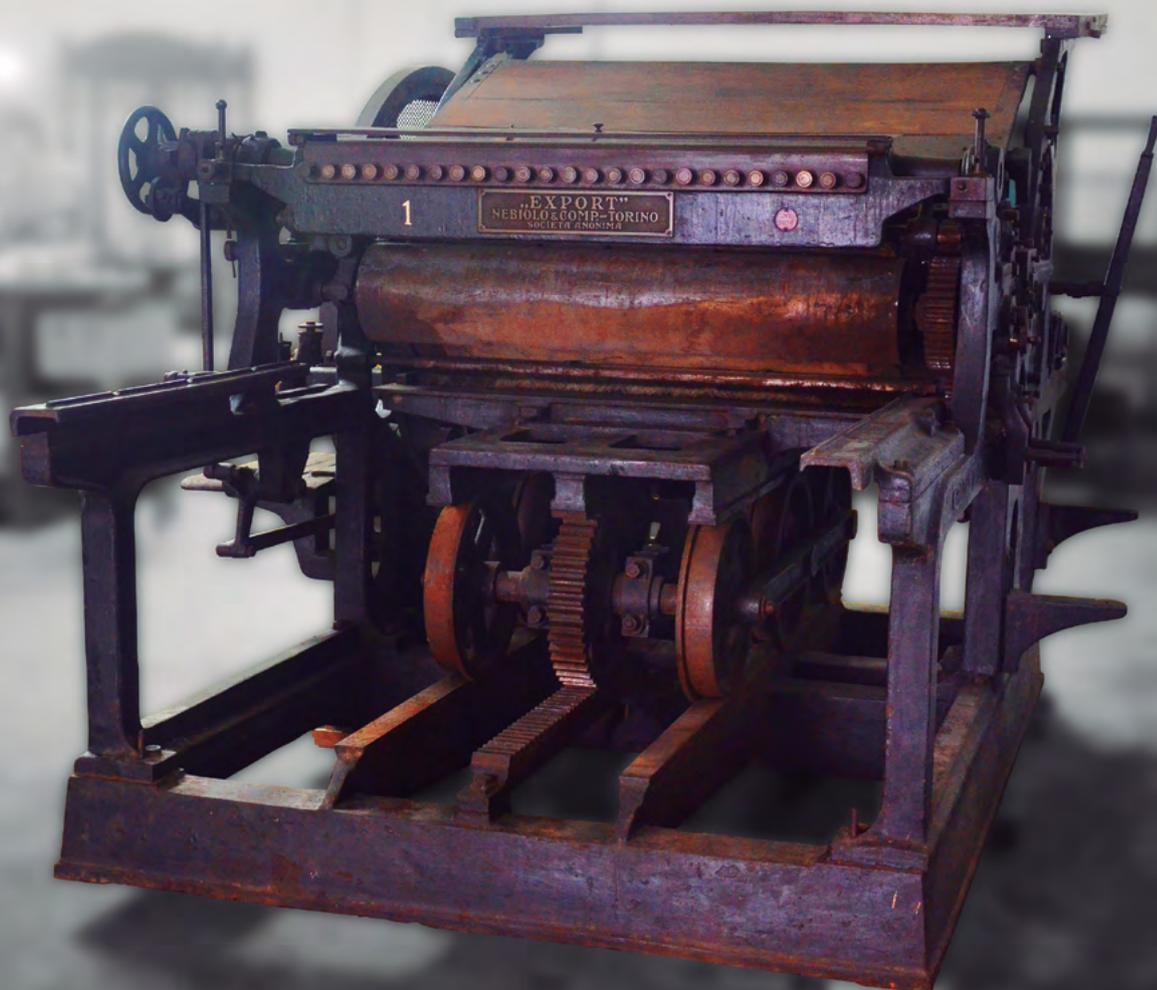


Catálogo de la exposición

La página blanca entre el signo y el latido

La edición del libro literario (1920-1970)





Catálogo de la exposición

**La página
blanca
entre
el signo
y el latido**

**La edición del libro literario
(1920-1970)**

La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970)

Primera edición, octubre de 2017

© Casa de la Literatura
Jirón Ancash 207, Centro Histórico de Lima
+51.1.426.2573
publicaciones.casaliteratura@gmail.com
www.casadelaliteratura.gob.pe

Edición general y redacción de textos: Diana Amaya Aldana
Revisión de contenidos: Kristel Best Urday
Diseño y diagramación: Pershing Roncal Saavedra
Fotografías: Archivo Casa de la Literatura Peruana
Foto de portada: Bereniz Tello (Imprenta Nebiolo adquirida en 1925 para la imprenta Minerva de los hermanos Mariátegui)

Este catálogo se publica con ocasión de la exposición realizada en la Casa de la Literatura Peruana en Lima, de junio de 2016 a marzo de 2017. Su uso es de libre acceso y descarga gratuita. Está prohibida su comercialización.



CASA DE LA LITERATURA PERUANA



PERÚ

Ministerio de Educación

Índice

INTRODUCCIÓN	9
LÍNEA DE TIEMPO	12
CONSTELACIÓN DE EDITORIALES	14
NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS LIBROS	18
LA ESCENA DEL LIBRO	20
Editorial Minerva	
Mariátegui, emprendedor y formador de redes socio-culturales.	
José-Carlos Mariátegui Ezeta	
Compañía de Impresiones y Publicidad	
EL CANTO DEL PAPEL	38
Javier Sologuren, poeta y editor	
La poesía de sus ediciones	
La minerva era una persona	
Una forma de vida	
Sologuren y la máquina de hacer poesía. Luis Alberto Castillo	
MÁS LECTORES, NUEVAS LECTURAS	58
LA ODISEA DEL LIBRO	60
Juan Mejía Baca, librero y editor	
El editor es un lector	
Censura y quema de libros	
LA BATALLA A FAVOR DEL LIBRO	74
La política bibliotecaria de Jorge Basadre	
El Bibliobús de Lima	
Las ediciones populares	
Del Círculo de Novelistas Peruanos al Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual: Notas sobre la trayectoria editorial de Enrique Congrains. Jaime Vargas Luna	
TERRENO SAGRADO	106
Industrial Gráfica	
El diseño gráfico	
LECTURA EN MOVIMIENTO	130
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	140
VIDEOTECA	144

Introducción

El libro es un objeto cultural que nos hace imaginar, conocer y alcanzar una mirada amplia del mundo; pone en juego la imaginación de las personas, que al ser única e irreplicable, suscita infinitas lecturas. De este modo, hace posible formar opiniones y desarrollar nuestras identidades. También es un espacio de encuentro entre quienes lo imaginan, lo crean, le dan vida, lo comparten. Conocer las voces de estas personas, sus experiencias y el contexto en que tienen lugar permite hacer un balance del rol que la comunidad ha asignado al libro.

En el Perú la historia del libro y la lectura es vasta y compleja, pues en ella participa una gran diversidad de voces en diálogo con el devenir social, cultural y político. Los estudios sobre este tema han sido realizados principalmente desde una mirada bibliotecológica y económica. Hace falta indagar en su nivel social: los contextos culturales de producción, las características de las prácticas lectoras, las estrategias e impactos de la promoción de la lectura, que vayan en diálogo con las dinámicas de cada periodo, y las prácticas sociales y culturales.

Este proceso empezó en Cajamarca en 1532 cuando Francisco Pizarro y el sacerdote Vicente de Valverde mostraron al inca Atahualpa una Biblia. En tanto libro sagrado y depositario del poder cultural y político europeo, este objeto debía forzar al inca a someterse al poder español; por eso ante su rechazo se dio inicio a la guerra que desencadenó múltiples tensiones culturales perceptibles durante siglos. El libro empieza su historia en el Perú en un contexto de violencia.

En las décadas siguientes, la sociedad colonial consolidó el rol del libro como instrumento de poder y transformación cultural. Por ejemplo, el primer impreso en el Perú tuvo como objetivo la evangelización indígena. Su título fue *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios* y fue realizado por el italiano Antonio Ricardo en 1584.

En este mismo periodo, la Iglesia, las órdenes religiosas y solo algunos sectores de la sociedad civil tenían acceso a librerías y bibliotecas. La importación y el consumo de libros estaban limitados a la universidad y centros de estudios, que eran regentados por sectores eclesiásticos; en general su producción y circulación fueron siempre supervisadas por la Corona y la Iglesia, más aún si se trataba de textos de ficción. La censura fue uno de sus sistemas de control.

Existen múltiples casos de indígenas y mestizos que se apropiaron de esta herramienta para resistir y subvertir el poder colonial. Ello se observa en cómo el acervo cultural indígena, su estética, sus colores y su materialidad, trascendieron los límites del libro occidental, por ejemplo, en los dibujos y el lenguaje de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala o en las representaciones visuales de la cosmovisión andina de la *Relación de las antigüedades deste Reyno del Pirú* de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua.

Durante la crisis del virreinato, la promulgación de las Cortes de Cádiz en 1810, que legitimaban la libertad de imprenta y la abolición del Santo Oficio en 1813, dieron una nueva etapa a la historia del libro. Aunque la Inquisición se reinstauró al año siguiente y la

constitución gaditana rigió solamente en España, estos eventos afirmaron la noción de la imprenta y la libre publicación y circulación de textos como fundamentos de la democracia, de la formación de opinión pública y de la creciente idea de nación, acaso porque –paradójicamente– había un aura de clandestinidad que rodeaba a la lectura.

En los ámbitos populares, los modos de leer de la época, es decir, la lectura colectiva y en voz alta, se mantuvieron durante gran parte del siglo XIX y acompañaron el proceso de las guerras de independencia. Al mismo tiempo, se multiplicaron progresivamente textos impresos, cuyos contenidos eran generalmente políticos, militares e ideológicos, de acuerdo al contexto de cambio propio del periodo.

En la etapa republicana, las élites criollas –fortalecidas en el proceso de independencia– se interesaron en acrecentar su capacidad de intervenir en el destino político nacional. Uno de los medios fue el poder que detentaron sobre los medios de producción, circulación y acceso a textos impresos. La prensa jugó un rol crucial pues allí se discutían los proyectos nacionales desde distintos ámbitos y registros: el comentario periodístico, los estudios científicos y la literatura.

Los periódicos participaron decididamente en la aparición de los cuadros de costumbres y las novelas de folletín. Estas fueron catalizadoras de las preocupaciones y proyectos nacionales, también géneros fundacionales para la literatura moderna (Velázquez, 2007). Su éxito hizo posible la formación y el crecimiento del público lector en los sectores populares, como artesanos, comerciantes, sirvientes y acompañaron la aparición de la mujer en la escena letrada, como lectora y como escritora. Por un lado, las novelas de folletín estaban dirigidas principalmente al público femenino; por otro, surgieron muchísimas autoras que exploraron y debatieron las posibilidades estéticas y pedagógicas de la novela, como Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner, Lastenia Larriva. En ese sentido, se alcanzó un universo más heterogéneo de lectores, donde la fuente de información y debate no era solamente el libro, vinculado a los grupos ilustrados, sino también los periódicos y revistas.

Cabe indicar que el crecimiento de la cantidad de lectores tuvo lugar en espacios urbanos, generalmente entre sectores pequeño burgueses y obreros, pero no sucedió lo mismo en el campo. El carácter social y político de esta situación se hizo evidente cuando, en 1896, el dominio de la lectoescritura devino en requisito para obtener la ciudadanía, de este modo la población analfabeta, en su mayoría indígena y rural, quedó excluida de las decisiones del país.

En las primeras décadas del siglo XX, con el desarrollo de las industrias, distintos movimientos culturales activaron y dinamizaron la producción del libro a nivel nacional e internacional, contribuyeron a definir técnicas, formas y tiraje; y generaron comunidades de lectores. A partir de la década de 1950 se experimentó una renovada participación social de los escritores. Esto replanteó sus vínculos con una población lectora mucho más diversa debido al proceso de alfabetización y transformación social producto de la migración que el Perú experimentaba por esos años.

En el campo de la producción, entre 1920 y 1970, ocurrieron transformaciones en distintos ámbitos. En lo social, se insertaron estrategias de difusión y promoción del libro; en el ámbito literario paulatinamente las publicaciones reconfiguraron el canon nacional y en el campo tecnológico se acudió a las ventajas de la modernización de la industria para replantear las formas de producción librera. De este modo, fueron configurándose las formas en que hoy se produce, se accede y se consumen textos. En gran parte este proceso fue determinado por el surgimiento de la noción de editor: a través de diversos actores que desde sus distintas experiencias construyeron una forma particular de crear, construir, comprender y vincularse con el libro.

La exposición *La página blanca entre el signo y el latido* hace un repaso por el periodo de 1920 a 1970, centrándose en la edición del libro literario. Según Sebastián Salazar Bondy “la misión del editor es, quizá principalmente, hacer lectores” (*La Prensa*, 25 de febrero de 1954). La edición es un puente entre escritores y lectores, que evidencia las circunstancias en las que un texto adquiere carácter público y se convierte en un libro. A través de la edición es posible encontrar algunas rutas de comprensión del devenir y del lugar de este objeto cultural.

En la investigación de *La página en blanco entre el signo y el latido* se pudo identificar tres momentos cruciales en la producción editorial peruana:

Minerva, librería e imprenta de Julio César y José Carlos Mariátegui, dio inicio a la edición contemporánea del libro, aportando una visión moderna del arte y la cultura. La consulta del archivo inédito de dicha editorial permitió conocer las condiciones de producción de muchos de los títulos más importantes de la época. Esto, sumado al hallazgo de su primera imprenta, una Export Nebiolo adquirida en 1925, aporta a la valoración del patrimonio cultural e industrial y permite reconocer el carácter fundacional del trabajo editorial y de gestión cultural de José Carlos Mariátegui.

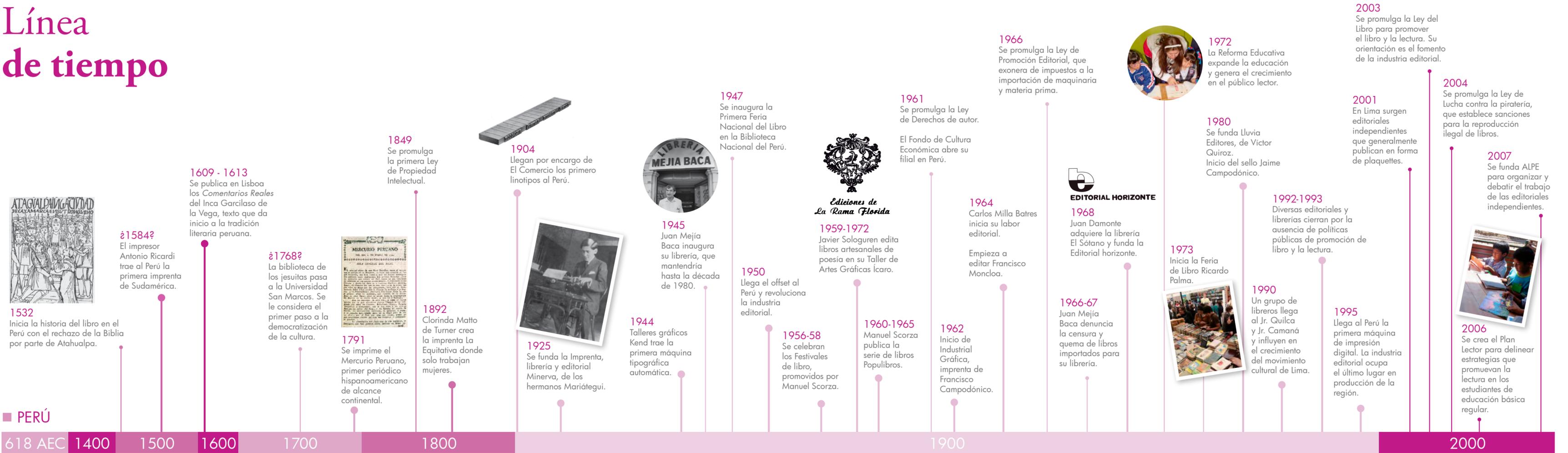
A partir de la década de 1940, empresas culturales como la Librería Editorial Juan Mejía Baca plantearon la necesidad de un mayor acceso al libro, generando colecciones de pensamiento y literatura peruana. El archivo personal que el mismo Juan Mejía Baca donó a la Biblioteca Nacional cuando fue su director hizo posible reafirmar el carácter social del libro que buscó reforzar por medio de diversas iniciativas culturales.

Las diversas conversaciones con poetas, artistas e intelectuales que conocieron a Javier Sologuren, además de sus familiares, permitieron conocer de cerca la dimensión plástica y poética desde la que su editorial La Rama Florida acompañó la aparición de un nuevo catálogo de poesía joven, cuyos autores serían parte de la Generación del 60.

La exposición plantea una mirada sobre estas propuestas editoriales con el objetivo de aportar en la construcción en la historia del libro en el Perú y de reflexionar sobre el trabajo editorial como un hacer creativo, de promoción de la lectura y como una profesión que delinea nuestros vínculos con el libro.

Línea de tiempo

PERÚ



EN EL MUNDO



Constelación de editoriales

El mundo del libro es una constelación dinámica que aglomera distintos actores, como autores, editores, impresores, diseñadores, libreros, bibliotecarios y lectores. Alrededor de las editoriales, varios de ellos comparten experiencias, perspectivas y proyectos que dan lugar a vínculos sociales, de amistad y colaboración mutua.

La naturaleza heterogénea de estos proyectos fue determinante en muchos casos y definió los modos en los que cada uno de ellos aportó en la cadena del libro. Es posible identificar editoriales que establecieron vínculos de diversa índole, como Minerva, Juan Mejía Baca, La Rama Florida e Industrial Gráfica. Esto se debe fundamentalmente a que fueron también librerías, imprentas o espacios de actividades culturales. De este modo, estas editoriales formaron redes que constantemente se actualizaban, diversificaban y daban lugar a nuevos vínculos.

Alrededor de Minerva diversos intelectuales, impresores y editores conformaron un proyecto editorial plural y nacional que renovó la escena literaria de inicios de siglo XX, si bien conformado mayoritariamente por editores de revistas y periódicos. En cuanto a la producción de libros, resalta la relación entre José Carlos Mariátegui, director editorial de Minerva, con los hermanos César y Jorge Falcón. César fue cercano al movimiento Colónida, al igual que José Carlos, además habían coeditado juntos el diario *La Razón* en 1919 y su novela *Pueblo sin dios* fue reseñada en *Libros y revistas* por Mariátegui. Jorge Falcón, editor del sello La hora del hombre, fue amigo y estudioso de la obra de Mariátegui.

