos, multiplicándolos en diálogos más ágiles, sustituyendo palabras arcaicas, expresiones vagas o formas defectuosas por vocablos y frases propios, nítidos y correctos, respectivamente; refundiendo escenas reiterativas o evidentemente trastocadas, dando una línea característica a cada personaje, procurando dotar de un sentido preciso a las situaciones, buscando a cada paso y para cada necesidad la solución más eficaz y fiel al propósito del desconocido poeta creemos haber logrado una versión moderna y representable del viejo drama de tema incaico" (Arguedas, Miró y Salazar Bondy, 1974, p. 5).

En 1954, compone "un juego optimista en un acto", *En el cielo no hay petróleo* y el drama en tres actos, *No hay isla feliz*, y es nombrado profesor en la Escuela Nacional de Arte Escénico. En 1956, recibe una beca del gobierno francés y viaja a París en donde permanece un año para seguir estudios en el Conservatoire National d`Art Dramatique. Ese mismo año, se estrenan en Lima el juguete en un acto *Un cierto tic tac* y el drama en tres actos *Algo quiere morir* que es publicado en Buenos Aires. Dos años después, la editorial Nuevos Rumbos publica *Seis juguetes* que reúne las piezas breves del autor. Posteriormente, en 1959, se estrena la comedia *Dos viejas van por la calle* en el Teatro La Cabaña y, en el Auditorio de Radio Mundial, la estampa dramática en tres actos *Flora Tristán*. Ese mismo año Salazar Bondy es profesor en el Instituto de Arte Dramático hasta agosto de 1960, mientras que en Madrid se edita la segunda edición de *No hay isla feliz*, en un volumen dedicado al Teatro Peruano de la colección Teatro Contemporáneo de la Editorial Aguilar.

En 1961, se presenta en el Club de Teatro la pieza en un acto *Solo una rosa* que permanece inédita hasta 1975[25]; asimismo, la Editorial Losada publica en un tomo de su serie Gran Teatro del Mundo, los dramas *Rodil*, *No hay isla feliz*, *Algo quiere morir* y *Flora Tristán*. Al año siguiente, 1962, se estrena en La Cabaña la comedia en tres actos *El fabricante de deudas* con canciones compuestas por el propio autor, obra por la cual recibe el Premio Anita Fernandini de Naranjo, instituido por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ese mismo año, será nombrado jurado del Premio de Teatro Casa de las Américas para lo cual viajará a Cuba. En 1963, escribe *El beso del caimán*, comedia en un acto, publicada póstumamente. Finalmente, en 1965, viaja a Chile con el grupo Histrión Teatro de Arte para presentar en Santiago *El fabricante de deudas*. Ese mismo año se realiza el estreno de *La escuela de los chismes,* "comedia en un prólogo y cinco actos" y el autor termina de escribir la comedia musical *Ifigenia en el mercado* "farsa musical en cuatro actos" con música de Enrique Iturriaga, representada póstumamente en el Teatro Segura por la compañía Lucía Irurita en 1966, y *El rabdomante*, pieza en un acto, por la cual recibirá por tercera vez el Premio Nacional de Teatro de 1965 y que se estrenará en La Cabaña en 1966.

Como puede verse, a lo largo de dieciocho años Salazar Bondy despliega una intensa actividad que abarca no solo la creación y la crítica

25 Esta obra, hallada en los archivos del autor, ha sido incluida como apéndice en la investigación de Caballero.

teatral sino también la enseñanza y la promoción de instituciones dedicadas al arte dramático. Si bien pueden reconocerse en su obra una serie de temas y preocupaciones recurrentes, también es cierto que hay en ella una constante voluntad de experimentación, rasgo sobre el cual se detiene Caballero (1975) quien llega a distinguir cinco etapas o "caras esenciales de su producción": a) teatro poético; b) teatro costumbrista; c) teatro de tipo histórico; d) teatro sobre la dolorosa realidad de la clase media del Perú; y e) teatro simbólico (p. 109). Así, sintetiza la producción de Salazar Bondy en estos términos:

> A partir, pues, de su primera pieza [*Amor, gran laberinto*], en que lo nacional y cotidiano están excluidos, se dedica a la creación de un teatro en que predominaron los temas y las formas locales extraídas de la entraña misma del Perú. En ese acercamiento a la realidad, buscó, primero, lo cotidiano, lo simple, lo humorístico. En otras ocasiones, sus obras fueron trasuntos de episodios históricos del Perú, y en otras, fueron la expresión real de dolorosos aspectos de la clase media limeña. En esta labor le dominaba un propósito de lograr un teatro para mayorías. A veces trataba de dar una visión feliz, festiva, de la realidad; en otras, la expresión era seria y hasta amarga, dolorosa. Al final de su vida se insinuó como una vuelta al origen, a la raíz de su primera vocación. Tomando el cúmulo de sus experiencias; en posesión ya de sus mejores recursos; enterado de las corrientes del teatro contemporáneo; utilizando sus propias fuentes; creó una pieza simbólica [*El rabdomante*] en que mostraba un acercamiento a la pieza inicial. (p. 110)

Caballero describe el itinerario del teatro de Salazar Bondy a lo largo de casi dos décadas; cronológicamente, la segunda etapa de las propuestas por el crítico —el teatro costumbrista— se amolda con mayor precisión a las formulaciones expuestas en "Reflexiones de un autor teatral", sobre todo en lo que concierne a la necesidad de fundar un teatro nacional realista a la vez que didáctico, lo cual se hace evidente en sus piezas breves y comedias[26]. Sin embargo, es necesario recordar que por esa misma fecha (1952), Salazar Bondy estrena el drama histórico *Rodil*, pieza que en términos de lenguaje dista mucho de las consideraciones planteadas en los artículos del periodo mencionado. Desde una perspectiva

26 Estas piezas "comedias y juguetes" forman parte del primer tomo de las *Obras de Sebastián Salazar Bondy*, publicadas por Moncloa Editores en 1967.

cronológica, por lo tanto, puede constatarse que la producción teatral discurre por caminos no necesariamente esbozados en la crítica[27].

Otro crítico que propone una periodización de la obra teatral de Salazar Bondy es Julio Ortega, quien en un artículo de 1966 señala lo siguiente:

> Profusamente representado, el teatro de Sebastián Salazar Bondy reconoce, por lo menos, tres etapas. Una primera, conformada por piezas cortas, sainetes o juegos escénicos. *El de la valija*, juguete en un acto, es una de sus obras más logradas. Otra etapa dibuja personajes históricos —*Rodil*, *Flora Tristán*— tratando de ofrecer un cuadro social, en la línea que culmina en *No hay isla feliz* y *Algo que quiere morir*, piezas más centradas en problemas de tipo social; la primera, en la lucha frente al medio; y la segunda, en los cambios familiares en la clase media. La tercera fase de su obra está dada por la intervención de crear una comedia peruana, *Dos viejas van por la calle*, *El fabricante de deudas* y *La escuela de los chismes*, hacen crítica social a través de la comedia. *El rabdomante*, su última obra, tienta un plano alegórico y deja ver un corte más moderno. El teatro de Salazar es de un constante naturalismo; pese a ligeras modulaciones técnicas —más pirandelianas que brechtianas—. Su obra puede apreciarse como un prolongado esfuerzo por animar la escena nacional y por crear un teatro con una temática peruana[28].

Flora Tristán: la construcción de la utopía

En 1959, en una entrevista publicada en *El Comercio*, Salazar Bondy proporciona algunas claves para entender su más reciente obra, una "estampa dramática en tres actos", basada en *Peregrinaciones de una paria* [1838], diario que escribiera Flora Tristán a raíz de su viaje al Perú en 1833: "No se

27 Hirschhorn (2005) ha notado este divorcio partiendo de la indiferencia que muestran las autoridades e instituciones de la época ante los planteamientos del autor relativos al papel del teatro en la formación de los ciudadanos: "Al igual que don Quijote luchando contra los molinos de viento, no obtendrá nada, y es sorprendente que no saque conclusiones políticas pese a pertenecer desde 1954 al Movimiento Social Progresista. Sus proyectos no forman parte de los planes de gobierno de este partido. Uno piensa que se trata más de reflexiones personales, utópicas, que no podrán aplicarse en la vida real. Más aún, sus propias obras teatrales no siguen las líneas definidas en sus artículos, como si existiese una frontera infranqueable entre el escritor y el periodista" (pp. 177-178).

28 Julio Ortega, "En busca del teatro peruano", en *La Prensa, 7 Días del Perú y del mundo*. Suplemento Dominical, 18 de diciembre de 1966, p. 44.

trata, por cierto, de un drama histórico. Ofrece una visión dramática de la evolución psicológica y espiritual del personaje, reducida a tres momentos de su patética vida"[29]. La obra, por lo tanto, se reduce a tres momentos significativos en la vida del personaje ficcionalizados por el autor: el primero de ellos situado cronológicamente el día de su partida del puerto de Burdeos, en Francia, en abril de 1833, día del "aniversario de su nacimiento"; el segundo, meses después durante su estadía en la ciudad de Arequipa y, el último, en Lyon, en 1844. Sobre este esquema, Salazar Bondy construye una pieza basada en el diálogo de dos personajes —uno de ellos, la propia protagonista y, el segundo, un personaje masculino para cada acto: el capitán Gustavo Chabrier, Pío Tristán y, por último, el comisario Dubois— en tres escenarios y tiempos diferentes: los dos primeros tomados de su diario de viaje y, el tercero, del cuaderno en el que describe su recorrido por Francia en 1844, año de su muerte, mientras se desplazaba por distintas ciudades dictando charlas y conferencias.