Enrique Bustamante y Ballivián publicó *9 poetas nuevos del Brasil* en 1930 a través de Minerva. El mismo año Bustamante y Ballivián fundó la Compañía de Impresiones y Publicidad, editorial e imprenta destinada a la difusión de autores poco conocidos o inéditos como Emilio Adolfo Westphalen o José

María Arguedas. La amistad entre Bustamante y Ballivián y José Carlos Mariátegui no era nueva. Ambos se conocían desde 1909 aproximadamente, mientras trabajaban en el diario *La Prensa*. Además Bustamante y Ballivián, quien estaba de viaje por América del Sur entre 1923 y 1930, fue difusor de las publicaciones de Minerva ante los libreros y editores de Brasil y Argentina.

En 1930, Pablo Leonardo Villanueva, en ese entonces Bibliotecario de la Federación Gráfica del Perú, dirigió una carta a José Carlos Mariátegui para solicitar la donación de un ejemplar de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Pablo L. Villanueva fue conocido poco después como uno de los impresores más productivos de las décadas de 1940 y 1950 en Lima. Fue el principal impresor de Juan Mejía Baca, con quien compartió la organización de eventos culturales de difusión del libro. El vínculo entre Villanueva y Mariátegui no fue personal, sino programático. José Carlos Mariátegui participó y alentó la organización de los sindicatos obreros en 1919, año en que fue fundada la Federación Gráfica. Posteriormente, a su llegada de Europa, Mariátegui fungió de árbitro en el conflicto entre este sindicato y la Imprenta Newton. De acuerdo a esta información, acaso es posible afirmar que José Carlos Mariátegui fortaleció la red de impresores y trabajadores gráficos de la época.

En la década de 1950, varios proyectos editoriales, entre ellos el Círculo de Novelistas Peruanos, de Enrique Congrains, la editorial de Juan Mejía Baca y los Festivales del Libro y Populibros de Manuel Scorza fueron pieza clave para la divulgación de la nueva narrativa urbana.

Estos proyectos tienen puntos de contacto diversos. En general se trata de vínculos entre empresas editoriales que promovían el acceso al libro. Por ejemplo, luego de que Manuel Scorza lanzara el Primer Festival del Libro, Pablo Villanueva y Juan Mejía Baca decidieron participar en la segunda versión de los festivales, en 1957. El premio de Concurso Anual de Novela, declarado desierto ese año, fue destinado a este proyecto, de cuya impresión se hizo cargo el impresor Villanueva.

Asimismo, Peisa y Mejía Baca coeditaron *De lo barroco en el Perú* de Martín Adán en 1974. En 1960, José Muñoz, dueño de Peisa, fundador de Distribuidora Inca y de Librerías La Familia, se sumó junto con Studium y La Universidad a la Campaña del Libro que premiaba a los lectores y clientes de dichas librerías. El concurso fue convocado por el diario *El Comercio*.

Volviendo a los Festivales del Libro, este proyecto empezó a replicarse en otras ciudades del país, no necesariamente a cargo de Scorza. Algunas de estas ediciones se produjeron en Lima, como sucedió con el Primer Festival del Libro Piurano en 1958. La impresión de esta serie se realizó en los Talleres Gráficos de la Librería e Imprenta Minerva.

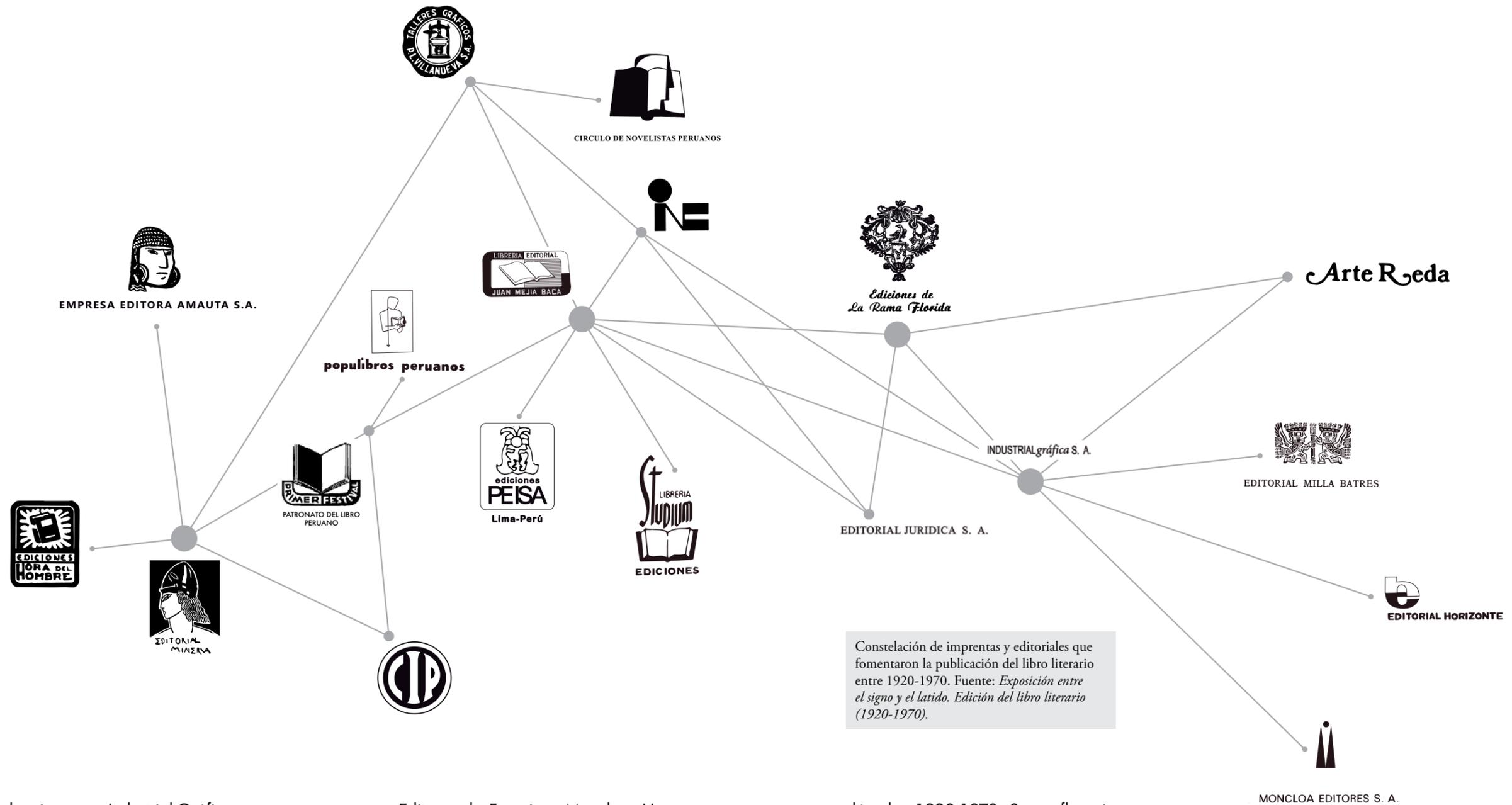
Por otro lado, a partir de la idea de los Festivales del Libro, Manuel Scorza propuso más tarde otros proyectos, entre ellos Populibros Peruanos es el más significativo. El logo de este sello estuvo a cargo del diseñador gráfico José Bracamonte y se tituló *El hombre que lee vale más*. Este artista participó en múltiples ediciones y editoriales de la época, como

Mejía Baca, INC, Moncloa Editores, La Rama Florida, entre otros.

En 1955, José Bracamonte Vera diseñó las portadas de varias publicaciones del Círculo de Novelistas Peruanos, como *Chicha, mar y bonito* de José Diez Canseco, *Mala entraña* de Tulio Carrasco y la tercera edición de *Lima hora cero* de Enrique Congrains. A través de estas publicaciones y otras como *Gallinazos sin plumas*, *Náufragos y sobrevivientes* y *Kikuyo*, el Círculo de Novelistas contribuyó a la renovación de la literatura peruana de la década de 1950.

El Instituto Nacional de Cultura (INC) fue un centro de coincidencia de diversos editores y diseñadores de la época. Octavio Santa Cruz, Víctor Escalante, Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte fueron algunos de los que consolidaron la propuesta gráfica característica de estas ediciones. Su formación irradió y delineó la gráfica de la época, tal como se observa en los catálogos de Mejía Baca, Industrial Gráfica, Moncloa Editores, La Rama Florida, entre otros.

Editorial Jurídica, pese a no estar especializada en literatura, coeditó e imprimió textos de Juan Mejía Baca, el Instituto Nacional de Cultura y La Rama Florida. En el último caso, Javier Sologuren acudió a esta editorial cuando se trataba de textos con formato libro, aquellos para los que la imprenta manual del Taller de Artes Gráficas Ícaro no era suficiente. Hizo



lo mismo con Industrial Gráfica, aunque con mayor participación de parte de su gestor Francisco Campodónico. Juntos coeditaron la *Poesía completa* de Javier Heraud poco después de su muerte.

La imprenta Industrial Gráfica es entonces otro núcleo importante de la actividad editorial desde la década de 1960. Además del vínculo con Javier Sologuren, Campodónico fue determinante en la impresión y edición de diversas revistas, libros y en la concreción de proyectos editoriales como Moncloa

Editores de Francisco Moncloa, Horizonte de Humberto Damonte, Milla Batres de Carlos Milla Batres y Arte Reda de Víctor Escalante.

De este modo, la constelación de editoriales que da inicio a la exposición *La página blanca entre el signo y el latido* representa los nexos entre autores, editores, diseñadores, entre otros, que surgieron en el campo editorial de las

décadas 1920-1970. Su confluencia permite reconocerlos como parte del contexto cultural, político y de producción que aportó en la definición de las características del mundo del libro de cada periodo. Es decir, como un tejido de redes de pensamiento, opinión, de preferencias estéticas y literarias que construirán la gráfica y la poética comunes de la época.

Nuevos tiempos, nuevos libros

En las primeras décadas del siglo XX, las revoluciones en Rusia y México, la crisis política en China y la Primera Guerra Mundial (1914-1919) dieron lugar a un largo proceso de replanteamiento de la economía, la política y las dinámicas sociales a nivel mundial. Este contexto, sumado al desarrollo de las nuevas tecnologías que abrían posibilidades de progreso y regeneración, motivó profundos cuestionamientos sobre el devenir de la humanidad. Todo este proceso impactó radicalmente en la forma de entender las artes y el rol del intelectual, dando lugar al surgimiento de las vanguardias, las cuales irradiaron todos los campos de producción artística e intelectual en todo occidente.

En el Perú, este proceso histórico y cultural se sumó a la huella reciente de la guerra con Chile (1879-1883), la Reconstrucción Nacional (1883-1919), el impacto de la Reforma Universitaria (1919) y la conmemoración del primer centenario de la Independencia (1921). También el proyecto de modernización emprendido por la dictadura de Augusto B. Leguía (1919-1930) renovó la infraestructura nacional pero mantuvo la explotación indígena y la represión política, prácticas que agudizaron las tensiones sociales.

En este contexto, la vanguardia y las propuestas de Manuel González Prada constituyeron las bases para que los pensadores de la época diseñaran su práctica intelectual como algo indesligable del ejercicio político, sujeta a la necesidad de imprimir una visión moderna, cosmopolita y peruana de la vida y la cultura. De este modo, los proyectos editoriales nacidos en este periodo tenían también objetivos de renovación social, cultural y política. Diversas miradas confluyeron en la voluntad de fundar el ideal de una "nueva humanidad". Así aparecieron publicaciones, revistas, periódicos, panfletos, en los que se manifestaron las voces críticas y beligerantes, como parte de un proceso de refundación acorde a los nuevos tiempos.

El crecimiento económico y la modernización impulsada desde el Estado y el sector privado posibilitaron el cambio de la infraestructura del país y el ascenso de las clases medias. Esto se vinculó con las características del

mundo del libro de la época: el desarrollo de la estructura educativa y el gran proceso de alfabetización, debido a la apertura de escuelas superiores y universidades, motivaron el incremento de la población lectora. Además este crecimiento se tradujo en el incremento de librerías y editoriales y en el aumento acelerado de publicaciones periódicas desde fines de la década de 1910 a 1923. Muchas de estas estuvieron vinculadas a la aparición de una editorial, una imprenta o una librería.

Sin embargo, el acceso a espacios letrados no fue masivo, como sucedería algunas décadas después. Además de la clase alta, los sectores medios se vieron favorecidos con la modernización y la ampliación de la infraestructura educativa en Lima y en las provincias más importantes. Así pudieron formarse diversos escritores, periodistas, artistas, profesores, en muchos casos a partir de experiencias periodísticas. Estos sectores, que se plantearon el rol de guiar el cambio social y cultural, tuvieron entre una de sus principales preocupaciones el debate de la identidad peruana. De este modo, la incorporación del legado incaico y el lugar del indígena en la sociedad fueron temas de debate y un campo de exploración estética. La producción editorial de la época adoptó los elementos y autores

del indigenismo artístico a través de las viñetas, ilustraciones y contenidos.

En este contexto se formó la propuesta editorial de José Carlos Mariátegui, Minerva y la revista *Amauta*, núcleo cultural que dinamizó e influyó en la producción escrita del periodo y que hizo posible por primera vez la participación de distintos sectores sociales en el debate público.

La experiencia de José Carlos Mariátegui en algunos periódicos limeños como *La Prensa* y el viaje a Europa, donde tuvo contacto con el futurismo, forjaron una mirada compleja sobre las posibilidades culturales y políticas de la imprenta. De este modo, al fundar la editorial Minerva con su hermano Julio César, Mariátegui condensó una serie de aprendizajes en los que el libro y la lectura podían ser vehículos de difusión ideológica, pero sobre todo de transformación cultural e incluso económica, pues fue al mismo tiempo una profesión de la que se valía para subsistir.



LA ESCENA DEL LIBRO

Tipos móviles de madera de la imprenta Minerva, donados por la familia Mariátegui a la Casa de la Literatura Peruana. Foto: Bereniz Tello.

Editorial Minerva

En 1925, Julio César y José Carlos Mariátegui fundaron la imprenta Minerva, dando inicio a una intensa labor editorial y de difusión cultural. Julio César trasladó su negocio de impresión de Huacho a Lima y fue el gerente de Minerva. José Carlos fue el director editorial y artístico.

José Carlos Mariátegui (1894-1930) conocía el mundo de la impresión desde muy joven. Trabajó en imprentas como ayudante de linotipista y corrector de pruebas. Antes de su viaje a Italia, que duró entre 1919 y 1923, fue cronista de actividades sociales y luego periodista cultural, literario y político; también fue director de diversas revistas y periódicos como *La Razón* (1918), *Nuestra Época* (1919) y, a su regreso al Perú, dirigió interinamente *Claridad* (1923). En Europa entró en contacto con las corrientes de vanguardia y conoció las publicaciones periódicas que influirían en la propuesta desarrollada a partir de Minerva.

La visión de la editorial era acercar los autores a los lectores y difundir el libro peruano a través de las publicaciones más modernas de la época, sobre las que hacían hincapié en la publicidad de los libros y las revistas. De este modo buscaban ser el hogar de publicaciones científicas, literarias y artísticas de la época. Como director editorial, José Carlos Mariátegui participó activamente en la elección de los recursos que Minerva adquirió para lograr sus propósitos modernizadores, como las fuentes y la imprenta Export 6 de fabricación italiana que llegó en 1925.

Además, es notorio el interés por la manufactura del libro: la tipografía, las viñetas e ilustraciones, el diseño de las páginas, los lectores a quienes iban dirigidas las publicaciones, entre otros. Mariátegui sugería estilos y suscitaba la participación de artistas para el diseño de portadas e imágenes



Revista *Amauta* (1929). Portada de José Sabogal. Posteriormente, fue portada del número 29 de febrero - marzo de 1930.

interiores. Su labor editorial conjugó la vanguardia y la cultura y estética peruanas. Uno de los artistas plásticos que aportaron en esta propuesta fue José Sabogal, quien propuso el logo de la revista *Amauta* (1926-1930). Además de la gráfica, Minerva renovó la escena del libro en el Perú gracias a los contenidos y autores publicados. A través de la poesía, el ensayo y los estudios científicos, el sentido de cambio y renovación planteada por los intelectuales de la época pudo transmitirse a nivel nacional e internacional. La difusión de Minerva y de los proyectos



Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui



Cinco metros de poemas (1927) de Carlos Oquendo de Amat editado por la imprenta Minerva. Es el primer libro objeto de la literatura peruana.

editoriales dirigidos por Mariátegui mediante la Sociedad Editora Amauta (*Amauta, Labor y Libros* y *revistas*) estuvo también a su cargo. Los vínculos que estableció antes de su viaje a Italia y sobre todo aquellos que logró a su regreso permitieron el envío de las ediciones de Minerva y Sociedad Editora Amauta a diversas ciudades peruanas e hispanoamericanas. Asimismo, los anuncios, las reseñas y el intercambio de colaboraciones entre revistas consolidaron un circuito que acercó a los escritores y artistas de diversas regiones. De este modo, se formó la red cultural y editorial nacional e internacional.

El archivo de José Carlos Mariátegui y el de la Editorial Minerva dan cuenta de su aporte en el mundo del libro peruano. El primero incluye documentos, cartas, telegramas, manuscritos, anotaciones de la faceta de editor de Mariátegui. Se puede conocer a través de ellos los envíos de libros y revistas, los intercambios, los textos que interesaba comentar,

las indicaciones de Mariátegui para la impresión de las imágenes, entre otros. El segundo conserva información administrativa y acervo industrial sobre el que aún está pendiente realizar investigaciones.

5 metros de poemas

En 1927, el poeta Carlos Oquendo de Amat publicó *5 metros de poemas*. Este libro fue impreso por la Editorial Imprenta Minerva. Como editor, José Carlos Mariátegui propuso imprimirlo en una sola tira de papel de cinco metros, tal como anunciaba el título. Este es uno de los libros más representativos de la vanguardia peruana y es considerado el primer libro objeto del Perú, pues es el primero que transmite sentidos a través del contenido y de su materialidad.

“La producción literaria y artística de un país depende, en parte, de una buena organización editorial. Por esto, en los países donde se actúa una vigorosa política educacional, la creación de nuevas escuelas y la extensión de la cultura obliga al Estado al fomento y dirección de las ediciones, y en especial de las destinadas a recoger la producción nacional”.

José Carlos Mariátegui. Revista *Mundial*. Lima, 13 de julio de 1928.

José Carlos Mariátegui sugirió vender bonos de suscripción para financiar la producción de este libro, por lo cual es considerado precursor de este sistema de venta y producción.