Varios años antes, como se sabe, en *Rodil* Salazar Bondy había escrito un drama histórico basado en el enfrentamiento de dos personajes que encarnaban dos concepciones opuestas respecto a la lucha de liberación de las naciones americanas[30]. Aun cuando el autor, tal como expresa en la entrevista citada, no concibe *Flora Tristán* como un drama histórico, es evidente que existen ciertas afinidades entre ambas piezas a partir del enfrentamiento de dos posiciones ideológicas opuestas e irreconciliables representadas por dos personajes —uno femenino, el otro masculino—. Se trata de dos obras en las que el texto teatral actúa como un dispositivo para la reflexión e interpretación acerca de una realidad cuya vigencia se mantiene en el presente de la escenificación. En el caso de *Flora Tristán*, esta situación se expresa a través del enfrentamiento del personaje con la sociedad y la época que le toca vivir, lo cual se ve reflejado en la mirada

29 "Sebastián Salazar Bondy. Flora Tristán", en *El Comercio*, 7 de junio de 1959, suplemento *El Dominical*, p. 5.

30 Al respecto, Oviedo (1966b) escribe: "El asunto pertenece a la historia —la defensa española del Real Felipe por el General Rodil, entre 1824 y 1826— pero la obra en absoluto pretende la veracidad histórica. La significación que se da a los hechos es libre, simplemente probable. La historia no es aquí sino un pretexto para ensayar una interpretación más honda de cierta circunstancia del siglo XIX, que se le ocurre [al autor] valiosa para reexaminarla a la luz de la situación contemporánea: la realidad de España (*i. e.*: Europa) enfrentada a una América, hija suya pero enteramente distinta" (p. 85).

crítica que traslucen sus escritos[31]: el carácter de su lucha involucra no solo su condición de mujer en un mundo hostil e indiferente, sino su decidida adhesión a la clase obrera que vivía en pleno siglo XIX bajo los efectos de una explotación sistemática[32]. Hay, por lo tanto, un contenido político e ideológico explícito que se traduce en los extensos diálogos que mantienen los personajes, la austeridad de elementos que distraigan la atención de los espectadores[33], así como la "eliminación de los residuos sentimentales", aspecto anotado por el propio autor[34]. Estos rasgos expresan una voluntad por fijar la atención del espectador en el carácter reflexivo y crítico de la pieza en detrimento de su ilusionismo, todo ello con miras a lograr un distanciamiento con respecto a una posible identificación con el personaje.

---

31 Ello puede, por ejemplo, comprobarse en la lectura de *Peregrinaciones de una paria,* en el testimonio de sus viajes a Inglaterra, *Paseos en Londres*, publicado originalmente en 1840 y *La Unión Obrera*, en 1843.

32 En *Paseos en Londres*, por ejemplo, Flora Tristán describe las condiciones en que trabajan los obreros en una fábrica de gas: "Entramos en el gran calefactorio. Las dos filas de hornillos colocados a cada lado estaban encendidas. Esta hornaza no recuerda poco las descripciones que la imaginación de los poetas de la antigüedad nos han dejado de las fraguas de Vulcano, con esta diferencia de que una actividad y una inteligencia divina animaban a los cíclopes, mientras que los negros servidores de las hornazas inglesas son tristes, silenciosos y anonadados. Se encontraba allí una veintena de hombres cumpliendo su tarea con exactitud, aunque con lentitud. Aquellos que no estaban ocupados permanecían inmóviles, con los ojos fijos en la tierra y no tenían energía ni siquiera para enjugarse el sudor que les caía de todas partes. Tres o cuatro me miraban con ojos cuya vista había huido; los otros no volteaban la cara. El capataz me dijo que se escogía a los fogoneros entre los hombres más fuertes, y que no obstante que todos eran afectados del pecho al término de siete u ocho años de ejercicio y que morían de tisis. Ello me explica la tristeza y la apatía marcada en el rostro y en todos los movimientos de estos desdichados" (Tristán, 1972, p. 62).

33 Oviedo señala esta peculiaridad: "En la dramaturgia de SSB, *Flora Tristán* es una pieza extraña. Se trata de una 'estampa dramática' que describe la vida de ese interesante personaje femenino y su singular relación con la cultura y la vida peruanas a comienzos del siglo pasado. SSB, que embarcaba a sus muñecos en el vértigo de una acción desenfrenada y que, aún en sus dramas protagonizados por personajes de gran interioridad psicológica (como Rodil), concedía gran importancia al juego dinámico de la intriga, escribe esta pieza de acción parca, casi meditativa, más para leída que para representada" (pp. 91-92).

34 En la entrevista citada (Sebastián Salazar Bondy. *Flora Tristán*), acerca de la relación de la obra con sus anteriores producciones, Salazar Bondy señala lo siguiente: "Ante todo, la búsqueda de una austeridad en el motivo dramático ha culminado a mi juicio, en la eliminación de los residuos sentimentales. Los personajes son menos acartonados y el lenguaje lírico, sin perder su ligamen con el desarrollo de la situación" (p. 5).

Aun cuando en ella no se recurre al empleo de los llamados Efectos V de distanciamiento propuestos por Brecht, es evidente que el protagonismo del diálogo apunta a suscitar una reflexión crítica en el espectador.

Por otra parte, Salazar Bondy incorpora al inicio de los dos primeros actos, pasajes extrapolados o adaptados de diferentes capítulos de *Peregrinaciones de una paria*, como se evidencia al cotejar los textos de ambas obras:

> El 7 de abril de 1833, aniversario de mi nacimiento, fue el día de nuestra partida. Sentía tal agitación al acercarse aquel momento que durante tres noches no pude saborear una hora de sueño. Tenía el cuerpo quebrantado. Me levanté, sin embargo, al alba, a fin de disponer de tiempo para terminar mis preparativos. A las siete M. Bertera vino en coche a buscarme. Con el resto de mis efectos nos dirigimos al barco. ¡Qué multitud de reflexiones me agitaron durante el corto trayecto entre mi *morada y el puerto! El ruido de las calles anunciaba el comienzo de la vida activa.* (…) *Me asemejaba al reo a quien se conduce a la muerte. Envidiaba la suerte de esas mujeres que venían del campo a vender leche a la ciudad, a esos obreros que iban al trabajo.* Testigo yo misma de mi cortejo fúnebre, veía quizá por última vez esta población laboriosa. Pasamos delante del jardín público. *Dije adiós a sus hermosos árboles.* (…) *Al llegar al barco, la vista de esas personas reunidas que llegaban para decir adiós a sus amigos o que iban alegremente a los campos circunvecinos aumentó mi emoción. Solo Dios puede apreciar la fuerza que necesité desplegar a fin de resistir el impetuoso deseo que me empujaba a decir a M. Bertera: "En nombre del cielo, ¡sálveme! ¡Por piedad, lléveme lejos de aquí!".* Diez veces, durante aquel momento de espera, hice un movimiento para coger de la mano a M. Bertera y dirigirle este ruego. Pero *la presencia de toda esa gente me recordaba como un espectro horrible la sociedad que me había arrojado de su seno.* A este recuerdo mi lengua se heló, un sudor frío me cubrió el cuerpo y, empleando las pocas fuerzas que me quedaban, pedí con fervor a Dios la muerte como único remedio de mis males.
>
> *Se dio la señal de partida.* Las personas que habían venido a acompañar a sus amigos se retiraron. El barco hizo un movimiento y se alejó. Quedé sola en la cámara donde había bajado. (Tristán, 2005, pp. 33-34; cursivas mías)

> Voz de Flora.- Ya estoy a bordo. (Suena la sirena del barco) Hoy me levanté al alba. A la siete el señor Bertera vino a buscarme. ¡Qué multitud de reflexiones me agitó durante el corto trayecto entre mi morada y el puerto! *El ruido creciente de las calles anunciaba el comienzo de la vida activa, mas en mi alma estaban, como en la del reo que es conducido a la*

> *muerte, el dolor y la desesperación. Envidiaba la suerte de aquellas mujeres que venían del campo a vender leche, de esos obreros que iban al trabajo.* Dije adiós a la ciudad, a sus árboles, a sus gentes (Voces de multitud). *Al llegar al barco, la vista de las personas reunidas para despedir a sus amigos aumentó mi emoción. Solo Dios puede decir la fuerza que necesité para no suplicarle al señor Bertera: "En nombre del cielo, ¡sálveme! ¡Por piedad, lléveme lejos de aquí!".* (Pausa. Voces) *La presencia de toda esa gente me recordaba vivamente la sociedad que me arrojaba de su seno. Entonces, desgarrada, pedía a Dios la muerte como único remedio de mis males. Se dio la señal de la partida.* Un instante después, el barco hizo un movimiento y se alejó (De nuevo, más corta la sirena). Bajé, entonces a mi camarote. (Flora Tristán, en *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Piezas dramáticas*, (tomo II, p. 243; cursivas mías)

La adaptación o reproducción de pasajes del primer capítulo del libro de Flora Tristán contribuye en la contextualización de la obra teatral y a dar mayor verosimilitud al drama de la protagonista a través del uso de su propia voz en *off*[35]. Este diálogo intertextual demuestra la habilidad del dramaturgo para traducir el discurso narrativo del diario al lenguaje teatral a la vez que coloca metafóricamente a la protagonista en el punto de partida de una odisea que habrá de cambiar el curso de su vida. Este punto de partida coincide con el del inicio de la obra: literalmente, Flora Tristán abandona tierra firme para adentrarse en las turbulentas aguas de un destino cuyo sentido está aún muy lejos de conocer.