Minerva y su tiempo

La publicación de *Tempestad en los Andes* de Luis Eduardo Valcárcel es representativa del interés de Mariátegui y de toda su generación por establecer vínculos entre la producción cultural de las distintas ciudades y el cuestionamiento del lugar del indio en este contexto.

Con Minerva y sobre todo con el dinamismo de la actividad editorial de José Carlos Mariátegui fue posible la consolidación de una red editorial y cultural que involucró a diversas personas, proyectos, instituciones en el país y en el extranjero. Algunos de estos grupos fueron Resurgimiento de Cusco, Orkopata de Puno y Bohemia de Trujillo.



Valcárcel, Luis Eduardo (1927). *Tempestad en los Andes*. Lima: Minerva. Su primer capítulo se publicó en el número 1 de la revista *Amauta* en 1926. Fuente: Biblioteca CELACP.

Società Nebiolo - Torino

UNICOS REPRESENTANTES PARA EL PERU R.G.
 ANONIMA CAPITALE L. 20.000.000
Reiser Curioni & Carozzi
 CALLE SAN JOSE 313 - CASILLA 1619

Turin, 12 de Marzo de 1925

Sr Julio Cesar MARIATEGUI (Perù) H U A C H O

Tenemos el honor de remitirle factura de sus gratas órdenes recibidas por mediación de Srs. Reiser & C. 26/1/25 por el importe de **Liras 49368.--** que se servirá Ud. acreditarnos en las siguientes condiciones:
L.15000 con la orden, L.10000 mas los gastos contro documentos, el resto con 4 letras bimestrales aceptadas con intereses del 7 1/2 % anual.

Siempre atentos a sus órdenes, quedamos affmos S. S. Società Nebiolo - Torino

Todo riesgo ó peligro de las mercaderías en camino, será por cuenta del Comitente. Las reclamaciones no son admitidas ocho días después del recibo de la mercadería.

N.º Factura 230	Cart. 7846	N.º Bol.º de Entrega 85797
desde Turin fecha 10/3/25	Marcas J.M.C.Callao 7846	o. b. Fig. 5453.-- Porte fob Genova
por mediación Melli	Bultos 23 Números 1/23	o. n. Fig. 3820.-- Huana

	PESO	PRECIO	IMPORTE	TOTAL
<u>Maquina tipografica con entintado cilindrico "EXPORT 6"</u>				
(Placa N.º 9836) Tamano del papel c/m 11.2 x 7.5 = Luz de impresion cm. 10.2x7.0, 5 Luz de la rama c/m 10.7 x 7.3 = Proveida de todos los accesorios usuales, entre los cuales: movimiento a motor, escuadra automatica, cortapliegos, recibidor resmador de las hojas de un lado, abanico, etc. L.....			45000.--	
Seguro contra perdida total y riesgos de roturas hasta Huacho			4368.--	
Valor del seguro L. 67.200.--				LIRAS 49368.--
				S.E.O.

Factura de la compra de la imprenta Nebiolo.



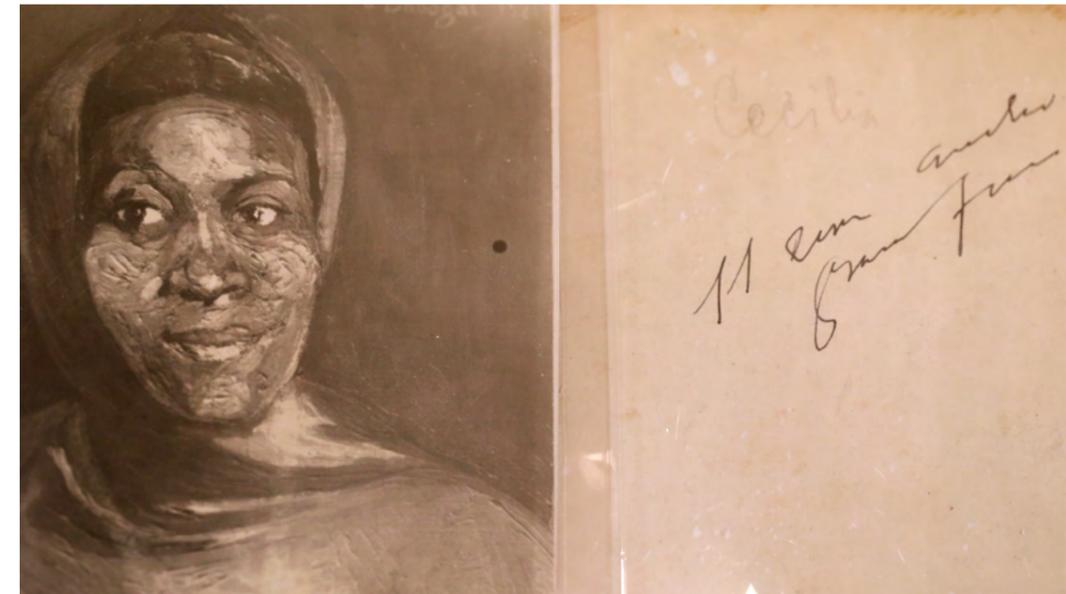
Clisé con la imagen de la Casa Matriz de la imprenta editorial librería Minerva. Esta se ubicaba en la esquina de los jirones Callao y Rufino Torrico en el Centro Histórico de Lima.



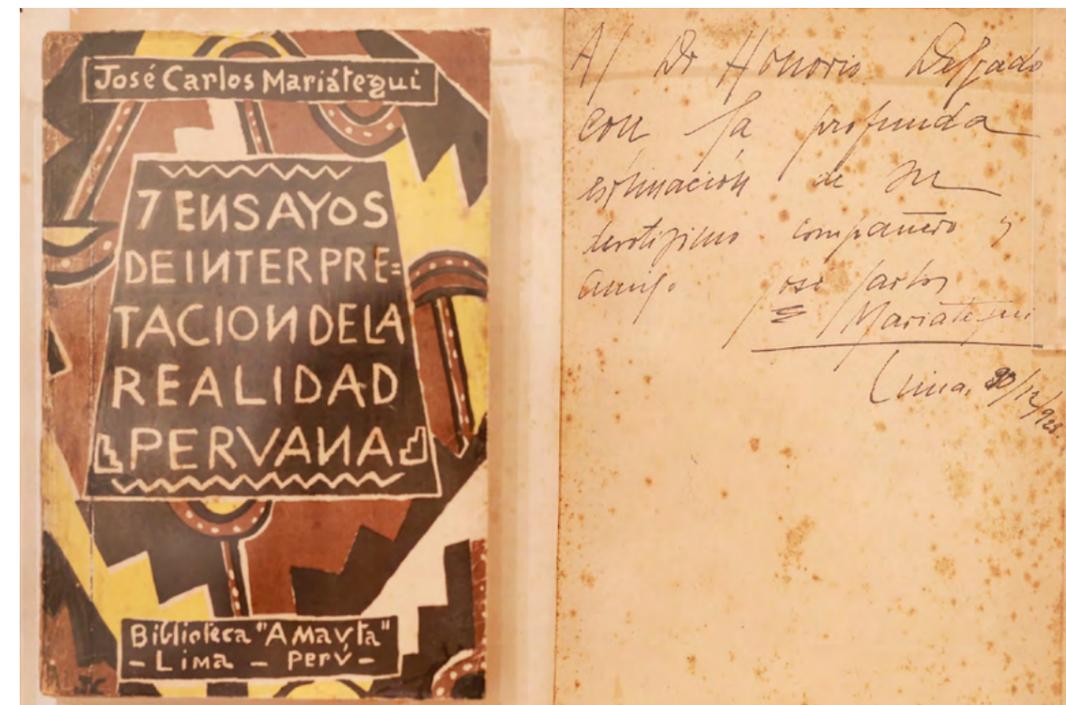
La primera imprenta con que la imprenta editorial Minerva inauguró sus labores. Fue adquirida en 1925 en Italia. En esta se imprimió *7 ensayo de interpretación de la realidad peruana*, la revista *Amauta*, entre otros títulos que fundaron el pensamiento y la literatura contemporánea. Donación de la Sra. Zoila Mariátegui, hija de Julio César Mariátegui, a la Casa de la Literatura Peruana.



Detalle de Escena del libro, sección dedicada a la imprenta editorial Minerva en la exposición. Foto: Bereniz Tello.



Fotografía de la pintura *Negra devota* de José Sabogal para la revista *Amauta*. Detalle de las anotaciones de José Carlos Mariátegui para el cuidado de la edición de la revista *Amauta*. Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui.



José Carlos Mariátegui (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva. La portada de la primera edición es de Julia Codesido. Se exhibió el ejemplar con la dedicatoria de José Carlos Mariátegui al psiquiatra Honorio Delgado. Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui.

Mariátegui, emprendedor y formador de redes socio-culturales

José-Carlos Mariátegui Ezeta

Entre las muchas de las facetas de José Carlos Mariátegui, la de emprendedor cultural se encuentra aún poco explorada. Estas actividades incluían principalmente su acción editorial, mediante libros y publicaciones periódicas, que canalizaba en varias direcciones buscando confluirla en un proyecto político orgánico a largo plazo que exprese una verdadera transformación social, ideológica y cultural en el Perú. Es innegable el papel que

cumplirá la imprenta en este contexto que, como agente de cambio social, transformó en los últimos 500 años no solo la educación, sino permitió la organización de estados y leyes (Eisenstein, 1979). Como veremos más adelante, para Mariátegui fue importante contar no solo con proyectos editoriales, sino cubrir los otros

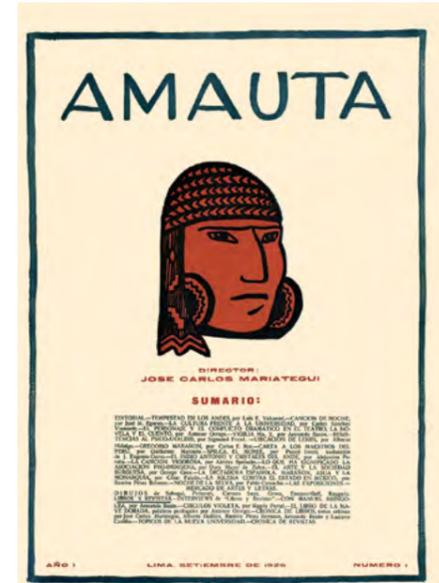


José Carlos y Julio César Mariátegui en la inauguración de la Editorial Imprenta Minerva. Lima, 26 de noviembre de 1925. Fuente: Archivo Casa Museo José Carlos Mariátegui.

aspectos que forman parte de la cadena de valor de la acción escrita, es decir, su impresión y su distribución.

José Carlos Mariátegui antes de su viaje a Europa era ya considerado un escritor reconocido en el ámbito local (Belmont Parker, 1919). De forma precoz, en 1914, empieza a escribir regularmente artículos para medios como *La Prensa*, *Lulú* y *El Turf* sobre tópicos literarios, artísticos y sociales; luego de dos años ingresa a *El Tiempo* como redactor principal y cronista parlamentario con la sección *Voces*. La práctica del periodismo le sirvió para fundar dos proyectos editoriales propios: *Nuestra Época*, en junio de 1918, de efímera vida (tan solo dos números); y, meses antes de partir a Europa, entre mayo y agosto de 1919, el diario *La Razón*. Ambos proyectos, a diferencia de sus primeros artículos periodísticos, buscaron una observación crítica de la realidad con base en el socialismo. Durante su estadía en Europa siguió con atención los movimientos sociales, intelectuales y artísticos y estableció una diversa red de contactos internacionales. El contacto con escritos italianos no solo influyó en la posición marxista del *Amauta*, alejada del dogmatismo y del sectarismo existente, sino que también le permitió conocer las publicaciones críticas al fascismo como *L'Ordine Nuovo*, fundada por Antonio Gramsci o *La Rivoluzione liberale* fundada por Piero Gobetti, logrando así un entendimiento de las nuevas tendencias en torno a un trabajo editorial instaurado como medio dialógico para el pensamiento y análisis crítico de la realidad.

Luego de su etapa europea volvió al Perú cargado de energía para desarrollar una serie de emprendimientos empresariales, culturales y sociales. Inicialmente tentó formar un diario: en una carta de junio de 1923 expresa a Pedro Ruiz Bravo, director de *El Tiempo*, su interés en adquirir dicho medio: "Tengo el proyecto de publicar un diario y tengo, sobre todo, los capitalistas necesarios para esta empresa. Pero encuentro preferible por varias razo-



Revista *Amauta* N.º 1, setiembre de 1926. Portada de José Sabogal.

nes —ahorro de tiempo, de esfuerzo, etc.— adquirir un diario existente. Y pienso que a Ud. tal vez le convenga enajenar sus derechos en *El Tiempo* y que, en este caso, Ud. y la empresa que represento podrían entenderse y hacer un buen negocio"¹ (Mariátegui y Melis, 1984). Si bien este proyecto no se concretó, a los pocos meses, en octubre, cuando Haya de la Torre fue deportado por el gobierno de Leguía, Mariátegui asumió la dirección interina de la revista *Claridad* y en noviembre aparecieron en dicha revista anuncios de *Vanguardia*, *Revista Semanal de Renovación Ideológica*, *Voz de los Nuevos Tiempos*, dirigida por Mariátegui y Félix del Valle, de

¹ Carta a Pedro Ruiz Bravo, 9 de junio de 1923.

la que se conservan ejercicios de logotipos. Este proyecto luego se concretará con la publicación de *Amauta*.

En octubre de 1925, junto con su hermano Julio César, funda la Editorial Minerva, en la calle Sagástegui 669, Cercado de Lima, dedicada a la publicación y venta de libros. Pieza clave del proyecto fue la adquisición de la imprenta modelo Export 6 y una maquina guillotina, ambas de la empresa turinesa Società Nebiolo². Mariátegui, en su condición de Director Artístico de Minerva, se encargó de seleccionar fuentes tipográficas modernas, tomando como referencia los estilos gráficos de las revistas de vanguardia europeas³; también encargó al pintor peruano de corte vanguardista Emilio Goyburu Baca el logotipo de Minerva, el ya conocido dibujo de la imagen de la diosa Minerva con la cual se ha identificado a la editorial y sus productos hasta el presente. En el boletín bibliográfico de Minerva *Libros y Revistas: Bibliografía, Crítica, Noticias Literarias, Científicas y Artísticas*, define el enfoque humanista y universalista en torno a la editorial: "Se ha fundado esta Editorial con el objeto de dotar a la cultura peruana de una verdadera y orgánica casa de ediciones científicas, literarias y artísticas, que acerque a los autores al público, que contribuya al intercambio intelectual hispanoamericano y que difunda el libro peruano en el Perú y en el Continente. La Editorial Minerva quiere ser un hogar y un órgano de la producción científica, literaria y artística peruana. Publicará un libro mensual, elegido entre los que, originales e inéditos, reciba de escritores de la lengua y entre las traducciones especiales que encargue a sus colaboradores para revelar al público hispanoamericano las más recientes producciones del pensamiento occidental. La Editorial Minerva asegurará a los autores la más extensa circulación de sus obras

en el Perú, en América y en España. Sostendrá activo intercambio con las principales editoriales y librerías de las capitales ibero-americanas [...]" (s.a. 1926)⁴.

La Editorial Minerva formaba parte de un proyecto mayor, en donde Mariátegui perseguía articular una red cultural que nutra al mundo hispano-parlante de publicaciones del pensamiento universal. Bajo la serie Biblioteca Moderna publicará su primer libro, *La escena contemporánea* y lanzará publicaciones de Manuel Beingolea, Luis Guillén, Luis E. Valcárcel, Antenor Orrego, Mariano Ibérico, Máximo Gorki, Alcides Espelucín, Magda Portal, Serafín Del Mar, José María Eguren, entre otros (Chirinos et al. 2009).

En setiembre de 1926 aparece finalmente *Amauta*, revista mensual de clara definición ideológica, con la que Mariátegui articuló una vasta red de corresponsales y colaboradores tanto en el interior del país como en el extranjero. En el Archivo de José Carlos Mariátegui⁵ se han identificado más de quince centros poblados en el Perú donde llegó *Amauta*, como Shorey (La Libertad), Chicla (Huarochirí, Lima), Carhuaz (Áncash), Goyllarisquiza (Pasco), lo que pone en evidencia su amplia circulación nacional. También con *Amauta* se tentó un esquema de accionariado difundido en forma de contribuciones que fue, junto con la publicidad y el grupo



Talonario de Acciones de la Sociedad Editora Amauta. Del N° 101 al N° 150. Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui. Foto: Bereniz Tello.

de suscriptores Amigos de Amauta, la base de su economía. Sus treinta y tres ejemplares pueden considerarse como un hito editorial en las revistas de la época en América Latina, muchas de las cuales, a diferencia de *Amauta*, tenían corta vida y limitada circulación.

Adicionalmente, Mariátegui fue uno de los primeros emprendedores sociales en el Perú al haber participado en la creación de la editorial obrera *Claridad* (1924), la fundación del Partido Socialista (1928), la aparición del quincenario obrero *Labor* (1928) y la creación de la Central General de Trabajadores del Perú (1929). Muerto Mariátegui en 1930, su viuda, Anna Chiappe, junto con sus hijos crearon la Empresa Editora Amauta, con el fin de publicar y difundir su obra. La creación de dicha editorial, dedicada a la obra de un solo autor es también un hecho que no tiene parangón a nivel internacional.