Otro aspecto que la obra acierta a representar es la situación en la que se encuentra el personaje en el momento de su partida y cómo se ha visto en la obligación de ocultarla a quienes la apoyan a realizar el viaje. El silencio que rodea los actos de Flora Tristán es expresión de la precaria condición en que se encuentra debido a los maltratos y a la persecución a que se ha visto sometida por su esposo y la continua lucha por la custodia de sus hijos. Su situación es, pues, la de una mujer desprovista de cualquier protección, expuesta al desamparo de una sociedad regida por hombres, como ella misma explica:

> Chabrier.- (*Tierno*) ¡Cuánto debe usted haber sufrido!
>
> Flora.- Todo lo que una mujer desamparada, en un mundo que no tiene la menor piedad hacia su debilidad, puede sufrir. La nuestra es una

35 En un montaje realizado en 2016 y dirigido por Roberto Ángeles, se hace uso de este recurso.

> sociedad organizada para el dolor, en la cual el amor es un instrumento de tortura. Ni sus placeres pueden ilusionar, pues conducen al vacío. Mi existencia ha sido destrozada, créamelo.
>
> Chabrier.- Lo creo y lo comprendo, señorita.
>
> Flora.- (*Incorporándose vehemente*) ¡No lo comprende, capitán! ¡Ni usted ni ningún hombre lo comprenden! Han hecho las leyes para sí, para su tranquilidad o su éxito, y han dejado al margen de ellas a la mujer. Y se jactan de su civilización. ¡Su civilización es una mentira, pues está fundada sobre el egoísmo! (p. 246)

A través de un constante contrapunto con la narración de *Peregrinaciones de una paria*, Salazar Bondy (1967) opta por omitir acontecimientos innecesarios o cuyo sentido se trasluce a través de la pieza teatral. Ese silencio imita aquel otro que rodea el viaje de la protagonista como un mecanismo de defensa ante la posibilidad de ser nuevamente censurada por la sociedad por tratarse de una mujer casada y con hijos que, aparentemente, huye de sus responsabilidades; sin embargo, el motivo del viaje, como bien lo sabe el lector, no es otro que la búsqueda desesperada de ayuda y apoyo económico de la rama familiar afincada en el Perú. Con ello, el motivo del viaje es también la búsqueda de reconocimiento y el encuentro con las propias raíces, con el país y el lejano continente americano:

> Flora.- (*Tras una pausa*) No aspiro solo a su ayuda económica [Pío Tristán], que tanto necesito y que, en rigor, me debe, sino también a su apoyo moral. Este viaje es un viaje de vuelta. Soy alguien que se reincorpora a su origen, que quiere beber, en la fuente de la cual procede, el amor, que es la esencia que necesita.
>
> Chabrier.- Y entiendo todo eso, señorita, pero...
>
> Flora.- (*Ganada por su pasión*) Si cruzo el océano es porque creo firmemente que al otro lado de él está mi patria. ¡Mi patria! ¡Es decir, todo aquello que fue mi padre: sangre, ternura, protección, y todo lo que América, además, es para los viejos pueblos que se ahogan en el trozo de tierra fatigada de Europa[!]
>
> Chabrier.- (*Que no quiere desengañarla*) Eso es justo, es justo, no se puede dudar… Pero a despecho de parecerle a usted un odioso contradictor, quisiera convencerla de que América no es, como se ha dicho exageradamente, el paraíso, y de que los que la habitan no son tampoco seres angelicales.
>
> Flora.- ¿Qué es, entonces, América? ¿Qué son los americanos?

> Chabrier.- Aquel es un mundo recién nacido, y en un mundo así no hay refinamientos buenos ni malos. Nadie se ensañará con usted, por supuesto, pero no hallará allí fácilmente la compañía que su soledad requiere. (pp. 249-250)

A diferencia de *Rodil*, *Flora Tristán*, primero a través de la mirada del capitán y más tarde de la protagonista, ofrece una visión desengañada de aquel futuro promisor e idílico que se avizoraba en el drama histórico de Salazar Bondy de 1952[36]: América y el Perú, en particular, no son ciertamente los mundos idílicos con los cuales la protagonista sueña antes de su llegada a tierras americanas. Más bien, en *Peregrinaciones de una paria* esta imagen habrá de transformarse en una crítica radical del conservadurismo y atraso de la sociedad arequipeña y, más tarde, de la limeña, así como de la precariedad política de la nación: esta posición privilegiada, propia de quien observa "desde fuera" un mundo que le es ajeno privilegiará el propio Salazar Bondy en la elaboración de *Lima la horrible* a través del acopio de un considerable corpus de testimonios de viajeros extranjeros sobre la historia y la cultura de la capital del Perú. En *Flora Tristán*, ello, sin embargo, solo queda sugerido al inicio del segundo acto, en un pasaje en el que se reconoce el diálogo intertextual con el diario al describirse la geografía de la ciudad de Arequipa:

> La ciudad ocupa en el valle un vasto recinto. Desde las alturas de Tiabaya parece extenderse sobre uno aun mayor. Desde allí solo una estrecha faja de terreno hace el efecto de separarla del pie de las montañas. Y esa masa de casas blancas, esa multitud de cúpulas resplandecientes al sol en medio de la variedad de los tonos verdes del valle y del gris de las montañas, causan sobre el espectador un efecto que no se creería dado producir a las cosas de este mundo. El viajero que desde Tiabaya contempla Arequipa por primera vez está tentado de imaginar que seres de otra naturaleza esconden allí su misteriosa existencia y que el volcán cuya gigantesca elevación llena de estupor los sentidos, les protege e impide alcanzarlos. (p. 197)

---

36 Véase, por ejemplo, un pasaje de uno de los diálogos de la protagonista del drama, Isabel: "¿Pero no habéis visto cómo nacen los árboles en América, cómo crecen los animales, cómo ascienden las montañas, cómo fluyen los ríos, cómo el mar extenso e infinito baña sus costas, cómo sus ciudades resisten los cataclismos y siguen en pie? ¿Estáis ciego? Salid y ved la alegría y la confianza que anima a estos seres. Salid y ved cómo ya, tras la guerra, los labradores siembran en los surcos, los pastores conducen en sus rebaños al pasto o al agua, los artesanos toman sus herramientas y vuelven a las tareas pacíficas, las mujeres ordenan la casa y muestran a sus hijos, en el horizonte, un porvenir sin servidumbres" (p. 87).

> Voz de Flora.- Arequipa ocupa, en el valle en que se asienta, un vasto recinto. Desde las alturas de Tiabaya parece extenderse sobre sobre uno aún mayor. Desde allí solo una estrecha faja de terreno hace el efecto de separarla del pie de las montañas. Y esa masa de casas blancas, esa multitud de cúpulas resplandecientes al sol, en medio de la variedad de los tonos verdes de la campiña del gris de la cordillera, causan sobre el espectador el efecto que no se creería dado producir a las cosas de este mundo. (Pausa) A ello se debe que el viajero que desde Tiabaya contempla Arequipa por primera vez, esté tentado a imaginar que seres de otra naturaleza esconden ahí su misteriosa existencia y que el volcán, cuya gigantesca elevación llena de estupor los sentidos, les protege e impide alcanzarlos. (Suena una dulce y melodiosa campana) Arequipa es hermosa y apacible, y sus habitantes extremadamente religiosos. Sin embargo, les gusta divertirse. (Voces de algarabía popular. Luego, silencio) Pero no son felices… (Se escucha un yaraví en las notas de una quena). (p. 257)

Salazar Bondy omite toda información que no sea la estrictamente necesaria para captar el interés del espectador, en este caso, el encuentro con Pío Tristán, un individuo cuya descripción raya en lo grotesco. El cotejo entre el diario y la obra teatral revela ciertas similitudes:

> Mi tío tiene el talento exquisito de *hablar a cada cual en su lenguaje*.
>
> (...)
>
> a todas estas brillantes cualidades que hacen de don Pío Tristán uno de esos hombres de excepción destinados por la Providencia a conducir a los demás, se une una pasión dominante, rival de la ambición y que esta no ha podido reprimir: la avaricia. (Tristán, 2005, p. 222)
>
> Mi tío, efectivamente, es en ese mundo un rey. Un rey de sesenta y cuatro años que se mantiene ágil como un francés de veinticinco. Gracioso, astuto, obstinado, *sabe hablar a cada cual su lenguaje*. Mas lo domina una pasión, rival de todas sus cualidades: la avaricia… (SSB, 1967, p. 257)

En cuanto a la protagonista, se puede observar un desarrollo de sus virtudes conforme la historia avanza: si en un inicio se muestra debilitada y desamparada a causa de las calamidades por las cuales ha atravesado, también es cierto que, con el desarrollo del viaje, adquiere la fortaleza anímica y capacidad de análisis propias de una inteligencia brillante:

> Pío.- (Enérgico) ¡No tengo nada tuyo, Flora! ¡Nada! ¡Y sé que procedo honestamente!
>
> Flora.- ¡Usted no cree en nada de lo que sostiene! [¡]Usted escuda su avaricia tras los pruritos legalistas! ¡Usted tiembla ante la idea de asumir

> las obligaciones que la sangre dicta! ¡Aparte el deber que tiene contraído con la memoria de quien fuera para usted la fuente de todos los bienes de su juventud! ¡De quien le dio una educación esmerada, una carrera respetable, un ejemplo de conducta y bondad! ¡Y todo porque es un esclavo del dinero! ¡Porque su Dios es el maldito oro! ¡Usted no es un cristiano! ¡Usted…! ¡Oh! (*El llanto la inunda. Cae en el sillón con el rostro entre las manos*). (p. 264)

El enfrentamiento entre ambos personajes se plantea a través de un intercambio verbal, a la manera de una argumentación ante un tribunal —conformado por los espectadores— que habrá de juzgar la conducta y palabras de la protagonista. En ella, esta ratifica las razones que la han guiado a atreverse a cruzar el mar para reclamar lo que, por derecho, le corresponde. A pesar de su defensa, Flora, sin embargo, no logrará hacer retroceder a su contendor:

> Flora.- (*Que súbitamente parece enfurecida*) ¿Así, pues, don Pío, con sangre fría y premeditación, rechaza usted a la hija de su hermano, de ese hermano que le sirvió de padre, a quien debe usted todo, hasta su fortuna? ¿Su ingratitud, su crueldad, su inmensa avaricia, me condenan fríamente a la miseria? ¡Lo desprecio! ¡Lo desprecio y lo odio! [¡]Solo un monstruo es capaz de arrojar a una pobre mujer a los horrores del hambre, a la desesperación de la pobreza, a los peligros de la soledad indefensa! ¡Hombre sin fe! ¡Hombre sin honor! ¡Lo desprecio! ¡Lo maldigo! ¿Me oye? ¡Maldito sea! ¡No soy de su sucia sangre! ¡Quédese con sus millones y sus remordimientos! ¡No quiero nada suyo! ¡Nada! ¡Hoy mismo saldré de su casa y mañana toda la ciudad conocerá su maldad! ¡Y sabrá cómo ha escarnecido usted la memoria de su hermano, cómo ha ejercido su dureza conmigo, cómo ha burlado la confianza que yo había depositado en usted! (*Da la espalda a su tío y sale de la habitación*). (p. 268)

Más adelante, en el tercer acto, la protagonista dialoga con otro personaje masculino, el comisario Dubois, que la visita en un "modesto hotel" de la ciudad de Lyon, Francia. A diferencia del segundo acto, su discurso presenta una connotación abiertamente política, propia de una activista revolucionaria que no teme enfrentarse con las autoridades que defienden el orden burgués:

> Flora.- ¿De qué se me acusa? ¡Aún no lo sé!
>
> Dubois.- ¡De fomentar la rebelión contra el orden legalmente constituido!
>
> Flora.- (*Sin vacilar, firme*) ¡Pero si la rebelión la fomentan ustedes! ¡Se está incubando en cada lágrima que se vierte, en cada trozo de pan que se deja de comer, en cada jirón de ropa que expone al frío un

> cuerpo débil, en cada latigazo que se aplica sobre un individuo inocente e indefenso, en cada estertor del agónico que pierde la vida desgarrado por la enfermedad!
>
> Dubois.- ¡Usted invita a la matanza!
>
> Flora.- ¡Proclamo la vida, no la muerte!
>
> Dubois.- ¡Usted provoca la huelga!
>
> Flora.- ¡Ahí está, en sus manos, el folleto sobre la unión obrera! ¡Pido la solidaridad, no la violencia!... *(Va hasta el libro, lo toma, lo abre en una página y se lo extiende a* Dubois).- ¡Qué digo ahí? ¡Lea! ¡Lea! (pp. 273-274)

La argumentación resulta impecable pues —como señala Salazar Bondy— todo residuo sentimental ha sido eliminado de la obra: si en el segundo acto la lucha de Flora Tristán por sus derechos adquiere un viso emocional por tratarse de una discusión con un miembro de su propia familia en la que asoma la sombra de su propio padre, en este caso ello queda por completo excluido pues sus palabras expresan no solamente sus derechos como mujer, sino los que corresponden a quien pertenece al proletariado. De este modo, el tercer acto se concibe como la culminación de un discurso ideológico que cuestiona abiertamente la legalidad del régimen burgués: después de atravesar la dura prueba de resignarse a no recibir el respaldo familiar, la protagonista no teme la amenaza de ser encarcelada por sus ideas. Sus argumentos, expuestos en el folleto de la Unión Obrera, exponen además un programa político y social absolutamente coherente:

> Dubois.- (*Mira el impreso y, casi sin quererlo, comienza a leer en voz alta*) "Primero, constituir la unidad compacta e indisoluble de la clase obrera; segundo, dotar a la Unión Obrera de un enorme capital mediante la cotización voluntaria de cada obrero; tercero, adquirir con ese capital, un poder real, el del dinero… (*Levanta los ojos y los clava en Flora*); cuarto, con dicho poder prevenir la miseria y extirpar el mal en su raíz, dando a los hijos de la clase obrera una educación sólida y racional, capaz de hacerlos hombres y mujeres instruidos, razonables, inteligentes y hábiles en su profesión… (*Torna a mirar intensamente a la mujer*); quinto, recompensar el trabajo como se debe, grande y dignamente…" (*Cierra el libro y queda en silencio*).
> Flora.- (*Dueña de sí*) ¿De qué delito se me acusa?
> Dubois.- (*Al borde de ser seducido*) ¿Usted redactó esto? (p. 274)

Poco después, a través de las palabras de Flora Tristán, se reconoce la posición de Salazar Bondy expuesta en muchos artículos con respecto al compromiso de todo escritor con su país y realidad:

> Flora.- Todo escritor debe ser veraz. Si no se siente con el valor de serlo, debe renunciar a la literatura, pues escribir es ejercer una especie de sacerdocio; el de instruir. El valor de una obra resulta de las verdades que contiene.
> Dubois.- ¿Aunque esas que usted llama verdades sean como la chispa de una yesca producida cerca de un polvorín…?
> Flora.- A pesar de eso. Reducir la literatura a ser una superficial y tímida manera de pasar el tiempo, o de hacerlo pasar a los demás, es quitarle su más excelsa grandeza. Escribir es arriesgar… (p. 275)

A continuación, la protagonista expone la condición de las "servidumbres odiosas que hay que eliminar" que reúne a todos los oprimidos y explotados del mundo ("los «mujiks» en Rusia, los judíos en Roma, los marineros en Inglaterra, los indios en América"), lo cual la lleva a subrayar la condición de la mujer a partir de su propia experiencia:

> Flora.- Las mujeres viven en la esclavitud, comisario. En todas partes en donde la cesación del consentimiento mutuo no es suficiente para romper el vínculo matrimonial, la mujer está en servidumbre. Y yo soy un ejemplo vivo de esa crueldad social, de esta esclavitud, no de la libertad, como usted parece creerlo. (p. 276)

De esta manera, el discurso ideológico del personaje no se limita a presentar y defender los derechos de los obreros franceses sino los de aquella parte de la humanidad que aún permanece bajo el yugo de la explotación a manos de unos cuantos privilegiados. En última instancia, las aspiraciones de Flora Tristán no se limitan a revocar el orden imperante en el mundo sino que se proyectan más allá de su tiempo y delinean un proyecto utópico. Es, en todo el sentido de la palabra, una adelantada a su época, un personaje que a partir de su sufrimiento y dolor ha adquirido una conciencia política e histórica de su condición como mujer y ser humano. La Flora Tristán que Salazar Bondy moldea y construye en su obra es, sin lugar a dudas, una proyección de sus ideas y concepciones acerca de lo que significan la solidaridad y el compromiso con la sociedad y el mundo en los que le ha tocado vivir al sujeto moderno.

El rabdomante: acotaciones previas

Estrenada póstumamente, la pieza en un acto *El rabdomante* le valdrá a su autor obtener por tercera vez el Premio Nacional de Teatro en 1965. La pieza,

como señala Oviedo (1966b), difiere sustancialmente de las producciones anteriores de Salazar Bondy a la vez que reúne elementos de todas ellas:

> En el trecho final de su vida (entre 1964 y 1965) alcanzó SSB a escribir una pieza breve, en un acto, que entendemos (porque estuvo acompañado de testimonios personales que se filtraron en nuestros últimos encuentros y conversaciones) como una renuncia al teatro popular que trató de fundar. La obra se llama *El rabdomante*, mereció el Premio Nacional de Teatro 1965 (otorgado póstumamente) y representa seguramente el comienzo de una nueva búsqueda que el autor no pudo desafortunadamente continuar: un tipo de realismo-simbólico, un teatro alegórico con toques de absurdo y denuncia social. *El rabdomante* parece una fusión (y una superación) de todas las anteriores experiencias teatrales del autor: en la infrahumana condición de los sedientos personajes que buscan agua como una suprema divinidad, hay algo de la sombría caricatura de *Amor, gran laberinto*; la amargura del tono recuerda un poco los dramas mayores; ciertos tipos (los que en la pieza representan el poder y la burocracia) están trazados con las mismas rápidas gruesas líneas de las comedias populares. Sin embargo, es evidente que SSB quiso evitar un realismo limitado a la revelación de situaciones locales y que trató de presentar una imagen de la realidad latinoamericana, con sus campesinos necesitados, con su tierra reseca y pobre, con sus autoridades incomprensivas, con su sorda violencia y su primaria exigencia de justicia. Creemos que lo logró, que *El rabdomante* es una de las piezas más trascendentes de su teatro y que, sin serlo en la intención del autor, vale como digna culminación de su dramaturgia. (p. 96)

Caballero (1975) coincide con Oviedo al subrayar las diferencias con respecto a las obras anteriores; sin embargo, compara *El rabdomante* (1965) con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1952) y encuentra "evidentes aportes del «teatro del absurdo»" en relación con los siguientes elementos: la "vaciedad del escenario", el tipo de vestimenta empleada, el número reducido de personajes y la ausencia de mujeres, la agrupación simétrica de los personajes y, sobre todo, la incongruencia de los diálogos (pp. 103-104). La comparación del crítico resulta un poco arbitraria más aún si se toma en cuenta que el propio Salazar Bondy tiempo antes de concebir su obra escribió varios artículos en los que expresaba sus diferencias con el teatro de vanguardia[37]. Así, por ejemplo, en un artículo dedicado a *Esperando a Godot* hace un paralelo entre la obra de Beckett y la pintura abstracta y reconoce en ella un procedimiento que "consiste en desintegrar las artes desde dentro, procurando cándidamente aprehender las esencias puras por medio de un simultáneo