Como conclusión podemos afirmar que, en las diferentes etapas de su vida, Mariátegui logra un entendimiento en relación a la cadena de procesos

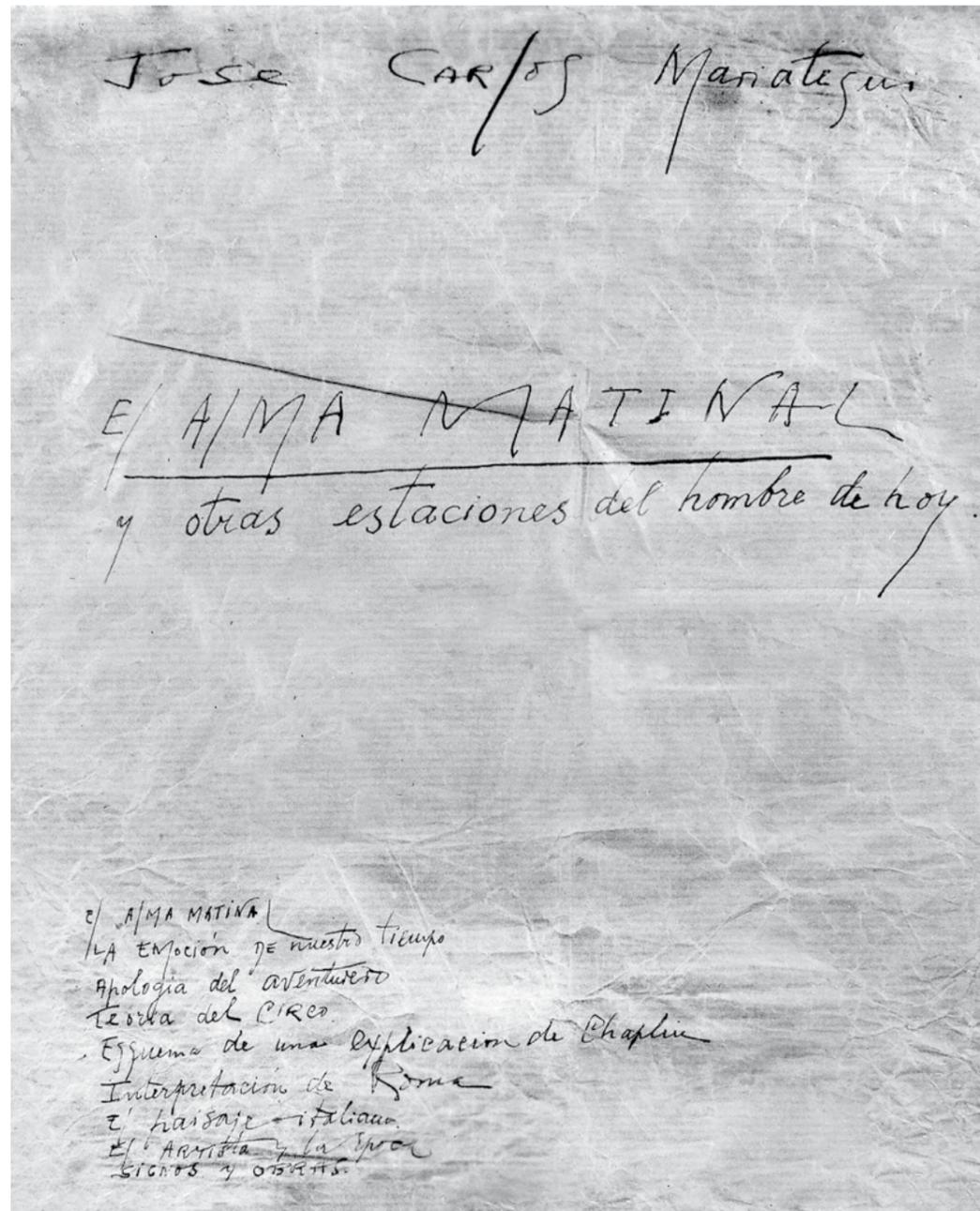
que conlleva una práctica editorial integral, lo cual le permitió autonomía en la producción y también le facilitaba una autonomía intelectual. Durante sus primeros años, su trabajo como "alcanzarrejonos" y luego ayudante de linotipista y corrector de pruebas le permitió tener un entendimiento profundo de las prácticas de trabajo en la producción gráfica (1909-1910). Luego, su práctica como periodista pasando por tópicos literarios, artísticos y políticos le permitió, a la par de la dirección de la revista *Nuestra Época* y el diario *La Razón*, una maduración en su interpretación social de la realidad (1911-1919). Por medio de su experiencia europea entendió la dinámica en que se desarrollaban los proyectos editoriales-intelectuales y, a su vez, le permitió establecer las primeras redes de colaboradores

² La imprenta fue adquirida por 49,368 liras italianas el 12 de marzo de 1925 por medio de Reiser Curioni & Carozzi, representantes para el Perú de Società Nebiolo.

³ La empresa Nebiolo creó una gran variedad de fuentes tipográficas que siguen siendo populares hasta el día de hoy.

⁴ Fragmento del texto de presentación la Editorial Minerva. Recuperado de <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/818544902/1/>

⁵ <http://archivo.mariategui.org>



Anotaciones de José Carlos Mariátegui para la edición del libro *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy* de 1925. Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui.

(1919-1923). Así, a su regreso al Perú articuló un modelo que le permitió concatenar la impresión, la creación del contenido y la distribución con base en sus proyectos editoriales e intelectuales. La distribución de los mismos establecía también una comunicación bidireccional con personajes relevantes de la cultura mundial, latinoamericana y nacional, y guardaba especial interés por conocer la realidad de localidades pequeñas del país, y que formaron el tejido capilar que le permitió entender la realidad peruana de muchos actores de forma directa, actores tanto intelectuales como trabajadores. La evidencia de estas complejas articulaciones permite responder a cuestionamientos recientes donde se define a Mariátegui como un pensador de escritorio alejado de la auténtica realidad peruana y pone en evidencia que tuvo fuentes de primerísima mano con las que intercambió información y que le permitieron tener una visión integral del Perú. Como bien menciona Antonio Melis: “Mariátegui no era un especialista en antropología o economía, pero trataba de asimilar los elementos de diversas disciplinas para llegar a una visión integral. Era

un caso ejemplar intelectual político” (Lynch, 1989).

Mariátegui entendió claramente la importancia del medio escrito como difusor principal de sus ideas, y la trascendencia de participar y entender todo el proceso editorial. La autonomía que logró Mariátegui para desarrollar sus proyectos editoriales se asemeja al modelo de Internet, donde hoy es posible crear una publicación digital y distribuirla en una diversidad de medios (email, web, redes sociales) sin necesidad de intermediarios, y logrando un intercambio bidireccional. Mariátegui fue un pionero en el desarrollo de un modelo que, en suma, resulta similar a las publicaciones independientes en la red. Sabía que para lograr la libertad de pensamiento era necesaria la libertad de acción, que radicaba en el conocimiento de la compleja cadena del proceso editorial.

Referencias

- Belmont Parker, William. (1919). *Peruvians of Today*. Lima: Hispanic Society of America.
- Chirinos, Roxana, Enzo Pinamonti, José-Carlos Mariátegui y Juan Rafael Escobar Sarauz. (2009). *Historia de la imprenta y editorial Minerva. Boletín Casa Museo José Carlos Mariátegui*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Eisenstein, Elizabeth L. (1979). *The Printing Press As An Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynch, Nicolás. (1989). “El Perú de Melis”. *Revista Sí*, pp. 55-57.
- Mariátegui, José Carlos y Antonio Melis. (1984). *Correspondencia (1915-1930): Introducción, compilación y notas de Antonio Melis, Obras Completas de José Carlos Mariátegui*. Lima: Biblioteca Amauta.

Compañía de Impresiones y Publicidad

Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937) fue poeta, narrador y promotor cultural de inicios de siglo XX. Publicó en diversas revistas y periódicos, donde conoció a los futuros intelectuales de la época como José Gálvez, Estuardo Núñez, Enrique Carrillo, entre otros. Editó las revistas *Contemporáneos* en 1909, dedicada a difundir el modernismo peruano, y *Cultura* (1915), considerada un antecedente de *Colónida* (1916). Fue amigo muy cercano de Abraham Valdelomar y del grupo Colónida.

Mediante sus artículos difundió la lectura y estudio de la poesía, especialmente la obra de José María Eguren. Bustamante y Ballivián publicó poemarios de vanguardia y realizó antologías y traducciones de poesía brasileña. También dedicó su vida a la diplomacia, viajando a distintos países como Bolivia, Brasil y Uruguay. Esto le permitió conocer diversos poetas de Latinoamérica a los que divulgó o tradujo al castellano. En Brasil y Argentina fue difusor de la obra de José Carlos Mariátegui y de las publicaciones de la editorial Minerva. A través de sus coordinaciones, Mariátegui pudo entrar en contacto con el mundo editorial de estos países, con quienes en el futuro entablaría sólidas relaciones de intercambio.

En 1930, volvió al Perú y fundó la Compañía de Impresiones y Publicidad (CIP). A través de ella, Bustamante y Ballivián difundió la literatura peruana, sobre todo a escritores jóvenes e inéditos. Publicó los primeros relatos de José María Arguedas, con el título de *Agua* (1935), también *Las canciones de Rinono* y *Papagil* (1934) de Luis Valle Goicochea y *El Kollao* (1934) de Alejandro Peralta, con un prólogo del editor; los dos volúmenes de *Abolición*



Enrique Bustamante y Ballivián. s/f.
Fuente: Colección Juan Mejía Baca de la BNP.

de la muerte (1935) de Emilio Adolfo Westphalen, con un dibujo de César Moro.

Luego de la muerte de su fundador, en 1937, los sucesores de Bustamante y Ballivián continuaron su labor de difusión literaria y cultural. De este modo, José María Arguedas publicó sus textos *Canto kechwa* (1938) y *Yawar fiesta* (1941); también publicaron María Wiesse, Jorge Basadre, Arturo Jiménez Borja, Mario Florián, entre otros.



María Wiesse. *La Flauta de Marsias* (Leyendas de la música). Lima, Compañía de Impresiones y Publicaciones, 1950. María Wiesse (1894-1964) fue una estudiosa del cine y la música, también escritora y grabadora.

Las ediciones de la Compañía de Impresiones y Publicidad destacan por su belleza gráfica lograda a través de los dibujos, ilustraciones y grabados, en algunos casos fueron realizados por José Sabogal y Alicia Bustamante. También por la selección de autores y títulos publicados.

Los años 30 fueron de infertilidad cultural, no había nada, no se publicaban suplementos literarios ni mucho menos revistas literarias, salvo *El Mercurio Peruano* que existía por su director don Víctor Andrés Belaúnde y podía sacarlo por su cuenta. No había salas de exhibición de pinturas, sala de conciertos, no había sociedades para reunirse porque estaban consideradas como sociedades formadas por conspiradores contra el gobierno y contra la constitución, era una época de oscurantismo realmente impresionante, es la época de Sánchez Cerro y de su sucesor Oscar R. Benavides. Ellos prácticamente clausuraron la vida cultural del país. Por otro lado, no hubo becas ni nada que se le pareciera. Hubo, sin embargo, un espíritu solitario y filantrópico, me refiero al poeta Enrique Bustamante y Ballivián, quien tenía una imprenta a través de la cual ayudó a mucha gente imprimiéndoles sus libros sin interés económico. En aquella imprenta aparecieron los poemarios de Westphalen (*Abolición de la muerte* y *Las islas extrañas*), *Agua* de José María Arguedas, en 1935, mi libro *La poesía de Eguren* en 1932, entre otros títulos que salen gracias a la generosidad de Bustamante y Ballivián. Creo que es una figura un tanto olvidada y a la que hay que rescatar tanto como poeta como promotor cultural.

Estuardo Núñez Hague. (1998). Durante catorce años me tuvieron fuera de la Universidad. Entrevistado por O. Salaverry García y S. Chiri Jaime. *Alma Mater*, 16, 1999. Recuperado de: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/Alma_Mater/1999_n16/7_entrevista.htm



EL CANTO DEL PAPEL

Javier Sologuren, poeta y editor

En 1948, Javier Sologuren viajó a México para realizar sus estudios de Filología y Literatura. Allí, en compañía del poeta costarricense Alfredo Sanchó, inició la publicación de las ediciones Ícaro, dedicadas a la creación literaria. Publicaron un cuento de la narradora mexicana Rosario Castellanos y *Pantomimas* de Sebastián Salazar Bondy.

Posteriormente, Sologuren viajó a Suecia, donde compró una Minerva, una imprenta manual con la que pensaba editar poesía en ese país. Este proyecto no llegó a concretarse, pero algunos años después volvió al Perú con la imprenta manual y el mismo sueño de hacer libros. Inspirado en la labor de Manuel Altolaguirre, poeta español que imprimía libros de poesía, decidió poner en marcha este sueño. Su objetivo era difundir la poesía peruana e hispanoamericana. Entonces fundó

la editorial La Rama Florida, que entre 1959 y 1972 publicó a los poetas jóvenes de la generación del 60 en textos de cortos tirajes donde participaban diversos artistas visuales.

Durante su existencia, se produjeron diversas colecciones que solían ser dirigidas por amigos intelectuales de Sologuren: Cuadernos del Hontanar, luego renombrados Cuadernos de Javier Heraud, que agrupaba la poesía de poetas jóvenes e inéditos, Camino del hombre, dedicada a narraciones cortas como *La agonía de Rasu Ñiti* de José María Arguedas, el Timonel, Forma y poesía, entre otras.

“La poesía, sencillamente la poesía ha sido, es y será (por si no basta: esta es una profesión de fe) un real maravilloso agente de descubrimiento y recuperación de lo humano”.

Javier Sologuren⁵

⁵ Javier Sologuren entrevistado por Jesús Cabel. (1973). *Vistazo*, 28.



Javier Sologuren en su taller de Los Ángeles en Chaclacayo. Foto: José Martínez. *O Cruzeiro Internacional*. Lima, 1962.

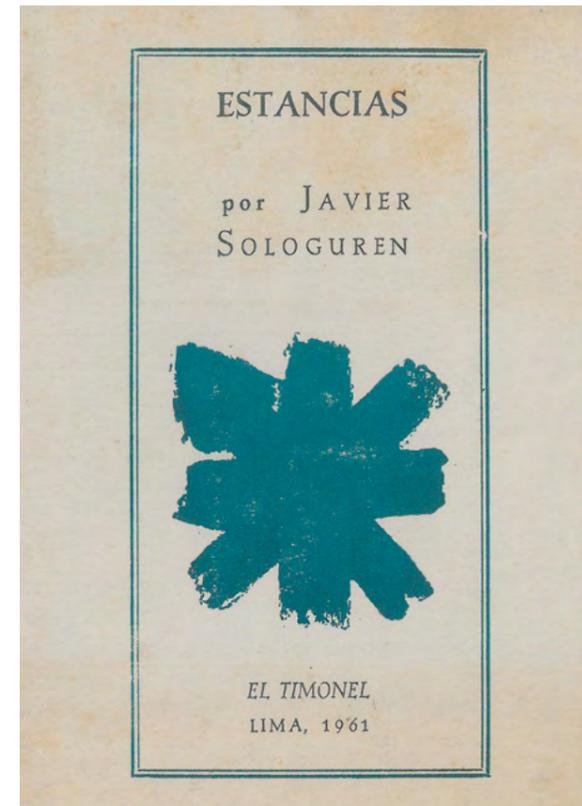
*Las palabras ajenas y mías
 fueron
 letra a letra
 construyéndose
 se unieron en las formas
 y con papel y tinta
 fueron multiplicándose
 la pequeña prensa
 supo cantar
 (bien que a su modo)
 su voz se oyó entre los árboles
 bajo la buganvilla
 de la casa
 viva aún
 en la quimera de los años”.*

Fragmento del poema “Escalas”⁶.

Sus volúmenes de pequeñas proporciones, debido al tamaño de la máquina, incidieron en la selección de títulos publicados. De este modo, la actividad editorial de Javier Sologuren aportó decididamente en la renovación la poesía peruana contemporánea.

El nombre de La Rama Florida está inspirado en la representación de la palabra en la mitología azteca. En algunos ceramios, los personajes presentan unas ramitas que salen de sus bocas y que simbolizan la palabra, el canto, la poesía. Asimismo, en la imprenta, se denomina rama al marco de metal que sostiene las líneas a imprimir, compuestas de tipos móviles.

⁶ En: Sologuren, Javier. (1989). *Vida continua*. Obra poética 1939-1989. Lima: Colmillo Blanco.



Javier Sologuren. *Estancias* (1961). Lima: Timonel, Ediciones de la Rama Florida, 1961. Viñeta de portada de Fernando de Szyszlo.

Viñeta interior del poemario *Detenimientos* (1947) de Javier Sologuren. Primer libro artesanal que realiza en México.



Instalación de papel calado de la artista Sheila Alvarado.

La poesía de las ediciones

La Rama Florida fue un espacio de encuentro entre poetas y artistas plásticos que permitió el intercambio de estéticas y preferencias en torno a las ediciones poéticas. Sus publicaciones demuestran la atención que se dedicó a lo material como una manera de complementar la belleza de la poesía. La manufactura artesanal revela una forma de mirar el libro que busca unir el contenido poético y visual.

Cada elemento usado en la elaboración de las publicaciones, como el papel, la tipografía, la composición, fue cuidadosamente elegido. Estos detalles solían ser publicados en el pie de imprenta de cada ejemplar. Los créditos también incorporaban el nombre de la persona que estuvo a cargo de la impresión. Algunos de ellos fueron jóvenes estudiantes como Eleuterio Bruno, Raúl Zevallos y Cirilo Espino.

Además, Javier Sologuren contó con la ayuda de diversos amigos como Luis Alberto Ratto, Ricardo González Vigil, y con la asesoría del impresor Francisco Campodónico. También con la colaboración de artistas como Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte, Alicia Bustamante, Fernando de Szyszlo, Marco Leclére, Julia Codesido, Félix Nakamura, Teodoro Núñez Ureta, Víctor Escalante, José Sabogal, entre otros.

Una de las colecciones más desatadas por el vínculo plástico y poético fue *Forma y poesía*, publicada entre 1960 y 1961. Fue una coedición de La Rama Florida y la Escuela Nacional de Bellas Artes (actualmente Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú), entonces dirigida por Juan Manuel Ugarte Eléspuru. A través de ella varias artistas egresadas de esta escuela elaboraron las



Ediciones de La Rama Florida

portada o ilustraciones de poemarios como *Arte menor* de Francisco Benítez, *Simple canción* de Juan Gonzalo Rose, *Dentro & fuera* de Carlos Germán Belli, *Símbolos del corazón* de Cecilia Bustamante, *Vida de Ximena*, de Sebastián Salazar Bondy, entre otros.

Todas estas participaciones de intelectuales, impresores, artistas plásticos, así como los elementos materiales que se tomaron en cuenta, lograron que cada ejemplar de La Rama Florida fuera un canto de papel por su minuciosidad, delicadeza y por la poesía impresa. Las publicaciones de La Rama Florida suscitan una relación personal, artesanal y poética con el libro.



Javier Sologuren en la Isla de los Sacrificios. Veracruz, 1949.
Fuente: Colección Javier Sologuren del Sistema de Bibliotecas de la PUCP.

Una forma de vida

La Rama Florida fue un proyecto dedicado principalmente a la poesía. Además de poeta, Javier Sologuren fue editor y traductor de poesía. A través de su trabajo permitió la creación de un catálogo de poesía nueva, que consolidó la idea de "poeta joven" como un figura válida y potente para editar.