37 "Beckett y Godot en Lima", en *La Prensa*, 28 de junio de 1958, p. 8.

desdén hacia las referencias reales, hacia la objetividad, hacia la «figuración» para usar un término de las artes plásticas actuales"[38]. Esta indeterminación con respecto a todo referente lo lleva a concluir a que "todas las interpretaciones que sobre su contenido y propósito se den a *Esperando a Godot* serán verdaderas y falsas al mismo tiempo, y ninguna dejará satisfecho a su autor y concluido el problema" (p. 10). Para Salazar Bondy, por otra parte, el teatro de Beckett es básicamente un no-teatro en el que se niega la acción, se "escamotea el drama", todo lo cual deriva en una representación banal semejante a la del circo, pues "conduce a lo pantonímico [*sic*], a lo vano" (p. 10). Por último, en la que podría considerarse como su crítica más radical a la obra de Beckett, plantea su total inutilidad para el espectador:

> Nos divierten esos dos payasos trágicos cuando revisan sus zapatos o sus sombreros, cuando comen su nabo, cuando se quejan y se interrogan, siempre sobre cuestiones que ellos mismos ignoran. Nos entretiene —un poco amargamente— el hecho de que un patrón maltrate grotescamente a su siervo. Vinculamos estos actos a la vida e, inclusive, nos decimos que simbolizan circunstancias reales. Mas sabemos al final que no ha ocurrido nada, que la historia no nos ha tocado sino superficialmente. Todo ha estado bien fabricado, pero ha sido inútil. (p. 10)

Aun cuando la posición del dramaturgo en relación con el arte y el teatro de vanguardia peca de un cierto sesgo —en particular en lo que se refiere a su complacencia en "la técnica, de los medios y de los instrumentos de la creación"—, resulta poco probable que en el lapso de una década —que es el lapso de tiempo que transcurre entre el artículo referido y la escritura de *El rabdomante*— Salazar Bondy haya podido cambiar de manera drástica su posición con respecto al "no-teatro" de los dramaturgos vanguardistas. Es más, como se ha podido comprobar a través de los artículos dedicados al teatro épico de Brecht que aparecen, además, en fechas más cercanas al periodo de producción de *El rabdomante*, resultaría más plausible encontrar en su teatro una cierta afinidad con el arte del dramaturgo alemán. El tema de las influencias del teatro europeo contemporáneo, sin embargo, no reviste mayor interés si es que se presta atención a la pieza de Salazar Bondy y se descubre en ella que el trasfondo de lo real y social está claramente trazado a la manera de un telón de fondo, tal como sucede con el resto de su obra. Más acertada resulta la observación de Caballero (1975) cuando se refiere al hecho de que *El rabdomante* se entronca con la

38 "Una pieza de No-Teatro", *La Prensa*, Lima, 3 de marzo de 1955, p. 10.

primera obra teatral importante del autor, *Amor, gran laberinto* (1947), con la cual comparte un componente alegórico[39].

Claves para una lectura

Uno de los rasgos más saltantes de la última obra de Salazar Bondy reside en su carácter elíptico: el autor reduce o elimina enfáticamente aquellos elementos que no contribuyan al desarrollo de la historia. Así, la acción se desarrolla en un páramo desértico en el que solo se pueden apreciar "un árbol seco, retorcido e incoloro" y una "osamenta de buey". En medio de este escenario de devastación, surge la presencia de tres personajes cuyo "sexo y edad son indefinidos" y cuya condición social solo puede reconocerse por el modo en que visten, "cubiertos de harapos" y con "cabellos largos". Para completar la ambientación, el autor agrega que estos "si a alguien recuerdan es a ciertos paupérrimos campesinos de los Andes, pero ninguna prenda típica debe identificarlos como tales" (SSB, 1967, p. 285). De esta manera, los personajes se presentan mimetizados con el pasaje circundante, colocados en un espacio que carece, además, de todo referente histórico: poco o nada se sabe de su pasado, carecen de nombres y, con ello, de identidad específica —a no ser por la pobreza que denota su vestimenta— y son solo identificados como "miserables". Esta primera imagen constituye de por sí una innovación en el repertorio teatral de Salazar Bondy por el hecho de que reduce al mínimo —pero no completamente— cualquier referencia a una realidad externa a través del empleo de recursos ajenos a la prédica y defensa del realismo por las que tanto aboga Salazar Bondy en sus artículos[40]. Lo real,

---

39 La posición de Caballero (1975) es contradictoria por el hecho de que, por una parte, niega la posibilidad de que *El rabdomante* sea una imitación de la pieza de Beckett, pero a la vez sugiere la influencia de esta en aquella: "No intentamos de modo alguno establecer una comparación valorativa entre ambas piezas. Tampoco queremos señalar que sea *El rabdomante* obra de imitación. Antes por el contrario, como se verá, *El rabdomante* tiene un marcado sello de originalidad que le diferencia y parte totalmente de la obra de Beckett. Pero en ella está, indudablemente, la influencia de *Esperando a Godot*. Y lo está más que en los detalles, en el todo general de la pieza y en la expresión poética que se emplea" (pp. 104-105).

40 Oviedo (1966b), por ejemplo, señala que "es evidente que SSB quiso evitar un realismo limitado a la revelación de situaciones locales y que trató de presentar una imagen de la realidad latinoamericana, con sus campesinos necesitados, con su tierra reseca y pobre, con sus autoridades incomprensivas, con su sorda violencia y su primaria exigencia de justicia" (pp. 96-97).

en este caso, aparece representado como un trasfondo lejano —"la tensa línea del horizonte" anunciada por el autor en sus instrucciones iniciales— y poco o nada de él reconoce el espectador quien se ve en la necesidad de completar el silencio que rodea los elementos de la pieza, arrojado como los personajes al páramo abierto y miserable representado en el escenario.

Todo ello, por otra parte, se ve acentuado por el carácter de los diálogos de los personajes, en los cuales se elude cualquier alusión a un referente específico:

> Miserable I.- (Se yergue un poco y husmea el aire; sus orejas parecen moverse) ¿Suena? ¿Está sonando ya? (Los otros no le responden y permanecen impasibles. El Miserable I vuelve a la posición primitiva. Silencio).
> Miserable II.- Pero no es como canto…
> Miserable III.- ¿Es dura o blanda?
> Miserable I.- (Husmea otra vez) ¿Qué? (Silencio)
> Miserable II.- Pero no viene cantando…
> Miserable III.- (Torna a husmear) ¿Qué?
> Miserable I.- Ella, pues.
> Miserable II.- ¡Como si cantara!
> Miserable III.- Mojada, empapada viene. (*Silencio*). (p. 285)

Este discurso por momentos elusivo y errático de los personajes así como su comportamiento permite suponer que, a causa del hambre y la sed, han perdido la capacidad de expresar con coherencia sus ideas; sin embargo, pronto se hace evidente que no solo son capaces de ello, sino de interpretar los signos que perciben, en particular el del sonido subterráneo del agua cuya llegada esperan con ansiedad para su supervivencia:

> Miserable III.- Camina (*Pega el oído a tierra*). Viene en grupo, conversando.
> Miserable II.- ¿En grupo? ¿Conversando? ¡No es ella!
> Miserable I.- *(También ha pegado el oído a tierra)* ¡Camina como gente! (p. 287)

Poco después surgen las figuras de tres personajes —el Gobernador, "que luce un uniforme militar", como apunta el autor, seguido por el Ingeniero y el Portapliegos— aparición acompañada de un tono irónico por la manera como aparecen representados, pues llegan con pasos "enérgicos, autoritarios". Se trata de tres sujetos que representan tres diferentes instancias de poder de un Estado ineficiente y corrupto: un militar (el Gobernador), un técnico (el Ingeniero) y un burócrata (el Portapliegos) que revelan a través

de su miopía la ineptitud de un Estado que, aunque preocupado por la situación de los miserables, se muestra incapaz de comprender y solucionar la crítica situación por la que atraviesan estos:

> Gobernador.- ¿Y estos? ¿Son acaso muertos? Ha sido prematuro comunicar a la capital que no había aún pérdida de vida que lamentar.
> Ingeniero.- Por lo que vemos, coronel, ahora hay que comenzar a lamentarlas.
> Gobernador.- (*Al Portapliegos*) Anote… Hoy lloramos a tres víctimas de la grave sequía que azota nuestra desdichada región. (p. 288)

El pasaje, por otra parte, denota la casi nula comunicación entre los dos grupos, al punto de que los representantes de la autoridad se sorprenden al percatarse de que los miserables aún se encuentran con vida, no sin antes demostrar la irracionalidad de sus procedimientos: "Gobernador.- Ingeniero, compruebe si estos muertos están verdaderamente muertos por la sequía o si se trata de víctimas de un hecho criminal. Hay que ser prolijo" (p. 289). Cuando, finalmente, logra establecerse una comunicación entre los dos grupos, la respuesta del Gobernador al enterarse de las necesidades de los miserables linda con el absurdo: "¡Agua! ¡Agua! ¡Agua! ¿Pero es que no tienen ustedes otra cosa en qué pensar? ¿No les preocupan la patria, la educación de las nuevas generaciones, los progresos industriales de la humanidad?" (p. 289).