"Creo que él hizo una labor tan increíble y sobre todo de modo tan silencioso. Como editor era tan generoso, tan interesado. Estaba en búsqueda de la belleza creada por otros, no por él. Es difícil encontrar a personas así. No es común. No es común la belleza de lo artesanal, del cuidado, del amor al libro. Eso está vinculado con la poesía profundamente".

Entrevista a Fernando de Szyszlo para la exposición La página blanca. Lima, 2017.

"Quiero destacar un hecho importante de nuestra cultura literaria: La labor editorial que viene realizando Javier Sologuren en su imprenta de mano. Tarea llena de emoción y amor por las Letras que ha contribuido notablemente al desarrollo de la poesía peruana".

Washington Delgado. (1962).
La Tribuna.

"La casa de Javier Sologuren fue un foco cultural de la época y especialmente dio a conocer a los nuevos poetas de lo que llamamos la generación de 1960. Yo como muchos jóvenes llegué a tener mucha amistad con él y fui de las personas a las que Javier decía "Tú el fin de semana puedes caer en mi casa".

Sobre esa experiencia, mis amigos poetas más de una vez me han dicho, que fue algo que los marcó para toda la vida.

Javier Sologuren fue el héroe de mi generación. Yo nunca he escrito poesía, pero gracias a José María Arguedas se abrió una colección de solo tres títulos. Y allí estoy, junto al gran José María. No es una exageración decir que Javier Sologuren fue el héroe de mi generación".

Entrevista a Tomás Escajadillo para la exposición La página blanca. Lima, 2017.



Carlos Germán Belli, Arturo Corcuera, Carlos Cortínez (poeta chileno) y Javier Sologuren. Chacacayo, enero 1969. Fuente: Colección Javier Sologuren del Sistema de Bibliotecas de la PUCP.

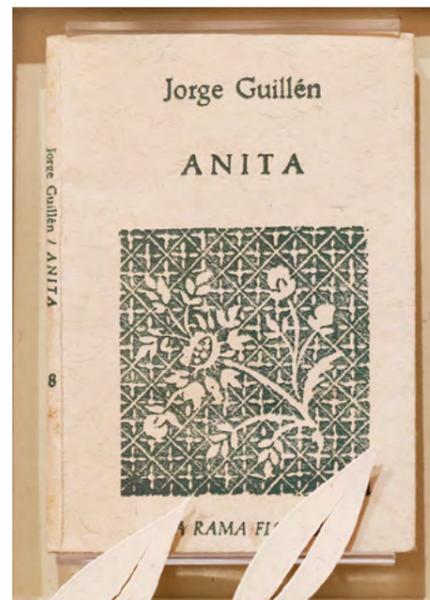
LA RAMA FLORIDA: AMOR POR LA IMPRESIÓN

Testimonio de Cirilo Espino

Lima, marzo de 2016

Empecé a trabajar en el taller cuando tenía 15. Estuve allí hasta 1968. Yo trabajaba de noche y los sábados porque estaba estudiando. Teníamos varios tipos de letras, muy bonitas. Era un arte trabajar, por eso se llamaba Taller de Artes Gráficas Ícaro. A veces se nos caían los tipos, entonces teníamos que recogerlos, debíamos reponerlos con una pinza o ajustarlos con un palito de fósforo. ¡Y chantarlo e imprimirlo! Fue un trabajo muy artístico. Los sábados era cuando él (Javier Sologuren) estaba más tiempo conmigo. Me decía “hay que hacer esto, dóblalo”. Cuando ya me decía todo lo que tenía que hacer, él se dedicaba a las cosas de la universidad, corregir exámenes o a leer. También hacía las correcciones. Era muy minucioso en eso. Veía que no hubiera errores de ortografía sobre todo. La señora Kerstin Akkeson también corregía. Ella se pasaba horas leyendo con su café. Yo, por más que trataba de ver en qué estaba fallando, siempre se me escapaba algo que había que corregir. Tenía que darle hasta que ella me dijera “Ya, está bien, imprime”.

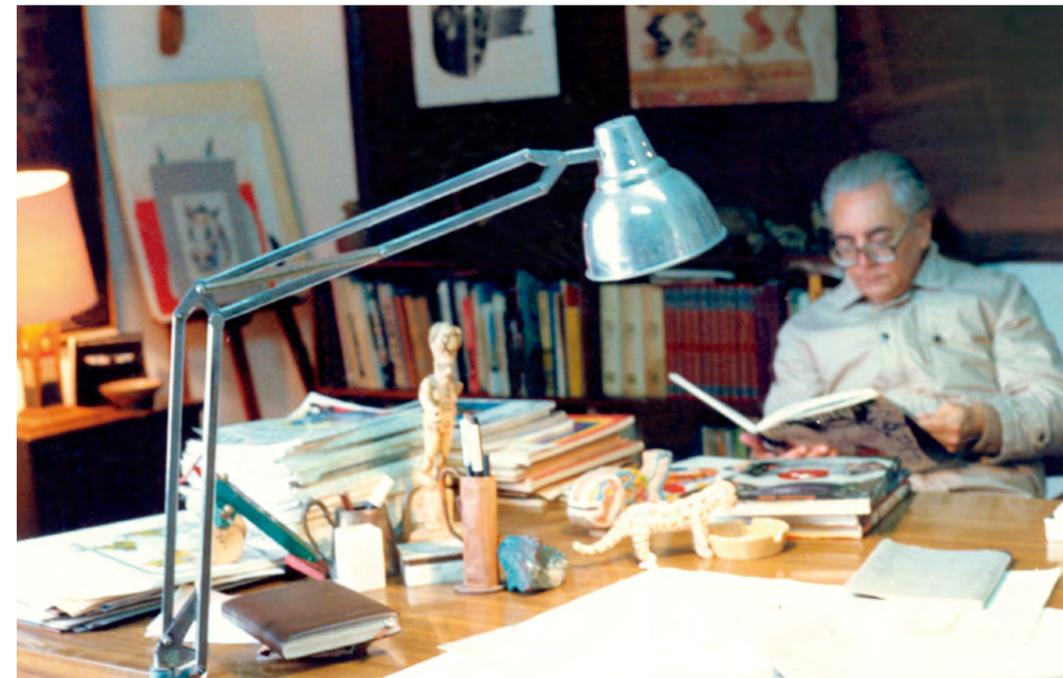
Las impresiones no eran una cosa perenne. Pero demoraba. Por ejemplo, si tú eras poeta y querías que te impriman un tiraje de ochocientos, podíamos demorar para hacer el trabajo dos o tres meses. Tú ponías tu tinta. Él no cobraba nada, lo hacía por la literatura y porque le gustaba. Así hacíamos hasta 800 ejemplares cosidos todo a mano. Luego él los llevaba a la guillotina. Él no ganaba nada. Solo a mí me pagaba mi trabajo. Él lo hacía por la cultura. Así llegamos a ganar la Quilca, una escultura de piedra.



Anita de Jorge Guillén es el octavo número de la colección de La Rama Florida dirigida por Javier Sologuren. El tamaño del ejemplar (10 x 7 cm) requería de un trabajo minucioso.

Nadie imagina las verdaderas proporciones de esta imprenta cuyas instalaciones, perfectamente distribuidas en un área no mayor de seis metros, parecen extraídas de algún libro de cuentos de los que conserva su ambiente irreal y fantástico. En perfecto orden descansan rodillos, tipos, depósitos de tinta, implementos variados, papeles y, presidiendo la liliputiense reunión, la diminuta e incansable prensa.

Ricardo Espinoza. “Sologuren: poeta y editor”. *La Prensa*. Lima, 10 de noviembre de 1961.



Javier Sologuren en el taller Arte Reda del diseñador gráfico y editor Víctor Escalante. Lima, 1986. Fuente: Víctor Escalante.

“LA MINERVA ERA UNA PERSONA”

Entrevista Kerstin Akkeson y Viveka Sologuren

Suecia, 2016.

¿Recuerdas la minerva?

Sí, yo la recuerdo muy bien porque me acompañaba en la antecámara de mi cuarto de estudiante en la Universidad de Lund, donde tu papá era Lector de Español. Cuando Javier regresó de Suecia, conmigo y con nuestro hijo de un año, la minerva también llegó al Perú, no sé si en el mismo barco. Era una imprenta de mano, ¡pero pesaba! A mí me gustó mucho la idea de que íbamos a producir libros y tal vez yo iba a poder ayudarle con algo.

Él no recuerda cuánto costó. ¿Tú tampoco?

No. No recuerdo. Cuando llegó al Perú, a la minerva le faltaba todo. Él tenía que comprar todo. Pero no sé de qué forma. Debía tener tipos, ramas, tantas cosas. Además él tenía que aprender cómo se manejaba.

Él escribe que lo ayudó Arturo Corcuera.

No. No fue Arturo Corcuera. ¡Fue Campodónico! Una persona muy agradable, él ayudaba a Javier. Después los jóvenes que tenían que trabajar con los libros, ellos también tenían que aprender a manejar la minerva.

Papá recibía a muchos jóvenes poetas. ¿Cómo era cuando llegaban?

Cuando llegaban, ellos trabajaban en el taller, en el techo, cuando nosotros dormíamos; y abajo yo

escuchaba el dumk, dumk, dumk de la máquina. Pero no recuerdo que me molestara. A mí me pareció lindo y yo podía ayudarle a coser los primeros volúmenes a mano.

¿Hay algún joven poeta que recuerdes?

¡Claro! ¡A Javier Heraud! Fue Luis Alberto Ratto quien le presentó a Javier (Sologuren) su poema “El río”. Yo también lo leí y me pareció una poesía muy atractiva.

¿Tú sabías cómo hacían las ilustraciones para los libros?

Se le imprimía con linotipo, me imagino, porque así se hacía antes. Se sacaba un dibujo en un poco de linóleo. Se cortaba con cuchillo el dibujo.

¿Conociste a Juan Mejía Baca?

Claro, dentro de los amigos de mi esposo estaba Juan Mejía Baca.

¿Hay algún recuerdo de algún problema que tuvieron?

Oh no. Se podría decir que la minerva era una persona, una personalidad en el techo.



Javier Sologuren junto a su primera esposa Kerstin Akkeson y sus hijos, Gustavo, Gerardo y Viveka. Chaclacayo, década del 60.
Fuente: Colección Javier Sologuren del Sistema de Bibliotecas de la PUCP.

Sologuren y la máquina de hacer poesía

Luis Alberto Castillo

A más de 40 años de la desaparición de La Rama Florida y a partir de exposiciones como *La página en blanco entre el signo y el latido*, queda en evidencia cierto vacío por parte de la crítica en torno a la reflexión sobre los medios que permiten tanto la producción como la reproducción de la escritura en el Perú. Sin embargo, tal omisión pareciera tener una suerte de justificación histórica: sucede que cuando un medio se desarrolla plenamente, se transparenta quedando fuera de todo análisis posible. De ahí que no será sino con la llegada de la era digital que los aparatos mecánicos de producción se conviertan en verdaderos objetos de contemplación estética, de modo que los que antaño eran medios y por ello se nos hacían invisibles, se tornan ahora opacos y entran en el terreno del análisis.

Por ello resulta preciso pensar el papel de la imprenta, puesta en manos de los poetas e intelectuales, para la construcción de una identidad nacional. Hay un argumento muy extendido al interior de la crítica que sostiene que la vanguardia peruana de la década de 1920 no es sino la expresión paradigmática del desencuentro entre Modernidad y Nación. Sin embargo, si bien es cierto que el entusiasmo por la máquina que aparece en la poesía vanguardista resulta algo inocente y parece contradecirse con la realidad peruana de aquel entonces, es importante señalar que la máquina sí operó por debajo de sus ensoñaciones en la medida en que poetas e intelectuales (pensemos fundamentalmente en el caso de José Carlos Ma-

riátegui) lograron apropiarse de una maquinaria de producción del libro que inauguró lo que bien podríamos reconocer como una literatura propiamente moderna y peruana. De ahí que sea imposible pensar, por ejemplo, la realización de un libro-objeto como *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat sin el respaldo de la Imprenta Minerva de los hermanos Mariátegui.

Pero dirijamos la atención propiamente a las particularidades de la pequeña imprenta de Javier Sologuren, cuya aparición traerá consigo una radicalización del trabajo artesanal en la producción del libro que renovará la poesía peruana y dará varios de los poemarios más hermosos de nuestra tradición literaria.

La máquina se trataba de una Minerva –de esas que sirven para imprimir tarjetas de presentación y partes de matrimonio–, una prensa de brazo de fabricación alemana, marca Heidelberg, muy parecida a la que usara Gutenberg hace más de cinco siglos. Sologuren la había comprado cuando se encontraba en Suecia, con la esperanza de poder difundir en ese país la poesía quechua, aimara y azteca. Sin embargo, el proyecto era inviable en un país donde el costo



“El jardinero de La Rama Florida”. *Vistazo* 28. Lima, 3 de octubre de 1973.

de la mano de obra resultaba bastante alto. De modo que regresó al Perú en el año 1957 trayendo consigo la máquina que quedó relegada en el garaje de la casa de su hermano en Miraflores. Los amigos de Sologuren sabían de la existencia de la imprenta, pero nadie la había visto nunca, por lo que desde entonces adquirió una cierta aura mítica. Luis Alberto Ratto fue uno de los que más insistió en la necesidad de poner en marcha la maquineta, de ahí que un buen día de 1959, luego de solucionar los problemas del transporte y el deterioro que había sufrido la imprenta en su encierro, se instaló el Taller de Artes Gráficas Ícaro en la azotea de la casa de Sologuren en Los Ángeles de Chaclacayo⁷.

“La tinta en el papel
el pensamiento deja
su noche”.

Javier Sologuren

⁷ Este primer taller estuvo ubicado en la casa letra “I” y luego habría de pasar al garaje de la casa letra “Y”.



Detenimientos. Poemario de Javier Sologuren que tuvo un cuidado de edición artesanal. Fue impreso en los Talleres de la Imprenta Amauta en 1948. Al interior tiene linograbados originales de Fernando de Szyszlo.

Sin embargo, antes de iniciar el trabajo de impresión fue necesario asesorarse adecuadamente. Para ello recurrió al conocido impresor Paco Campodónico, el cual le indicó la cantidad de pólizas (así se llaman los paquetes de tipos móviles) que se necesitarían y el tipo de letra que habría de resultar más adecuado. En cuanto a este último punto, Campodónico recomendó no usar los tipos bodoni, ya que sus perfiles eran sumamente delicados y se dañarían pronto, de modo que lo mejor sería usar la fuente postmedieval, letra inusitada en nuestro medio y que se convirtió en uno de los atractivos de las ediciones del taller, en las cuales, según señala el mismo Sologuren, operaba el encanto de una letra bonita⁸.

Luego de ello, se dedicó a crear colecciones. La primera se llamó La Rama Florida “porque había

visto en ceramios, en representaciones gráficas aztecas, que de la boca de ciertos personajes salía una especie de vírgulas, unas ramitas con flores, que eran el símbolo de la palabra, del canto, de la poesía”⁹. Sin embargo, al final, este fue el nombre del sello que acompañó a todos los libros que salieron del taller, los cuales estaban divididos en distintas colecciones: Cuadernos de Hontanar¹⁰, El Timonel, Travesía, Breve Follaje, etc. En más de 10 años de actividad, en la que incluso sobrevivió a una inundación del río Rímac en el complejo de casas de Los Ángeles, la Minerva imprimió

los poemas de figuras de la poesía mundial como Pablo Neruda, Rafael Alberti, Allen Ginsberg, Jorge Guillén, así como de los más destacados poetas nacionales (muchos de los cuales por aquella época apenas alcanzaban los veinte años), Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli, Javier Heraud, Luis Hernández, Blanca Varela, Antonio Cisneros, entre otros¹¹, creando lo que bien podríamos llamar una selecta biblioteca de la poesía universal contemporánea.

En ese tiempo Sologuren se convirtió en un verdadero obrero de la palabra. Si el trabajo del poeta responde antes bien que a una voluntad de decir, a una voluntad de hacer palabras, Sologuren¹² representa la apuesta literal por esa búsqueda. Cuando se dedicó a imprimir alguno de sus propios poemarios, él mismo se encargó de cada uno de los momentos del proceso (escritura, composición, armado, impresión, encuadernación, distribución, etc.), renovando así en nuestro medio la figura del poeta como artista y creador autónomo que no solo conoce las particularidades de su arte, sino que dispone del conocimiento técnico de los medios para producirlo. De ahí que toda su obra se verá influenciada por lo que podríamos llamar una suerte de *sensibilidad de impresor*, la cual desarrollará en él una conciencia de la materialidad de la palabra y del lenguaje que se traducirá en una muy particular anatomía de su poesía y que más adelante lo llevará a realizar estudios sobre semiótica de la letra de carácter tipográfico. Asimismo, la marca del delicado arte de la composición de textos en la rama de impresión será evidente en las aventuras experimentales de poemarios como *Corola parva* (1973-1975) o *Folios de El enamorado y la muerte*

(1974-1978), escritos precisamente en el regreso de Sologuren a la escritura después de largos años dedicados a La Rama Florida.

Sologuren solía decir que en su imprenta solo se podían imprimir poemas de arte menor, es decir, de versos cortos, flacos, delgados, razón por la cual resulta importante que dirijamos la mirada sobre las condiciones materiales que estaban detrás de la producción poética de las ediciones de la Rama Florida, todas muy artesanales y pequeñas¹³. Sobre este tema Sologuren se pronuncia en dos entrevistas. En una de ellas señala lo favorable que resultaba la edición/impresión de la poesía actual en la medida en que los viejos poemas de los románticos lo hubieran hecho pasar toda la vida componiendo. En la otra, se centra en relatar ocasiones en las que se vio obligado a rechazar ciertos poemarios, debido básicamente a la extensión de los poemas o los versos. Señala cómo es que fue posible publicar a Cisneros y a algunos de los poetas de la generación del 60, en la medida en que siendo sus primeros poemarios estos no estaban dominados aún por el discurso coloquial, lo cual habría dificultado su publicación, más allá de la calidad de los poetas. Asimismo, relata dos anécdotas sumamente elocuentes. La

⁸ Las citas de Sologuren se harán a partir de la entrevista realizada por la revista *Hueso Húmero*, 25, pp. 73-87.

⁹ Coincidentemente, “rama” se le denomina también al rectángulo al interior del cual se componen los tipos para la impresión.

¹⁰ En esta colección, codirigida con Luis Alberto Ratto, se publicaban a los poetas más jóvenes en sus primeras entregas. Precisamente fue Ratto el que le llevó *El río* de Heraud a Sologuren con el cual se abriría esta colección. Recordamos además que “Hontanar” significa lugar en que nacen fuentes y manantiales.

¹¹ Los detalles del financiamiento de la impresión son bastante sencillos: el poeta abonaba, simplemente, los gastos de los materiales y de la mano de obra y la edición se le entregaba de manera íntegra, lo cual propiamente no significaba ningún tipo de ingreso para Sologuren ni para pagar los costos del local ni la luz eléctrica. El mismo Sologuren dice en una entrevista a *Hueso Húmero* que él “se pagaba este lujo”.

¹² En entrevista con Luis Alberto Ratto, me contaba desconsolado acerca de su última visita a Sologuren, en la cual éste último presentaba un Alzheimer ya bastante avanzado. No pudimos desviar la conversación de este tipo de ironías en las que un hombre dedicado a la impresión de palabras en el papel, terminó borrando todos aquellos recuerdos que alguna vez estuvieron impresos en su memoria.

¹³ Al menos las que salieron de la Minerva, porque es cierto que conforme la editorial fue creciendo, hubo alianzas con otras imprentas de Lima.

primera de ellas tiene que ver con Vallejo. Cuenta Sologuren que un buen día Georgette visitó el taller y quedó maravillada con el trabajo que ahí se hacía, de modo que ordenó que inmediatamente se dispusiera todo para la edición de *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* bajo el sello de La Rama Florida. Sin embargo, Sologuren se vio obligado a rechazar la propuesta en la medida en que no contaba con los tipos móviles suficientes como para componer poemas de versos tan largos. ¿Qué hacer por ejemplo si se acababan las letras “e”? Las pólizas –que son los paquetes de tipos con tantas vocales, consonantes y signos en proporción a la frecuencia de uso en una lengua determinada– resultaban carísimas, por lo cual constituía un factor sumamente limitante que lo llevó, incluso, a rechazar la edición de Vallejo.

La otra anécdota sería particularmente importante porque marcó los derroteros de la nueva poesía peruana, que habrá de irrumpir en la década de 1970 y sus condiciones materiales de reproducción. Cuenta Sologuren que un día se le acercaron dos jóvenes que decían estar al tanto de su trabajo como editor. Uno de ellos se trataba nada menos que de Enrique Verástegui quien le preguntó cómo se hacía para poder ser publicado y que su libro contaba con “cosa de 100 ó 200, bueno, un montón de páginas”. Sologuren, lamentándolo, le explicó que le resultaba imposible realizar ese tipo de publicación. La negativa, en ese momento, fue muy mal tomada, no obstante, años más tarde, Verástegui y Sologuren mantendrían una relación amistosa.

Ahora bien, sería un error dejar estos episodios en el plano de lo puramente anecdótico y no ver en ellos las operaciones de los condicionamientos tecnológicos en la producción y reproducción de poesía en el Perú. Precisamente, el declive y fin de La Rama Florida, en palabras de Sologuren, estará en relación directa con que las ediciones finas y esmeradas, hacia la década de 1970, habían perdido ya todo su atractivo. Por entonces surgían las ideas



Linograbado de Fernando de Szyszlo para el poemario *Detenimientos* de Javier Sologuren.

de contracultura y la edición tosca y prosaica, sin duda relacionada con el acceso a las nuevas condiciones de impresión, se apoderaba del panorama de la nueva poesía peruana. La mayor oferta de la impresión en offset, tanto en negocios como en universidades, permitirá si bien no el surgimiento, al menos el desarrollo de una poesía cuya fisonomía empezaba a crecer y desbordarse en el intento de meter la vida misma al interior del poema. Ejemplo paradigmático serán los poemarios editados por el movimiento Hora Zero que incluían extensos manifiestos y, particularmente, el primer poemario de Jorge Pimentel, *Kenacort* y *Valium 10*, que solo entre las dedicatorias y los manifiestos prologales consume casi 40 páginas¹⁴, es decir, más páginas que la mayoría de los libros salidos de la máquina de Sologuren.

Volviendo a cuestiones formales propias de la máquina, Sologuren reconoce la flexibilidad que permitía en la composición y las imperfecciones que, a la manera de la estética zen, acusaban la perfección de un trabajo. Dice Sologuren: “¿Qué iba a hacer? ¿Tener la fría perfección de una offset o de cualquier máquina impresora de los establecimientos gráficos? Pues no. Esa flexibilidad, esa posibilidad de hacer que en el texto impreso se perciba, en cierto modo, la cálida huella artesanal fue un gran atractivo que, me parece, se añadía a la expresión poética, una vibración más”. Precisamente, la máquina tipográfica realiza un tipo de impresión directa que deja una clara huella del golpe de la impresión que se puede experimentar como un suave relieve en el reverso de la página; por su parte, el offset es un tipo de impresión indirecto en el que la matriz de texto no tiene contacto con el papel, sino que es un rodillo de caucho el que imprime sin dejar mayores huellas del proceso. Esta confrontación entre lo artesanal y lo mecánico se puede relacionar con la ambigüedad con la que el poeta francés Paul Valéry se refería a la imprenta en la medida en que esta convertía lo temblorosamente escrito en algo demasiado alto y claro, llegando a decir que “es un juicio muy precioso y muy temible el ser magníficamente impreso”¹⁵.

Por cuestiones de espacio no habré de detenerme a analizar los aspectos más resaltantes de los autores favoritos de La Rama Florida tales como Belli, Eielson, Heraud o Rose. Sin embargo, resulta claro cómo las “limitaciones” materiales confeccionaron un tipo de poesía que evidenció, por sobre todas las cosas, una inquietud arquitectónica del poema y un sentido geométrico de la composición, así como un gusto por la concisión y el contorno que devendrá en una muy particular anatomía del verso.

Para concluir es necesario mencionar que la labor de impresor de Javier Sologuren no fue precisamente un trabajo en solitario (pese a que se ha insistido muchas veces en el carácter personal y desvinculado de su poesía), sino que tanto familiares, pintores, críticos y poetas de distintas generaciones participaron activamente en la puesta en movimiento de esta máquina de hacer poesía, haciendo de ella una gesta colectiva que significó una verdadera lucha por la modernización tanto de nuestra literatura como de las artes gráficas en el Perú contemporáneo.

¹⁴ En una de esas páginas iniciales se puede leer: “la mujer que me ama y la amo ha hecho las gestiones en una cooperativa para facilitarme 21.000 soles de oro que serán reembolsados a razón de 1.125 soles mensuales. Hago constancia que se editarán bajo el sello de Ediciones Hora Zero 1.000 ejemplares para venderse a 40.00 soles precio estimable y cómodo teniendo en cuenta que estoy comprometido a cancelar la deuda contraída y que no tengo la menor intención de ganarme un canazo. Hago constancia además que este MATERIAL PARA SER TOMADO EN CUENTA, este KENACORT Y VALIUM 10 ha debido ser publicado dos años atrás. Lo tenía todo listo. Pero como siempre en la orfandad absoluta de esta tierra nadie da nada por nadie”. Pimentel (1970: 31)

¹⁵ Si hay un poeta en nuestra tradición que tuvo una apuesta radical por lo manual, ese fue Luis Hernández. Su obra misma, fuera de lo que le publicara Sologuren y algún premio de juventud, la desarrolló en cuadernos escritos a mano. En alguna ocasión en la que se le preguntó por qué escribía, el poeta respondió: “Porque no sé. Por caligrafía. Es que tengo una letra linda, linda, linda. Además tengo seis tipos de letra. Una vez yo tenía una letra ‘x’, y un tipo me dijo: ‘esta letra indica que eres inteligente’. Qué pica me dio. No escribí más así”.

Más lectores, nuevas lecturas

Las décadas de 1940 a 1970 significan un largo periodo de transformaciones en distintos ámbitos de la vida del país. La herencia de los gobiernos militares, la inestabilidad de la democracia y el regreso a la dictadura con Manuel A. Odría (1948-1956) afectó directamente el desarrollo del campo intelectual debido a la represión y persecución de partidos políticos y personas críticas a los regímenes de la época basados en una serie de medidas antidemocráticas que lo hicieron posible. Esto forzó al exilio a diversos intelectuales, cuyas publicaciones se dieron en Chile o México, donde la actividad editorial había alcanzado su auge.

Las guerras en Europa, las demandas del mercado externo, motivaron el interés del Estado en desarrollar políticas públicas que buscaron fortalecer la modernización y determinaron la migración de la población hacia zonas urbanas. La distribución demográfica experimentó un dramático proceso de cambio en pocas décadas: en 1940 el 64.6% de la población habitaba en zonas rurales y en 1980 el 65% residía en áreas urbanas.

El regreso a la democracia con Manuel Prado (1956-1962), si bien marcó una nueva etapa en la historia del país, no necesariamente invirtió la política de represión de su antecesor. Sin embargo, los años siguientes a la dictadura fueron el contexto

favorable para el regreso paulatino de escritores y artistas, la aparición de una serie de revistas y un crecimiento progresivo del mercado editorial; lo cual además coincidió con la reformulación del universo de lectores que había ido diversificándose con la migración, la mayor participación política que lograron los sectores populares, y el crecimiento de la infraestructura educativa.

El cambio en la estructura social del país estuvo acompañado de un impulso a la educación básica por parte del Estado en la década de 1940, la construcción de infraestructura educativa, vial y de salud pública; y la creación de instituciones de educación superior en 1950. Se organizó y formalizó la educación, se estableció la primaria gratuita y obligatoria y la gratuidad de la secundaria para los alumnos egresados de las escuelas fiscales. Asimismo, se impulsó la formación de los maestros con la creación de escuelas de formación pedagógica y la remuneración justa para el sector.

En esta época también se dio inicio a un fuerte proceso de alfabetización que incrementó en poco tiempo la cantidad de población lectora. Esto, sin embargo, no tuvo correlato con la promoción de la lectura, pues no fue parte de las políticas públicas. Por ejemplo, en 1945 existían en Lima 64 bibliotecas públicas, pero muy pocas funcionaban como tales o estaban adecuadamente equipadas, muchas incluso solo existían en el papel¹⁶.

Dentro de este contexto, en 1947, el presidente José Luis Bustamante y Rivero promulgó la ley 10847, propuesta por Jorge Basadre, quien fue ministro de Educación entre agosto y octubre. Esta norma establecía un impuesto a la venta de joyas y objetos de lujo de uso personal con el fin de recaudar un fondo económico para financiar la culminación del edificio de la Biblioteca Nacional del Perú, entonces destruido a causa del incendio de 1943. El saldo daba origen al Fondo San Martín, que en gran parte serviría para subvencionar la creación de bibliotecas públicas y el desarrollo de estrategias de promoción de la lectura.

En el campo de la producción, el Estado adoptó políticas para fomentar la industrialización y la modernización del país. En 1959 se promulgó la ley de Promoción Industrial que estimuló la industria manufacturera y motivó el desarrollo de

la producción debido a las ventajas arancelarias para la importación de equipos y bienes capital. A fines de la década de 1960, el Estado dejó de ser solo un ente regulador y se convirtió en productor, empezó a ejercer el control de la industria y promovió la participación de los trabajadores en la gestión y propiedad de las empresas (CERLALC, 1984). Posteriormente, hacia la década de 1970 empezaría el periodo de crisis que afectaría sobre todo al sector editorial.

En este contexto, surgieron diversos proyectos editoriales que dialogaron con el cambio en la cantidad y las características de los lectores de estas décadas. La creación de nuevos espacios de lectura fue comprendida como una forma de potenciar el desarrollo de la industria editorial. De este modo, entre 1957 y 1958 tuvieron lugar los festivales del libro y el bibliobús, ediciones populares como las de Juan Mejía Baca, Populibros, Peisa, Enrique Congrains.

¹⁶ Amadeo Delgado Pastor, revista *Fénix* 2, 1945.

LA ODISEA DEL LIBRO



Opiniones acerca del
CONCURSO ANUAL DE NOVELA

Antonia Mora Quispe

Agui, de opinión de...
 Juan Roca
 Antonio Oliva
 Francisco Espinosa
 Antonio H. Barrios

Francisco Iquino

Antonio H. Barrios

FRANCISCO VEGAS SEMINARIO
Taita Yoveraqué

JUAN MEJIA BACA & P. L. VILLANUEVA, Editores



Proyectos culturales de Juan Mejía Baca

"Quiero que de su propia historia surtan nuevos caminos de su alta voluntad creadora. Quiero no sólo de su pasado, ignorar su rasgo de ser".
 Juan Mejía Baca

Juan Mejía Baca emprendió junto a otras editoriales y librerías varios proyectos culturales muy innovadores para su época: el *Anuario Cultural del Perú*, el Concurso Anual de Novela y la Campaña del Libro.

El *Anuario Cultural del Perú* (1954-1959 y 1977) era una publicación en la que se compilaba la actividad cultural de las distintas regiones del país (Cusco, Arequipa, Trujillo, Huancayo, Piura, Puno, Ayacucho). Era dirigida por Julio Jalán (seud. de Julio Vargas Prada) y sus secciones estaban dedicadas a la literatura, el teatro, las artes plásticas, las ciencias sociales, etc.

El Concurso Anual de Novela fue una iniciativa impulsada junto al impresor Pablo L. Villanueva para incentivar la creación y publicación de novela contemporánea. Tuvo tres ediciones.

En 1960, Juan Mejía Baca y las librerías Studium (de Andrés Carbono), La Universidad y La Familia participaron en la Campaña del Libro. Este evento buscaba incentivar la lectura y fortalecer el comercio de libros. El premio era un viaje a París.

GRATIS

Viaje de ida y vuelta a París por "JET de AIR FRANCE" Por cada cincuenta soles de compra en las Librerías suscriptoras de la "Campaña del Libro" UNA BRILLANTE POSIBILIDAD de ser el agraciado.

CAMPAÑA DEL LIBRO
 ORGANIZADA POR "EL COMERCIO"
 Autorizada por el Ministerio de Gobierno y Municipalidad de Lima

CAMPAÑA DEL LIBRO

FALTAN 8 CULMINA

GRATIS

LIBRERÍA "LA UNIVERSIDAD" - "MEJIA BACA"

1. Libro de...	2. Libro de...	3. Libro de...	4. Libro de...	5. Libro de...	6. Libro de...	7. Libro de...	8. Libro de...
...

PROYECTOS: Pueden obtener a su gusto con sólo...

AIR FRANCE

CONCURSO DEL LIBRO

Con motivo de la inauguración del servicio "Jet" AIR FRANCE se complace en felicitar al diario *El Comercio* por el brillante éxito obtenido en pro de la cultura nacional con la CAMPAÑA DEL LIBRO que ha organizado y de igual manera hace extensiva su felicitación a las Librerías suscriptoras: "Mejía Baca", "Studium", "La Universidad", y "La Familia".

Lima, 26 de Junio de 1960.

Brillantemente culminó "Campaña del Libro"

Un sueño convertido en realidad para la poseedora del cupón premio

"CAMPAÑA DEL LIBRO" Del 15 de Mayo al 17 de Junio de 1960. Premio: un viaje de ida y vuelta a París.

LIBRERÍA "LA UNIVERSIDAD" - "MEJIA BACA"

...

Foto: Bereniz Tello.

Juan Mejía Baca, librero y editor

En la década de 1930 a 1940, Juan Mejía Baca era estudiante de medicina en San Fernando, tocaba el violín en una banda de músicos de tango y trabajaba en los Talleres Gráficos de la Editora Médica Peruana. Luego fue representante en una empresa médica. Empezó a viajar a distintas ciudades comprando y vendiendo libros de medicina. Esto le permitió observar la necesidad del libro y la lectura en el país.

En 1948 abrió su librería en el Centro de Lima, que fue un lugar de encuentro entre escritores, artistas e intelectuales y un espacio de descubrimiento para los jóvenes lectores escolares y universitarios. Tuvo una genuina vocación de editor, librero y gestor cultural. Como editor publicó importantes obras literarias. Editó libros de Enrique López Albújar, José María Arguedas, Martín Adán, Sara María Larrabure, Carlos Eduardo Zavaleta, entre otros. Como gestor cultural promovió la lectura y la creación literaria y difundió las actividades culturales de nuestro país. Su labor cultural tuvo como finalidad profesionalizar la edición, difundir la literatura y pensamiento peruano y ampliar el acceso al libro como una forma de aportar al cambio social, a una sociedad más justa y democrática.

Estas actividades permitieron a Juan Mejía Baca tejer vínculos de trabajo y amistad con las personas que lo visitaron en su librería y con quienes compartió alguna experiencia editorial. Las huellas de estos vínculos se observan en su biblioteca

personal. A través de ella se puede conocer quiénes participaban en el círculo cultural que le rodeó, qué publicaban y qué leían.

Gran parte de ella, conservada en la biblioteca Guillermo Lohmann Villena del Centro Cultural Inca Garcilaso, está compuesta por volúmenes editados por el mismo Mejía Baca, muchos de estos dedicados por los propios autores. Las palabras dedicadas manifestaban agradecimiento y reconocimiento a su trabajo editorial, los jóvenes autores también mostraban el deseo de ser leídos y valorados por un editor importante.

De este modo estas frases, notas o firmas permiten conocer las opiniones, sensaciones, aprendizajes que les dejó la experiencia de ser editados por Mejía Baca. Se convierten en un sello del vínculo entre autor y editor, pues son la huella de un instante y de los sentimientos que rodearon ese momento; además convierten al libro en un ejemplar único. A través de las dedicatorias vemos que Juan Mejía Baca fue articulador de la escena cultural y literaria por varias décadas.



Juan Mejía Baca como director de la Biblioteca Nacional del Perú. Lima, 1987.
Foto: Archivo Caretas.

El editor es un lector

En 1948, Juan Mejía Baca abrió su librería en el jirón Azángaro N° 722 en el Centro de Lima. Esta se mantuvo abierta durante casi 40 años. Fue un espacio cultural, tanto por ser clave para conseguir las ediciones más recientes nacionales y extranjeras; como por ser un lugar donde las ideas, los proyectos y las discusiones proliferaban. Allí acudían varios escritores, como Martín Adán, Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, entre otros. Las reuniones y charlas se extendían con un café en la panadería Los Huérfanos, que quedaba a pocos metros.

Asimismo, emprendió varios proyectos culturales innovadores para su época, algunos de ellos junto a otras editoriales y librerías, como el *Anuario Cultural del Perú*, el Concurso Anual de Novela y la Campaña del Libro.

A través de estas actividades y de la librería, Mejía Baca hizo posible el encuentro entre diversos actores vinculados al mundo del libro.