Llegada a este punto, a pesar de la aparente ilogicidad que irradian algunos de los diálogos, es evidente que la pieza ofrece significativos indicios de aquello que se propone revelar; es decir, el sentido del comportamiento de los personajes así como el de sus palabras: gradualmente se introduce en la obra la presencia de lo real a través del absurdo. Pronto el espectador descubre tras las palabras y gestos de los personajes, un sentido alegórico y crítico que excede lo literal, pues no se trata solo de una situación cómica o absurda sino de lo que implica: a diferencia de lo que Salazar Bondy juzga como propio del teatro de vanguardia en el cual "los ligámenes con la realidad (…) son débiles y vagos", en *El rabdomante*, a pesar de las imágenes de miseria e indiferencia representadas, hay siempre un espacio para la esperanza y transformación de la realidad, es decir, para la utopía. Ello cobra forma con la aparición del protagonista de la obra, el Rabdomante, un individuo que, a diferencia de las autoridades, sí muestra una preocupación por la situación de los demás y un deseo por modificar el rumbo de las cosas:

> Rabdomante.- ¡Una palabra, por favor, coronel!
> Gobernador.- *(Se da vuelta. Contempla de abajo arriba al recién llegado)* ¿Me habla usted a mí?)
> Rabdomante.- Sí, a usted, coronel. Lo busqué en la Gobernación. Ahí me dijeron que se hallaba inspeccionando este sector.
> Gobernador.- Estoy de inspección, sí, pero no atiendo visitas en cualquier parte y mucho menos a la intemperie. Pida audiencia. (*Al Portapliegos*) Anote el nombre de este señor en la lista del jueves.
> Rabdomante.- Es un asunto muy urgente.
> Gobernador.- Tengo muchos asuntos urgentes antes que el suyo.
> Rabdomante.- Más urgente que el mío ninguno, coronel. Traigo el agua.
> Gobernador.- ¡Otra vez el agua! Hable con el Ingeniero.
> Ingeniero.- ¿Cómo es eso?
> Rabdomante.- Tengo la solución para el problema de la sequía. (p. 292)

Como es de esperarse, la presencia del rabdomante inmediatamente despierta las sospechas de las autoridades por la naturaleza de sus saberes. Sin embargo, tras esa primera reacción, se mostrará capaz de demostrar la utilidad de sus poderes, aun cuando finalmente fracase:

> Rabdomante.- *(Con una voz queda)* Esperen un poco… Silencio. *(La varita se agita más y más conforme la aproxima a la tierra, al pie de mismo árbol)* Parece que está escondida aquí. *(La varita tiembla más aceleradamente y comunica su temblor primero a las manos y luego al cuerpo entero del Rabdomante. Los Miserables están como hipnotizados. El Portapliegos ha dejado de escribir. El Ingeniero muestra un rictus disgustado, en tanto el Gobernador sigue boquiabierto la acción)* ¡La tengo! ¡La he atrapado! *(Casi a ras del suelo, tiembla convulsivamente y grita).* ¡Está en mis manos! ¡Se me quiere escapar! *(Mima la lucha*) ¡No puedo dominarla! ¡Es fuerte, enorme, feroz! ¡Ay! *(Como si se sintiera vencido)* ¡No! ¡No te vayas! ¡No! ¡Ayúdame! *(Es evidentemente, el último esfuerzo)* ¡No! ¡No! *(Se relaja. Cae exhausto. Solloza)* ¡Ha huido! ¡Ha huido! Era grande y poderosa. Estoy muy débil y la he perdido… (*Larga, inmóvil pausa*). (p. 296)

Una vez que es llevado preso por las autoridades, la acción del Rabdomante despierta el interés entre los Miserables quienes toman en sus manos la varita y finalmente logran hacer brotar el chorro de agua "como un disparo fresco y brillante, desde el fondo de la tierra". Poco después, a causa del descubrimiento, se desata un jolgorio y luego en medio de un tumulto se desencadena una revolución: el Gobernador es estrangulado fuera de escena y el Ingeniero también es victimizado. Momentos después, el Rabdomante ingresa en la escena acompañado por el Portapliegos quien se muestra sumido en un

estado de desesperación. Este último le ofrece un trato para comercializar su "secreto" y hacerse ricos, a lo cual el primero se niega rotundamente. Por último, el Portapliegos huye dejando solo al Rabdomante quien es luego asesinado por los Miserables quienes ya no recuerdan quién es.

El rabdomante es, sin lugar a dudas, una pieza única en la producción teatral de Salazar Bondy[41] por una serie de razones: la primera de ellas concierne a los cambios que se suscitan en el desarrollo de la historia desde un estado inicial en el que prevalece el absurdo que rodea las acciones de los personajes de poder —el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos— hasta la posterior solución del conflicto social llevada a cabo por el pueblo que se hace justicia por sí mismo[42]. Tal como sucede con *Flora Tristán*, Salazar Bondy coloca nuevamente en escena la posibilidad de una solución utópica para el destino de la humanidad en manos de las clases explotadas; la segunda innovación concierne al empleo de símbolos —recurso ausente en la producción anterior— el cual añade un componente sobrenatural que cuestiona el poder de la ciencia representado en la pieza por la figura del Ingeniero: "Ingeniero.- (*Riendo sarcásticamente*) ¡Bah! ¡Un mago! ¡Coronel, un mago en pleno siglo XX, se da cuenta" (p. 294). Aun cuando el Rabdomante intenta explicar coherentemente las causas que originan el fenómeno, sus palabras no son oídas ni mucho menos comprendidas por el resto de los personajes: "Rabdomante.- El señor Ingeniero me tiene que comprender. Se produce el efecto de Quincke. ¿Entiende?, y en el subsuelo se desatan corrientes eléctricas. Estas, como es lógico, provocan la aparición de campos magnéticos que modifican localmente…". De esta manera, la aparición de la figura del Rabdomante y su posterior sacrificio a manos de los Miserables hacen posible la transferencia de un nuevo tipo de saberes a la masa de explotados y, con ello, su liberación. El símbolo del agua juega un papel fundamental en la obra pues se trata de un elemento cuya posesión permite no solo la transformación de las relaciones sociales sino del paisaje de devastación que rodea a los personajes: el agua es, en ese sentido, un símbolo de vida y renovación cuyo poder, puesto al servicio de los seres humanos, hace posible un mundo nuevo.

---

41 "La acumulación de elementos simbólicos no desvirtúa la eficacia social de la denuncia que expone. Está diluida en el movimiento de un buen arte teatral, y la obra deja en el espectador la necesidad de reflexionar sobre los temas sociales expuestos" (Caballero, p. 107).

42 En ello hay un evidente parentesco con la farsa *Amor, gran laberinto*.

Por último, en relación con el final de la obra es necesario advertir que la rebelión violenta e irracional de los Miserables no implica el restablecimiento de la justicia en el universo de la ficción, como tampoco se justifica en función de la miseria y explotación a las que estos se han visto expuestos desde siempre. En tal sentido, *El rabdomante* deja abiertas una serie de posibilidades interpretativas finales que son precisamente una indicación de los aciertos en su diseño y realización. Si el espectador es capaz de reflexionar y dar sentido a los silencios de la obra, con ello puede decirse que el principal objetivo que se propuso su autor se ha logrado plenamente.

* * *

El propósito de este capítulo ha sido establecer un diálogo entre las reflexiones que Salazar Bondy formulara a través de un conjunto de artículos periodísticos en torno al arte dramático y dos de sus obras más representativas: *Flora Tristán* y *El rabdomante*. Como ha podido observarse, a lo largo de su trayectoria teatral el autor fue consciente de la necesidad de utilizar el teatro como un instrumento en la formación de una conciencia crítica en el espectador frente a la problemática nacional; tanto en su labor como crítico de arte y literatura así como escritor, Salazar Bondy privilegió el realismo como un modo de representación artística que se adecuaba a las necesidades de un público que se encontraba en proceso de formación, así como expresó su preocupación por la presencia de una temática nacional. Para él, en el caso específico del arte dramático, ello constituía el primer paso en la refundación del teatro nacional con una identidad propia. A pesar de ese énfasis, supo acercarse a las innovaciones del teatro de su época y valorar aquellos elementos que se prestaban a ser incorporados en la dramaturgia nacional. Las dos obras examinadas en este capítulo dan muestra de que, lejos de renunciar a la posibilidad de experimentar con nuevos recursos, el teatro de Salazar Bondy en su fase final se encontraba en una etapa de renovación que, de no haber sido por su temprana muerte, hubiese arrojado resultados aún más significativos. Esta tendencia, como se ha visto, también puede verificarse en el ámbito de su poesía e, incluso, en su narrativa, géneros en los cuales el autor también se mostraba interesado por incorporar nuevos recursos expresivos[43]. Si agregamos a ello la trascendencia que, a la postre, habría de tener su ensayo *Lima la horrible*, publicado también

43 La muestra palpable de este giro en la narrativa es el carácter experimental de la novela inconclusa *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...*, publicada póstumamente en 1969.

en el último tramo de su vida, se puede constatar que el proyecto de construcción de una literatura nacional y, en líneas generales, de una cultura nacional —en el sentido como Salazar Bondy la entendía— se encontraba en pleno proceso de gestación cuando la muerte lo sorprendió en 1965.

Referencias

Aguirre, C. (2015). *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Alonso, C. J. (1990). *The Spanish American regional novel. Modernity and Autochthony*. Cambridge UP.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (trad. E. L. Suárez). México: Fondo de Cultura Económica.

Anónimo, (1974). *Ollantay y cantos y narraciones quechuas*. Versiones de J. María Arguedas, C. Miró y S. Salazar Bondy. Presentación de C. Miró y S. Salazar Bondy. Lima: Peisa.