Su mirada como lector y editor se observa en cada una de sus publicaciones: en los textos de las solapas y contraportadas, en el diseño y en las colecciones que construyó. En los textos de las presentaciones, Mejía Baca suele destacar la particularidad de cada autor, su importancia y aportes. Al mismo tiempo, se puede definir una línea de interés por las ciencias sociales, sobre todo por la Historia, puesto que en varias ocasiones propuso colecciones destinadas a temas específicos. A través

de estas es posible notar su interés en difundir lo que él denominaba “pensamiento peruano”, desde el legado de la cultura prehispánica hasta el de los intelectuales contemporáneos más importantes. Juan Mejía Baca consideraba que era necesario conocer este pensamiento para el desarrollo social y cultural del país.

Colecciones de ciencias sociales

Además de la literatura, el campo de las ciencias sociales fue uno de los más constantes en las ediciones de Juan Mejía Baca. Para ello, convocó a renombrados intelectuales encargados de desarrollar proyectos de gran envergadura como historias, diccionarios, compilaciones de ensayos o estudios sociales. Estas publicaciones reflejaron la importancia que Mejía Baca otorgaba al conocimiento de la historia del Perú y al análisis de la sociedad. Asimismo, representan su aporte como editor de amplia mirada en torno a la cultura e historia nacional, y como gestor que logró articular voces y sentidos de diversos autores.



Vista de la exposición. Foto: Bereniz Tello.

“El editor debe tener una sensibilidad semejante a la que tiene el autor”.

Juan Mejía Baca



Juan Mejía Baca en la librería del jirón Azángaro. Lima, 1991. Foto: Archivo Caretas.

“Aunque la obra de López Albújar es vasta – sus libros alcanzan la decena– hemos creído conveniente iniciar nuestra actividad editorial con esta obra fundamental en las letras nacionales, como que marca un momento en que el artista encuentra al indio esencial y auténtico debajo del poncho multicolor que tanto tiempo bastó para satisfacer la curiosidad de ver y el anhelo de pintar”.

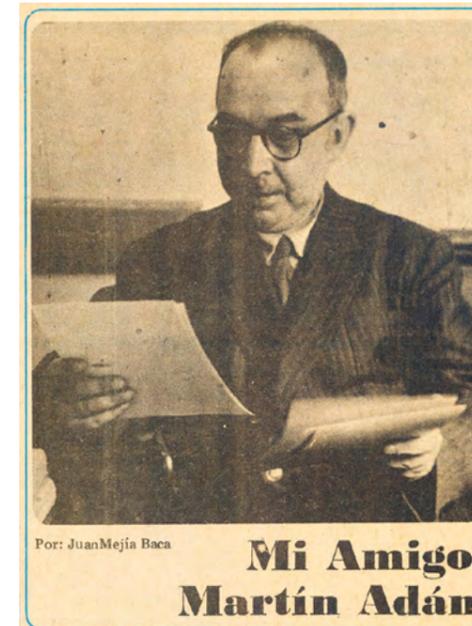
Juan Mejía Baca. Presentación de *Cuentos andinos*. Lima, Mejía Baca, 1950.

Colección literaria

Cuentos andinos de Enrique López Albújar fue el primer libro editado por Juan Mejía Baca, en 1945. La imagen de la portada fue creada por el pintor peruano Enrique Camino Brent (1909-1960). A lo largo de su labor como editor, Mejía Baca suscitó la publicación de diversos escritores importantes de la literatura peruana, algunos inéditos como Nicomedes Santa Cruz, Carlos Eduardo Zavaleta y José Luis Ayala, y otros de trayectoria como José María Arguedas, quien había publicado sobre todo en Argentina, y Enrique López Albújar, quien era uno de los mayores referentes de la literatura peruana. En muchos casos, la selección de títulos estuvo vinculada a la estética indigenista propia de la época. Asimismo, a través de la colección La Kantuta, publicó a escritores amazónicos que llegaron a tener alcance en Lima como César Calvo de Araujo y Arturo Hernández. Juan Mejía Baca aportó a su desarrollo a través del catálogo de publicaciones de su sello y de la gráfica que estas incorporaron en sus portadas.



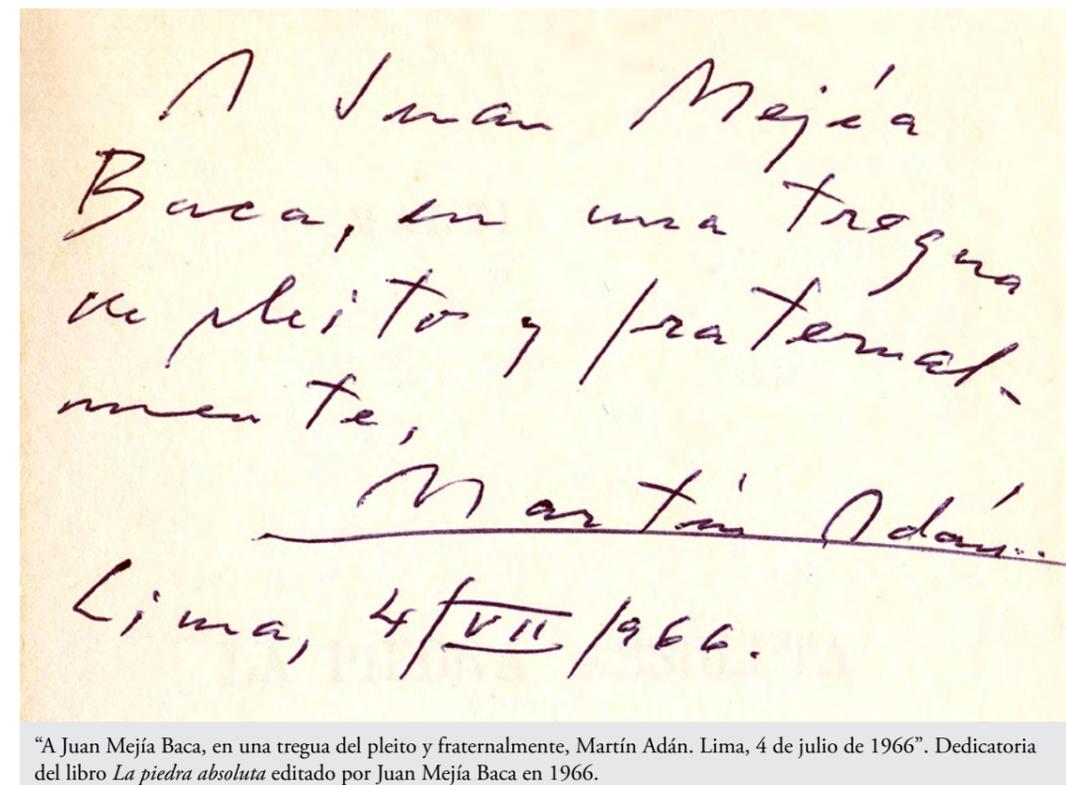
Enrique López Albújar. *Cuentos andinos*. Lima, Juan Mejía Baca, 1950. Portada ilustrada por Enrique Camino Brent. Primer libro editado por Juan Mejía Baca.



Artículo publicado en la Revista *7 Días* (9 de enero de 1976). Lima.

Martín Adán

Juan Mejía Baca sostuvo un vínculo muy cercano con el poeta Martín Adán, a quien editó, protegió y apoyó constantemente. Sus poemarios fueron producto de una labor constante de Mejía Baca para agrupar y resguardar los textos que el autor escribía en papeles sueltos mientras transitaba por los bares del centro de Lima. Se encargó de acopiar y organizar sus manuscritos, y gestionar el registro visual y fonográfico del poeta, que fue publicado en *La mano desasida* (1964). De este modo, Mejía Baca dio lugar a un archivo fundamental para la literatura peruana contemporánea mediante el cual es posible conocer, leer, estudiar y acercarse a la poesía de Martín Adán.



“A Juan Mejía Baca, en una tregua del pleito y fraternalmente, Martín Adán. Lima, 4 de julio de 1966”. Dedicatoria del libro *La piedra absoluta* editado por Juan Mejía Baca en 1966.

“Yo soy un convencido: si no conocemos nuestra historia, nuestra literatura, no podremos adquirir la sensibilidad necesaria capaz de enfrentar y resolver los graves problemas que aquejan a nuestra patria... El hombre peruano ha sido sabio por herencia, hay que seguirlo alimentando con nuevas sabidurías”.

Juan Cristóbal. “Mejía Baca: la fe en el libro”.
La República. 30 de noviembre de 1981.

Ediciones no venales

Eran publicaciones que Juan Mejía Baca preparaba en fechas especiales, como el aniversario de la librería, fiestas cívicas o religiosas, para obsequiar a sus amigos, autores y lectores asiduos a su local. A través de estas ediciones, compartía su visión del libro como un producto del espíritu que aporta a construcción del país, y como puente de comunicación de la historia cultural peruana.

Se ha logrado identificar las siguientes ediciones no venales:

Kahlil Gibran. *El Profeta* (fragmentos). Librería Juan Mejía Baca, 1955. Forro de piel y portada escrita con tinta roja y negra a mano. Traducción del inglés de Sara María Larrabure. Editado a propósito del Aniversario X de la Librería Juan Mejía Baca.

José María Arguedas (traductor). *Apu Inca Atawallpaman: elegía quechua anónima. Recogida por J.M. Farfán*. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1955. Editado a propósito de las fiestas de navidad de 1955.



Pablo Neruda mantuvo amistad con el Librero Juan Mejía Baca. Lima, 1966. Fuente: BNP.

Nicomedes Santa Cruz. *Décimas*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1959. Primera publicación del autor, decimista y músico afroperuano.

Pablo Neruda, Alberto Hidalgo y Martín Adán. *Nuevas piedras para Machu Picchu*. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1961. 300 ejemplares numerados. Incluye fotos de Machu Picchu y de los autores. Prólogo de Juan Mejía Baca.

Biblioteca Perú Vivo

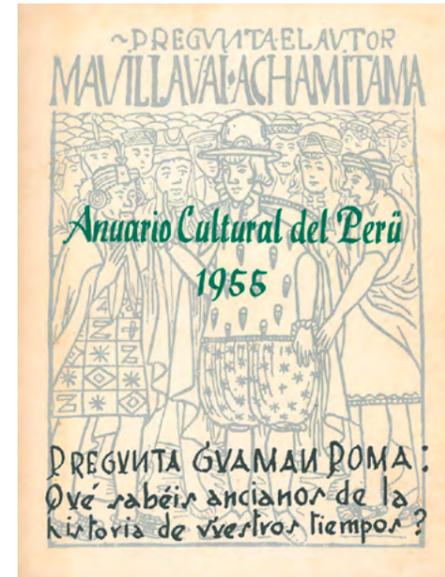
En la década de 1960, Juan Mejía Baca se valió del auge de la industria fonográfica peruana para editar esta colección que estuvo dedicada a recoger los testimonios de importantes intelectuales peruanos sobre su vida y cómo ellos entendían el país en su obra. La publicación contenía un ensayo del autor, una reproducción de un manuscrito suyo realizado especialmente para la colección y un disco de vinilo de 45 rpm donde hace una lectura de un fragmento del texto. También incluía su retrato realizado por el fotógrafo español Baldomero Pestana (1918-2015), quien fue autor de gran parte de las fotos que se exhibían en la Librería Mejía Baca.

Publicaron en esta colección Luis Valcárcel, Emilio Romero, Jorge Basadre, José María Arguedas, Luis Alberto Sánchez, José León Barandiarán, Víctor Andrés Belaúnde y Santiago Antúnez de Mayolo.

Concurso Anual de Novela

El Concurso Anual de Novela (1955-1957) fue una iniciativa impulsada junto al impresor Pablo Leonardo Villanueva, quien colaboró en múltiples proyectos editoriales y culturales de Juan Mejía Baca. El concurso tuvo tres ediciones. La primera tuvo como ganadora la novela *Taita Yoveraqué*, de Francisco Vegas Seminario. Además del premio económico, se realizó la edición del texto con portada de José Bracamonte Vera.

En 1960, Juan Mejía Baca y las librerías Studium (de Andrés Carbone), La Universidad y La Familia participaron en la Campaña del Libro. Este evento buscaba incentivar la lectura y fortalecer el comercio de libros. El premio consistía en un viaje a París.



El Anuario Cultural del Perú contó con seis ediciones. Portada de 1955.

Anuario Cultural del Perú

El *Anuario Cultural del Perú* (1954-1959 y 1977) era una publicación en la que se compilaba la actividad cultural de las distintas regiones del país, como Cusco, Arequipa, Trujillo, Huancayo, Piura, Puno, Ayacucho. Era dirigida por Julio Julián (seudónimo de Julio Vargas Prada) y sus secciones estaban dedicadas a conocer lo más resaltante de la literatura, el teatro, las artes plásticas, las ciencias sociales. A partir de este se puede conocer las preferencias literarias, estéticas y culturales de la época.

El *Anuario* fue editado y publicado por Juan Mejía Baca entre 1954 y 1959, con una periodicidad frecuente. Posteriormente, en 1977 apareció su último número. Su portada presentaba un dibujo del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala que enfatiza en el interés, la curiosidad sobre la historia y la necesidad de registrarla.

Para Juanito con el
 afecto fraternal de
 José María

"Para Juanito con el afecto fraternal de José María".

Dedicatoria de José María Arguedas del libro *Yawar fiesta*, colección Ediciones populares, ed. Juan Mejía Baca, 1958.

Para Juan Mejía Baca,
 con la amistad y el
 aprecio de
 Blanca Varela



"Para Juan Mejía Baca, con la amistad y el aprecio de Blanca Varela".

Dedicatoria de Blanca Varela a Juan Mejía Baca en: *Luz de día* (1963) Lima: Ediciones de la Rama Florida.

A Sr. Juan Mejía Baca
 con mi autógrafa vaya
 mi sincero agradecimiento
 por esta mi primera edición
 su amigo
 Nicomedes Santa Cruz

Lima, 11 de Marzo de 1960

"A Sr. Juan Mejía Baca con mi autógrafa vaya mi sincero agradecimiento por esta mi primera edición su amigo. Nicomedes Santa Cruz. Lima, 11 de marzo de 1960". Autógrafo de Nicomedes Santa Cruz a Juan Mejía Baca en: *Décimas* (1960) Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

Censura y quema de libros

La censura es el acto de prohibir la lectura o el acceso a un tema en particular por parte de quienes gobiernan o cuentan con algún tipo de poder. La censura clausura la posibilidad de debate y discusión entre distintos puntos de vista.

En la década de 1960, en el contexto de la Guerra Fría, los libros de ideología marxista o comunista fueron prohibidos o incinerados. Juan Mejía Baca, junto a Andrés Carbone, Francisco Moncloa y las universidades, denunció públicamente la destrucción de libros provenientes del extranjero. Este suceso es recordado como la Quema de Libros y se realizó durante el gobierno democrático de Fernando Belaúnde y bajo las

órdenes del Ministro de Gobierno Javier Alva Orlandini. Este caso tuvo repercusión internacional. Se pronunciaron editoriales e intelectuales de Argentina y México, entre otros países.

La censura no ha sido extraña a la historia del libro peruano. Otro caso importante de la segunda mitad de siglo XX, fue cuando la Municipalidad de Lima ordenó el retiro de los ejemplares de Populibros, por considerar que sus libros atentaban contra la moral cristiana.



En 1980, bajo el título *Quema de libros*, Juan Mejía Baca publicó una compilación de documentos sobre la censura de libros efectuada en la década de 1960.

En las distintas etapas, los editores y libreros cuestionaron e indagaron sobre el destino de los libros y el motivo de la censura y defendieron el derecho al acceso al libro y a la cultura.

Director de la Biblioteca Nacional del Perú

En la década de 1980, la librería Mejía Baca experimentó un declive en la concurrencia y consumo de libros. Sin embargo, la experiencia adquirida durante cuatro décadas en el mundo del libro había convertido a su gestor en un referente en la reflexión sobre la situación del libro y la lectura en el Perú. En 1986, Juan Mejía Baca fue nombrado director de la Biblioteca Nacional del Perú. En esta institución promovió el ordenamiento y sistematización del acervo bibliográfico, así como la diversificación de soportes que se resguardaban. Además decidió donar gran parte de su archivo personal, en el que se encuentra, entre otras cosas, la colección de retratos de autores dedicados a él mismo y que por varias décadas se exhibió en su librería.

Un archivo por explorar

Como editor, librero y gestor cultural, Juan Mejía Baca comprendió el valor del patrimonio cultural y la importancia de construir y gestionar archivos personales e institucionales.

A lo largo de las cuatro décadas de actividad, conservó, ordenó y complementó su archivo personal. En él se conservan cartas recibidas o enviadas a editores, autores, lectores, bibliotecas públicas comunales, colegios, entre otros. En ellas se observan las coordinaciones para las publicaciones de su sello, saludos y felicitaciones, acuerdos editoriales, constancias de pagos por derechos de autor, información administrativa sobre los eventos en los que participó, como los Festivales del Libro,



Juan Mejía Baca muestra los tres tomos de *Historia del Perú Antiguo* de Luis E. Valcárcel publicado en 1964. Fuente: BNP.

Concurso Anual de Novela, Campaña del Libro, entre otros; también donaciones que realizó su librería a internos de El Frontón, bibliotecas y lectores; entre otros asuntos. Esta información da cuenta de los vínculos que Mejía Baca estableció con diversas personalidades, pero además presenta un retrato detallado de las dinámicas del mundo cultural de la época. A través del archivo de Juan Mejía Baca se podría reconstruir nuestra historia cultural vinculada al libro, a la lectura y al mundo de la edición.



LA BATALLA A FAVOR DEL LIBRO

Foto: Sara Ulloa.

Dos iniciativas que se extendieron en distintas zonas del país e inauguraron prácticas de democratización del libro y la lectura de gran impacto en la historia de la lectura peruana fueron el Bibliobús y el Festival del Libro. El bibliobús fue un proyecto realizado por la Biblioteca Nacional, bajo la gestión del historiador y bibliotecario Jorge Basadre, con apoyo de la empresa privada, la Sociedad Nacional de Industrias. Los festivales del libro fueron una iniciativa de la sociedad civil bajo la creación y coordinación del escritor y editor Manuel Scorza. En cada caso la mirada de ambos define cada proyecto y determina su continuidad.



El historiador Jorge Basadre firma los ejemplares de su libro *La promesa de la vida peruana* editado por Juan Mejía Baca en 1958. Fuente: BNP

La política bibliotecaria de Jorge Basadre

Jorge Basadre (1903-1980) fue historiador, crítico literario, educador y servidor público. Ejerció múltiples cargos en instituciones estatales desde los que aportó en la construcción, preservación y puesta en valor del patrimonio cultural y contribuyó en el desarrollo de espacios de fomento a la lectura. Fue director de la Biblioteca Nacional del Perú en 1944 y Ministro de Educación en dos oportunidades en 1945 y entre 1956 y 1958.