Areta Marigó, G. (2010). El desierto habita la ciudad: poesía y ensayo en Sebastián Salazar Bondy, *Anales de Literatura Hispanoamericana (39),* 117-131.

Aristóteles (1999). *Arte Poética, Arte Retórica* (trad. J. Goya y Muniain y F. de P. Samaranch). México DF: Porrúa.

Bajtin, M. (1991). *Teoría y estética de la novela* (trad. H. Kriúkova y V. Cazcarra). Madrid: Taurus.

Baudelaire, C. (1974). El pintor de la vida moderna, en *Balzac, Baudelaire, Barbey, d´Aurevilly, El dandismo* (trad. J. Giner). Barcelona: Anagrama, 79-124.

Baudelaire, C. (2005). *Paraísos artificiales. El spleen de París* (trad. L. Echávarri). Buenos Aires: Losada.

Benedetti, M. (5 de junio de 1964). Un limeño contra la arcadía [*sic*], *La mañana*, 11.

Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Introducción y selección de J. M. Cuesta Abad (trad. A. Brotons Muñoz, J. Navarro Pérez y J. Barja). Madrid: Abada.

Berman, M. (1988). Baudelaire: el modernismo en la calle, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (trad. A. Morales Vidal). México DF: Siglo XXI, 129-173.

Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922).* Rosario: Beatriz Viterbo.

Caballero, J. (1975). *El teatro de Sebastián Salazar Bondy.* Lima: García Ribeyro. Casa de la Cultura (1969). *Primer encuentro de narradores peruanos*: Arequipa 1965. Arequipa: Casa de la Cultura.

Castañeda, L. (15 de febrero de 2010). La barriada en Lima. Los de arriba y los de abajo. *Apuntes. Revista digital de arquitectura.* Recuperado de: https://www.apuntesdearquitecturadigital.blogspot.pe/2010/02/la-barricada-en-lima-losdearribaylosde abajo.html

Clark, T.J. (1999). *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers.* New Jersey: Princeton UP.

Cornejo Polar, A. (1989). La nacionalización de la herencia colonial, en *La formación de la tradición literaria en el Perú.* Lima: Centro de Estudios Peruanos, 43-66.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (trad. A. Pescador). México DF: Universidad Iberoamericana.

De la Riva Agüero, J. (1968). *Obras completas. Estudios de Historia Peruana. La Conquista y el Virreinato.* Tomo VI. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Dickens, C. (2012). *David Copperfield* (*La historia personal y experiencias de David Copperfield, hijo*) (trad. M. A. Pérez Pérez). Madrid: Alianza.

Eco, U. (1985). *Apocalípticos e integrados* (trad. A. Boglar). Barcelona: Lumen.

Eielson, J. E. (2010). Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor. Entrevista concedida a Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox. En: Rebaza, L. (ed.). *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005).* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA, Fondo Editorial del Congreso del Perú y Museo de Arte de Lima, pp. 304-320.

Elmore, P. (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX.* Lima: Mosca Azul Editores / El Caballo Rojo Editores.

Escajadillo, T. G. (1966) Sebastián como narrador, no como estatua, *Revista Peruana de Cultura*, *7-8*, 98-129.

Eslava, J. (2008). *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana del siglo XX.* Lima: Universidad Católica Sedes Salpientiae, Fondo Editorial.

Estébanez Calderón, D. (2004). *Breve diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza.

Fried, M. (2014). *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860* (trad. A. Bozal). Madrid: Antonio Machado Libros.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. C. Fernández Prieto). Madrid: Taurus.

González Echevarría, R. (1998). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* México DF: Fondo de Cultura Económica.

Granda, M. (2014). Sebastián Salazar Bondy: lector de Lima la horrible, *Martín* XIV (27), 27-33.

Grandidier, E. (1861). *Voyages dans Amérique du Sud, Pérou et Bolivie.* Paris: J. Claye, Michel Lévy Frères.

Greenberg, C. (1969). La pintura moderna, en *El nuevo Arte.* Barcelona: Diana, 98-108.

Güich, J. y Susti, A. (2007). *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno.* Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Hirschhorn, G. (2005). *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura.* Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, Embajada de Francia, IFEA.

Hirschhorn, G. (1996). *Sebastián Salazar Bondy et l´action culturelle. Tome II.* Thèse pour le Doctorat d´études Ibèro-américaines. Lyon: Université Lumière-Lyon II.

Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana.* Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores.

Idez, A. (abril de 2013). La crónica en la encrucijada de la subjetividad: periodismo, autobiografía y literatura, en III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Buenos Aires. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_publi/idez_arielcc.pdf

Instituto de Estudios Peruanos (1985). ¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre *Todas las sangres,* 23 de junio de 1965. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Instituto de Estudios Peruanos (2003). *Primera Mesa Redonda sobre literatura peruana y sociología del 26 de mayo de 1965*. C. M. Pinilla Cisneros (ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.

Harris, W. V. (1998). La canonicidad, en E. Sullá (comp.) *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, 37-60.

Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.

Loayza, L. (1974a). La poesía de Sebastián Salazar Bondy, en *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores: 167-191.

Loayza, L. (1974b). Prólogo a *Sombras como cosas sólidas y otros poemas*. Barcelona: Ocnos.

Loayza, L. (1985). *Otras tardes*. Lima: Mosca Azul Editores.

Loayza, L. (1990). *Sobre el novecientos*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.

Llórens Amico, J. A. y Chocano Paredes, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Mariátegui, J. C. (1959a). La torre de marfil, *El artista y la época*. Lima: Amauta, 25-29.

Mariátegui, J. C. (1959b). El proceso de la literatura, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 198-305.

Melville, H. (1970). *Moby Dick o La ballena blanca* (trad. E. Pezzoni). Buenos Aires: Sudamericana.

Meneses, C. (1999). Palma visto por Rubén Darío. *Anales de literatura hispanoamericana, 28,* 999-1004.

Miguel de Priego, M. (2000). *Valdelomar. El conde plebeyo. Biografía*. Lima: Congreso del Perú, Fondo Editorial.

Moro, C. (2002). *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Edición e introducción de A. Ferrari, epílogo de A. Coyné. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nochlin, L. (1991). *El realismo* (trad. J. A. Suárez). Madrid: Alianza Editorial.

Núñez, E. (Comp.) (1973). *El Perú visto por viajeros*. Tomo I. *La costa*. Prólogo, recopilación y selección por E. Núñez. Lima: Peisa.

Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Oquendo, A. (29 de marzo de 1964). Ya Lima no es tan horrible. *Expreso*, p. 10.

Oquendo, A. (1966). Cronología sumaria de Sebastián Salazar Bondy, *Revista Peruana de Cultura 7-8,* 152-160.

Oquendo, A. (1991). Conferencia en Homenaje a Sebastián Salazar Bondy, transcrita por G. Hirschhorn en *Sebastián Salazar Bondy et l´action culturelle (2 tomes).* Thèse pour le Doctorat d´études Ibèro-américaines. Lyon: Université Lumière-Lyon II, 830-834.

Ortega y Gasset, J. (1993). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Madrid: Alianza.

Ortega, J. (18 de diciembre de 1966). En busca del teatro peruano. *La Prensa, 7 Días del Perú y del mundo.* Suplemento Dominical, p. 44.

Oviedo, J. M. (17 de julio de 1966a). B.B.S. [*sic*]: palabras finales, *El Comercio*, Suplemento *El Dominical*, p. 22.

Oviedo, J. M. (1966b). Sebastián Salazar Bondy en su teatro, *Revista Peruana de Cultura 78,* 70-97.

Oviedo, J. M. (2014). *Una locura razonable: memorias de un crítico literario.* Lima: Prisa.

Panfichi, A. (1995). Urbanización temprana de Lima, 1535-1900, *Mundos interiores: Lima 1850-1950.* A. Panfichi y F. Portocarrero (eds.). Lima: Universidad del Pacífico, 15-42.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia.* México DF: Fondo de Cultura Económica.

Porras Barrenechea, R. ([1935] 2005). *Pequeña antología de Lima. El nombre del Perú.* Lima: El Comercio.

Porras Barrenechea, R. (1954). *Tres ensayos sobre Ricardo Palma.* Lima: Juan Mejía Baca.

Quijano, R. (2000). Con los anteojos de azufre: notas sobre Moro y las artes visuales, *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico.* Lima: Centro Cultural de España, 15-21.

Rama, A. (1984). *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura* (trad. M. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, 17-18.

Rebaza Soraluz, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo*

Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Reisz, S. (1981). Texto literario, texto poético, texto lírico, *Lexis V(2)*, 1-14.

Ribeyro, J. R. (1994a). *La palabra del mudo. Cuentos 1952-1993. I*. Lima: Jaime Campodónico editor.

Ribeyro, J. R. (1994b). Gracias, viejo socarrón, en *Antología personal*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 127-131.

Ribeyro, J. R. (1976). Lima, ciudad sin novela, en *La caza sutil*. Lima: Milla Bartres, 15-19.

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Salazar Bondy, S. (1 de enero de 1952). El Barrault que yo vi, *El Comercio*, p. XII.

Salazar Bondy, S. (19 de setiembre de 1952). En busca del teatro nacional. *La Prensa*, p. 6

Salazar Bondy, S. (28 de setiembre de 1952). Los mil oficios del director, *La Prensa*, p. 6.

Salazar Bondy, S. (3 de octubre de 1952). El monólogo dramático, *La Prensa*, p. 6.

Salazar Bondy, S. (9 de octubre de 1952). El actor y la imaginación, *La Prensa*, p. 6.

Salazar Bondy, S. (20 de octubre de 1952). El lenguaje del teatro, *La Prensa*, p. 6.

Salazar Bondy, S. (25 de octubre de 1952). La conciencia del espectador, *La Prensa*, p. 5.

Salazar Bondy, S. (29 de octubre de 1952). El actor y el escenario, *La Prensa*, p. 8.

Salazar Bondy, S. (1954). *Náufragos y sobrevivientes*. Lima: Círculo de novelistas peruanos.

Salazar Bondy, S. (3 de marzo de 1955). Una pieza de No-Teatro. *La Prensa*, p. 10.

Salazar Bondy, S. (18 de febrero de 1957). El extraño Samuel Beckett, *La Prensa*, p. 8.

Salazar Bondy, S. (1958) *Arte milenario del Perú. Láminas y textos reunidos por Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública.

Salazar Bondy, S. (19 de abril del 1958). Un autor que encuentra su tema, *La Prensa*, p. 10.

Salazar Bondy, S. (21 de junio del 1958). Un autor que odia el teatro, *La Prensa*, p. 8.

Salazar Bondy, S. (28 de junio del 1958). Beckett y Godot en Lima, *La Prensa*, p. 8.

Salazar Bondy, S. (7 de junio del 1959). Sebastián Salazar Bondy, Flora Tristán (entrevista), *El Comercio*, p. 5.

Salazar Bondy, S. (10 de enero del 1960). Una encuesta sobre la mujer que escribe, *El Tiempo*, Piura, p. 3.

Salazar Bondy, S. (22 de enero del 1960). Una encuesta sobre la mujer que escribe. *El Sol*, Cusco, p. 2.

Salazar Bondy, S. (7 de febrero del 1960). La torre de marfil derribada, *El Comercio*, Suplemento *El Dominical*, pp. 4-5.

Salazar Bondy, S. (1960) *Confidencia en alta voz*. Lima: Ediciones Vida y Palabra.

Salazar Bondy, S. (4 de abril del 1961). Dos polos de la creación. *El Comercio*, p. 2.

Salazar Bondy, S. (8 de octubre del 1961). La ausencia de Brecht en nuestra escena, *El Comercio*, Lima, Suplemento *El Dominical*, p. 8.

Salazar Bondy, S. (29 de octubre del 1961). Hacia una creación crítica, no mágica, *El Comercio*, Suplemento *El Dominical*, p. 8.

Salazar Bondy, S. (5 de noviembre del 1961). El Pequeño Organon. *El Comercio*, Suplemento *El Dominical*, pp. 2 y 4.

Salazar Bondy, S. (19 de noviembre del 1961). El manifiesto comparado, *El Comercio*, Suplemento *El Dominical*, p. 4.

Salazar Bondy, S. (diciembre del 1962). Sobre Raúl Porras Barrenechea, *Revista de la Universidad de México (4),* 25.

Salazar Bondy, S. (1963). Aspecto cultural, *Breve introducción al estudio de la realidad nacional*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Educación, 194-211.

Salazar Bondy, S. (3 de abril de 1963). El chabuquismo se impuso. *Oiga*, pp. 11 y 14.

Salazar Bondy, S. (1964). *Dios en el cafetín*. Lima: Populibros Peruanos S.A.

Salazar Bondy, S. (14 de mayo del 1964). El horror a la vuelta de la esquina. *Oiga (75)*, 6.

Salazar Bondy, S. (1964). *La cerámica peruana prehispánica*. Introducción de S. Salazar Bondy. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 5-17.

Salazar Bondy, S. (1964). *Mil años de poesía peruana*. Selección y nota de Sebastián Salazar Bondy. Lima: Populibros Peruanos, 5-9.

Salazar Bondy, S. (1964). *Poesía quechua*. Introducción, selección y notas de S. Salazar Bondy. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 7-13.

Salazar Bondy, S. (marzo-abril del 1965). La evolución del llamado indigenismo, *Sur (293)*, 4450.

Salazar Bondy, S. (1965). *Pobre gente de París*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

Salazar Bondy, S. (1967). *Obras de Sebastián Salazar Bondy*. Tomos I, II y III. Lima: Moncloa Editores.

Salazar Bondy, S. (1969). *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce...* Edición y prólogo de T. G. Escajadillo. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

Salazar Bondy, S. (1974). *Sombras como cosas sólidas y otros poemas*. Selección y prólogo de L. Loayza. Barcelona: Ocnos.

Salazar Bondy, S. (1987). *Todo esto es mi país*. Prólogo de J. García Terrés. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Salazar Bondy, S. (1990). El periodismo, la crítica y el arte. *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Dirección, selección y recopilación de textos L. Lostaunau. Lima: Jaime Campodónico Editor.

Salazar Bondy, S. (2003). *Escritos políticos y morales (Perú: 1954-1965)*. Estudio introductorio de M. Vargas Llosa. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Salazar Bondy, S. (2014a). *Periodismo y literatura. La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*. Tomo I. A. Susti (selección y prólogo). Lima: Lápix Editores.

Salazar Bondy, S. (2014b). *La poesía y el hombre. La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*. Tomo II. A. Susti (selección y prólogo). Lima: Lápix Editores.

Salazar Bondy, S. (2014c). *Lima la horrible*. Lima: Lápix Editores.

Salazar Bondy, S. (2016). *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima (1953-1965)*. Edición y prólogo de A. Susti. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Salazar Bondy, S. Correspondencia personal. Archivo del autor.

Smith, P. (1988). *The Discerning Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Susti, A. (2014a). La crítica periodística de Sebastián Salazar Bondy, *Sebastián Salazar Bondy. La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura* (1945-1965). Tomo I. Lima: Lápix Editores, 15-52.

Susti, A. (2014b). Respondiendo por los poros de tu cuerpo: *Lima la horrible*, medio siglo después, Sebastián Salazar Bondy. *Lima la horrible*. Lima: Lápix Editores, 17-43.

Susti, A. (2016a). Escribir sobre la ciudad: la crónica periodística en Sebastián Salazar Bondy, *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima (1953-1965)*. Universidad de Lima, Fondo Editorial, 17-48.

Susti, A. (2016b). La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro, *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana*. Universidad de Lima, Fondo Editorial, 125-152.

Susti, A. (2016c). La ciudad como utopía. En Salazar Bondy S. *Artículos periodísticos sobre Lima 1953-1965*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Tamayo Vargas, A. (1983). Ricardo Palma y la *Tradición Peruana*. Homenaje a Ricardo Palma en el sesquicentenario de su nacimiento, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (8), 13-36.

Taylor, C. (1992). The Expressivist Turn, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard UP, 368-390.

Tristán, F. (1840/ 1972). *Paseos en Londres*. Estudio preliminar de Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Tristán, F. (1838/ 2005). *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Empresa Editora El Comercio.

Triviños, G., Alonso, Alonso, M. N., y Rodríguez, M. (2008). Prólogo. Un hijo (un texto) afligido de Lima en Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*. Universidad de Concepción, 7-26.

Unzueta, F. (1993). *Las tradiciones peruanas* y la cuestión nacional, en *Ricardo Palma. Tradiciones peruanas*. Julio Ortega (ed.). París: Colección Archivos, 503-519.

Valdelomar, A. (2000). *Obras completas.* Tomo II. Lima: Ediciones Copé.

Valero Juan, E. M. (2003a). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro.* Universidad de Alicante.

Valero Juan, E. M. (2003b). *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito.* Universitat de Lleida.

Vargas Llosa, M. (agosto de 1965). Un mito, un libro y una casta, *Revista de la Universidad de México, 12*, 12-13.

Vargas Llosa, M. (1966). Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú, *Revista Peruana de Cultura, 7-8*, 25-54.

Vich, V. (2013). *Voces más allá de lo simbólico.* Lima: Fondo de Cultura Económica.

Vidal Rojas, R. (2011). La ciudad, ¿utopía permanente?, *Theoria 20* (1), 65-79.

Westphalen, E. A. (1966). La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar Bondy, *Revista Peruana de Cultura*, 7-8, 146-151.

White, H. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.

Alejandro Susti

TODO ESTO ES MI PAÍS

La obra de Sebastián Salazar Bondy

A mediados del siglo pasado, y a lo largo de aproximadamente dos décadas, Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) desarrolló una intensa y fructífera labor como escritor —fue dramaturgo, poeta, narrador, ensayista, antologador, entre otros quehaceres— y periodista cultural, en un medio que reclamaba urgentemente la presencia de una personalidad capaz de defender el papel del escritor, el artista y el intelectual en nuestra sociedad. Así, Salazar Bondy asumió esa tarea con pasión y compromiso, desempeñándose como crítico literario, de arte, teatro y cine, además de cronista de su ciudad y columnista político.

Como sucede con la mayoría de nuestros autores, desde su muerte —acaecida hace ya más de cincuenta años— su vasta producción ha sido estudiada por la crítica solo parcialmente: su célebre ensayo *Lima la horrible* y algunos de sus poemas y obras teatrales han sido materia de estudio de especialistas; sin embargo, no existía a la fecha una visión integradora de su obra que posibilitara establecer vínculos y contrastes, y que reconociera, de paso, su lugar en el panorama de la literatura peruana.

A pesar de no pretender abarcar la totalidad sugerida en la expresión "Todo esto es mi país" —título de uno de sus más representativos poemas—, el propósito de este libro es llenar ese vacío a través de un recorrido por algunos de los múltiples itinerarios que Salazar Bondy perfiló en su escritura. Es, además, el resultado de una tenaz labor editorial e investigadora desarrollada por el autor de este libro a lo largo de los últimos años.