Desde muy joven ingresó en el ambiente de la Biblioteca Nacional. Cuando era estudiante de la Universidad de San Marcos, en 1919, fue convocado por Raúl Porras Barrenechea para trabajar como voluntario en el registro de los folletos dispersos en la colección Papeles Varios. Luego por gestión de Luis Alberto Sánchez y Jorge Guillermo Leguía, fue contratado como auxiliar y, posteriormente, como conservador.

Entre 1923 y 1925, además de trabajar en el registro de la Biblioteca Nacional, se dedicó a supervisar el servicio nocturno de la biblioteca de la Universidad de San Marcos y a apoyar en la edición del *Boletín Bibliográfico*, dirigido por Pedro Zulen.

Años más tarde, viajó a Estados Unidos para estudiar organización de bibliotecas. A su regreso al Perú, se hizo cargo de la Biblioteca de San Marcos. En este período, replanteó y modernizó los contenidos del *Boletín Bibliográfico*. Esto permitió que a partir de 1936 se conociera sistemáticamente la producción bibliográfica en el Perú.

En 1943, la Biblioteca Nacional sufrió un incendio que la destruyó casi en su totalidad. Tras renunciar al cargo de director de un curso en la Universidad de Columbia, Nueva York, Jorge Basadre aceptó dirigir y organizar la reconstrucción de la biblioteca. Con ese objetivo, en 1943 planteó la creación de la Escuela de Bibliotecarios, que debía formar a los profesionales con los conocimientos y capacidades

acordes con la nueva institución. Desde una perspectiva amplia, que consideraba la Biblioteca Nacional como una institución que debía irradiar sobre el movimiento bibliotecario del país, Basadre y los egresados de esta escuela recurrieron a las últimas propuestas del pensamiento bibliotecario y las adaptaron a las demandas de los lectores peruanos. De este modo, convirtió el proceso de reconstrucción en una forma de articular el desarrollo de las bibliotecas públicas por primera vez en la historia del país.

Entre 1947 y 1948, con el fin de afrontar las limitaciones presupuestales y administrativas para la edificación de la Biblioteca Nacional, Basadre propuso las leyes N° 10361 y 10847. Esta última creó el impuesto a las ventas de joyas y objetos de lujo, cuyos fondos iban a permitir finalizar la construcción del nuevo edificio y abrir un fondo para equipar a las bibliotecas municipales, denominado Fondo San Martín. Según esta ley, la recaudación "se distribuiría de la siguiente forma: Un 25% para la Biblioteca Nacional del Perú y el 75 % para las Bibliotecas Municipales de las capitales de departamentos, provincias y distritos". (Castro Aliaga, 2002).

En 1947, la Biblioteca reabrió su servicio al público en cinco salas. La primera en inaugurarse fue el Departamento de Niños, organizado por María Elisa de Otero, egresada de la primera promoción de la Escuela de Bibliotecarios.

“Mi primer recuerdo de la Biblioteca Nacional se remonta a los años 1914 o 1915; sin duda, más probablemente en este último. Quise ir a leer allí; pero fui rechazado por no tener la edad mínima necesaria para ostentar ese privilegio. En conmemoración del episodio, dispuse que la primera sala de la nueva Biblioteca Nacional abierta al público en 1947 fuese la del Departamento de Niños”.

Jorge Basadre. (1975)

Recuerdos de un bibliotecario peruano. Lima, Historia.

Declaración del Callao

20 de setiembre de 1958

El derecho del pueblo a la cultura, distinto al derecho del pueblo a la educación, tiene uno de sus exponentes en la biblioteca pública. Los objetivos básicos de la moderna biblioteca pública son:

- 1° Ayudar a que el pueblo encuentre un ambiente propicio para desarrollar su ansia de saber y su aspiración de superarse acercándose a las fuentes de conocimientos relacionados con la cultura y la ciencia.
- 2° Crear en niños y adultos el amor al libro y el hábito de la lectura, facilitando, en todo lo que sea posible, el préstamo a domicilio, sin desmedro de procurar la conservación del patrimonio espiritual reunido que debe ser incrementado sistemáticamente, de acuerdo con los intereses de los lectores y las necesidades de la colectividad.
- 3° Contribuir al desarrollo de vocaciones y aptitudes y a la formación de quienes no fueron a la escuela o no hallaron o no hallan en ella fuentes de conocimiento suficientes y adecuadas.
- 4° Colaborar con quienes desean perfeccionarse en el campo de su oficio, profesión a actividad, a enriquecer y completar sus conocimientos generales.
- 5° Proporcionar recreación espiritual haciendo adecuado, fructífero y placentero el empleo de las horas libres.
- 6° Documentar la historia, la geografía y los otros campos de conocimiento de la vida local y regional.
- 7° Fomentar manifestaciones artísticas, exhibiciones cinematográficas, conferencias, charlas y debates de carácter constructivo y otras expresiones de vitalidad espiritual y cívica dentro del ambiente cordial que la biblioteca debe generar.
- 8° Ir creando en el pueblo, por medio de la biblioteca, la conciencia que proviene de la cultura, la comprensión y la solidaridad patriótica, moral y humana.

Jorge Basadre (1975) *Recuerdos de un bibliotecario peruano*. Lima, Historia.

En 1956, fue nombrado Ministro de Educación por segunda vez. Se creó el Consejo Nacional de Bibliotecas Populares Municipales (1956) para planificar el uso de los recursos del Fondo San Martín. En 1957, se decidió trasladar la administración a la Biblioteca Nacional; así se creó el Departamento de Fomento de Bibliotecas Populares y Escolares para ejecutar la inversión, construir y equipar las bibliotecas públicas municipales. Ese mismo año se realizó una encuesta a las bibliotecas municipales de provincias para conocer su situación y poder equiparlas de acuerdo a sus necesidades. Esta acción estuvo a cargo de Olivia Ojeda de Pardón, egresada de la Escuela de Bibliotecarios.

En 1957, Basadre acogió la iniciativa del bibliobús o biblioteca rodante, proyecto destinado a promover la lectura en la clase obrera. Se inauguró la Biblioteca Municipal del Callao, cuya concepción del proyecto, rehabilitación del edificio y equipamiento estuvo a cargo del Ministerio de Educación. Nuevamente la primera sala inaugurada fue el Departamento Infantil, en 1958. En la inauguración del bibliobús del Callao, Jorge Basadre pronunció en su discurso la Declaración del Callao, que sintetiza su visión acerca de las bibliotecas y del acceso a la lectura.

Se sentaron las bases para la construcción de diversas bibliotecas, como la de La Victoria, de la Escuela de Bellas Artes, de la Escuela de Música, del Instituto

Nacional de Arte Dramático, Instituto Politécnico José Pardo, diversas bibliotecas escolares, la primera biblioteca piloto de frontera en Tacna, y el afianzamiento de la Biblioteca Municipal Ricardo Palma de Miraflores.

También el ministerio publicó la guía *Pequeñas bibliotecas públicas*. Normas para su organización y su funcionamiento, escrita por Carmen Ortiz de Zavallos y Cristina Duarte de Morales. El texto fue distribuido en entidades municipales, escolares, entre otros. Además, se editó la colección *Biblioteca del Estudiante Peruano*, dirigida por Luis Jaime Cisneros, con el fin de estimular el hábito lector y promover la creación de una biblioteca personal básica en los escolares.

Como director de la Biblioteca Nacional y posteriormente como Ministro de Educación, Jorge Basadre convirtió la reconstrucción de la Biblioteca Nacional en un proceso amplio y de largo plazo, que incluía una política de Estado destinada al desarrollo bibliotecario del país, la promoción de la lectura y la inclusión de todos los sectores sociales en el acceso al libro.

Actividades emprendidas con los recursos del Fondo San Martín:

- a) Culminación de la construcción de la Biblioteca Nacional del Perú.
- b) Funcionamiento del Servicio de Bibliobús desde el Ministerio de Educación.
- c) Remodelación de la Biblioteca Pública del distrito de Miraflores, Lima.
- d) Designación de la Biblioteca Pública del Callao como Biblioteca Pública Piloto.
- e) Construcción de la Biblioteca Pública de Tacna.
- f) Tecnificación de las bibliotecas públicas municipales.
- g) Capacitación técnica y supervisión al personal de las bibliotecas públicas.
- h) Apoyo a la formación de las Bibliotecas de las Escuelas Normales.
- i) Edición de la colección Biblioteca del Estudiante peruano.
- j) Incorporación de la Asignatura de Bibliotecología en el Plan de estudios de las Escuelas Normales."

(Castro Aliaga, 2002)



Bibliobús en el taller de mantenimiento. Fuente: Biblioteca Municipal de Lima (década de 1970).

El Bibliobús de Lima

En la década de 1950, la idea de la biblioteca como elemento fundamental de una sociedad ya está incorporada en casi todo el país. Diversas comunidades, sindicatos, agrupaciones barriales, escuelas, municipalidades, entre otros, incluyeron en su organización un comité destinado exclusivamente a la construcción de una biblioteca. En muchos casos estas incorporaban como proyecto futuro la conformación de un bibliobús, formato que alcanzó notoriedad rápidamente. Por ejemplo, el Círculo Cultural Chíncha, de Chíncha Alta, inauguró una biblioteca rodante en febrero del 1957 con un fondo de 120 volúmenes. También el Instituto Amigos de Pucará donó 200 volúmenes al distrito de Pucará para formar una biblioteca rodante en esa comunidad, también las municipalidades de Huanta, Ayacucho, Arequipa, Huaylas e Ica proyectaron establecer un bibliobús en sus localidades (Fénix,

12, 1958). Muchas de estas iniciativas recurrieron al Ministerio de Educación para lograr su implementación.

Entre 1957 y 1960, el Fondo San Martín implementó en Lima un sistema de bibliotecas destinado a servir de base para la población que tradicionalmente tuvo menos acceso a la educación o a educación de calidad. Este sistema estaba compuesto por el bibliobús de Lima, ocho estaciones bibliotecarias que se instalaron en diversos barrios de Lima (4 en zonas industriales y 4 en zonas marginales) y la Biblioteca Pública Municipal del Callao, propuesta como biblioteca pública piloto de provincias.

El caso del bibliobús de Lima es paradigmático por su impacto inme-

diato y sostenido. El mismo año diversas ciudades buscaron replicar la experiencia a través de instituciones privadas o públicas, como el Rotary Club de Arequipa, Ica, Chiclayo y Huaraz.

El proyecto estaba destinado a promover la lectura en obreros y empleados y fue presentado en julio de 1957 por un grupo de bibliotecarias integrado por Carmen Checa de Silva, Beatriz Chiriboga de Dawson, Graciela Sánchez Cerro. Para su ejecución se designó una comisión a cargo de las tres bibliotecarias, así como de Pablo Carriquiry, como nexo entre la Sociedad Nacional de Industrias y la Biblioteca Nacional, y Agustina Muzante, representante del Ministerio de Educación. También participó la Asociación Peruana de Bibliotecarios.

El bibliobús de Lima inició sus operaciones el 1 de agosto de 1957. Su colección estaba conformada por 2 mil libros, la mayoría inicialmente de carácter técnico, entre manuales de oficios, información doméstica, pequeña industria casera (La Prensa, 02 de agosto de 1957).

El bibliobús se estacionaba en las plazas en dos horarios: por las mañanas de 12 m. a 1 p.m., por las tardes de 5:30 a 7:30 pm. El primer y segundo día en la Plaza Unión. En esta zona coincidía el recorrido de varias líneas de transporte que movilizaban a gran cantidad de obreros. La mañana del primer día de funcionamiento el bibliobús prestó 200 títulos. La mayoría, vinculados a técnicas de fabricación y artesanales. Por la tarde, no hubo funcionamiento.

Debido a las demandas de los usuarios los contenidos se fueron complementando hacia temas culturales y materias como cooperativismo y sindicalismo y, paralelamente, se agregaron textos técnicos específicos acordes con el rubro de las fábricas visitadas. Los trabajadores podían llevarse los libros a casa. La consulta y elección de título prestado era guiado por la bibliotecaria a cargo del bibliobús.

Este servicio fue variando paulatinamente. Debido a los horarios del trabajo se vio la necesidad de

implementar un Servicio de Préstamo en Maletas, que permanecían a cargo de la Asistencia Social de cada fábrica; también daban servicio en centros de reclusión, escuelas y parroquias. Estas bibliotecas, a diferencia del Bibliobús, eran permanentes y contaban con 50 a 80 volúmenes, contenido que era actualizado cada 4 a 6 meses.

Hacia el año 1963, la cantidad de lecturas hechas en el bibliobús era de 10 mil por año, los usuarios eran 1200 lectores en 20 fábricas. Las fábricas con las que se trabajaba eran: Textil El Amazonas, Nicolini Hnos., Motta, Wiesse, Fideos Alianza, Molinera Santa Rosa, Laboratorios Maldonado, Textil Algodonera, S. A. Imaco y Tabacalera Nacional. (Fénix, 16, 1966).

En 1964, varias fábricas empezaron a gestionar sus propias bibliotecas. En 1966, las materias de historia del Perú, literatura, arte y los de capacitación técnica como electricidad o mecánica fueron los más solicitados.

El Bibliobús fue un modelo replicado en distintos lugares. Se convirtió en un medio para provocar lecturas y plantear la necesidad de bibliotecas en estos sectores de la sociedad. El proyecto supuso una forma de comunicar el derecho a la lectura. Con la renuncia de Jorge Basadre al Ministerio de Educación el bibliobús fue disminuyendo su crecimiento paulatinamente. La Biblioteca Nacional y el Ministerio de Educación no lograron establecer un presupuesto específico para la adquisición de un motor nuevo para el bus. Esto motivó la clausura del bibliobús en 1980 (Verde Heidinger, 2012).



Vistas de interior y exterior del Bibliobús. Fuente: Biblioteca Municipal de Lima (década de 1970).

Las ediciones populares

En las décadas de 1950 y 1960, surgieron en el Perú las ediciones populares, una forma de producción editorial en gran tiraje, lo cual permitía bajos costos para que fueran adquiridos por la mayor cantidad de lectores. Su tamaño era de bolsillo. En este formato se lanzaron diversas ediciones con títulos importantes para la nueva literatura peruana urbana.

También en este proceso se fue incorporando la participación de especialistas encargados de la propuesta visual. Así surgieron diversos diseñadores gráficos que lograron que cada portada fuera motivo de colección por los colores, las ilustraciones y la tipografía.

En 1956, Manuel Scorza lanzó los Festivales del Libro con el apoyo del Patronato del Libro; posteriormente, el sello editorial Populibros, entre 1963 y 1965. Asimismo, el Círculo de Novelistas Peruanos de Enrique Congrains, la Editorial y librería de Juan Mejía Baca y la colección Biblioteca Peruana de Peisa de José Muñoz realizaron edi-

ciones populares entre las décadas de 1950 y 1970. De este modo, sus colecciones revolucionaron la escena cultural, ampliaron el acceso al libro y dispusieron de títulos a gran cantidad de lectores.

Las características físicas y la economía de las ediciones populares dialogaron con las nuevas formas de lecturas y a los nuevos lectores. Además, su desarrollo coincidió con la emergencia de una nueva literatura centrada en la representación de los problemas urbanos, la migración y la marginalidad en la ciudad. De este modo, el boom de la literatura latinoamericana, la participación directa de muchos escritores en el devenir sociopolítico y la aparición de las ediciones populares fueron parte de un nuevo momento en la literatura peruana.



Ediciones de Populibros, editorial de Manuel Scorza. Foto: Sara Ulloa.



Afiche diseñado por José Bracamonte. Foto: Sara Ulloa.

Los Festivales del Libro

Entre 1956 y 1958, Manuel Scorza organizó y dirigió en Perú los Festivales del Libro. Estos eventos consistían en la producción de grandes tiradas de ejemplares —10 mil por título— con el empleo de técnicas de imprenta como el offset, además del papel de baja calidad, y con el apoyo económico de empresas patrocinadoras. Su objetivo era facilitar el acceso al libro, considerado entonces un objeto de lujo en el Perú, a su público real eliminando la barrera de los intermediarios que encarecían su costo. Esta estrategia consistía en la venta de libros en plazas y puestos callejeros con el apoyo de campañas publicitarias en prensa que incluían

con frecuencia la presencia del autor y la firma de ejemplares.

Los Festivales tuvieron el auspicio del Patronato del Libro Peruano, una iniciativa privada ideada por un grupo de escritores que habían sufrido exilio durante el gobierno de Manuel A. Odría (1948-1956) y que estaba presidida por Manuel Mujica Gallo. A través del Patronato del Libro diversas empresas apoyaron la realización del Primer y Segundo Festival del Libro.

El prestigio de estos eventos se apoyaba en la nómina de colaboradores,

entre los que se encontraban escritores como José Durand, Manuel Mujica Gallo, también Estuardo Núñez y Sebastián Salazar Bondy, quienes se encargaban de elaborar los prólogos y seleccionar los textos para las antologías publicadas.

El Primer y Segundo Festival del Libro publicaron la Primera y Segunda Serie de Autores Peruanos en diciembre de 1956 y en julio de 1957, respectivamente. Estos dos festivales se dedicaron a divulgar las obras de autores imprescindibles de la literatura nacional, como el Inca Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Manuel González Prada, César Vallejo, entre otros. En el segundo evento los editores Juan Mejía Baca y Pablo Leonardo Villanueva destinaron el premio del II Concurso Anual de Novela, declarado desierto el mismo año, a los fondos del Festival del Libro.

El Tercer Festival ocurrió en diciembre de 1957 sin la participación del Patronato del Libro Peruano. Para la edición de esta serie se asociaron Manuel Scorza, Juan Mejía Baca y Pablo Leonardo Villanueva. Las publicaciones llevan su sello y el de Ediciones Populares. Para el festival se trajo a Lima a diversos escritores latinoamericanos consagrados como Pablo Neruda, Jorge Icaza y Ciro Alegría que regresaba al Perú después de un exilio de 23 años. Se realizó el evento en mayo con el mayor tiraje de todos: 500 mil libros, es decir, 50 mil por cada uno de los diez títulos.

Organización Continental de los Festivales del Libro

MANUEL MUJICA GALLO
Presidente

MANUEL SCORZA
Director General

ALEJO CARPENTIER
Sub-Director General

DIRECTORES

PERU: *Miguel Scorza*

COLOMBIA: *Alberto Zalamea*

ECUADOR: *Jorge Icaza*

VENEZUELA: *Juan Liscano*

MEXICO: *Carlos Pellicer*

CUBA: *Alejo Carpentier*

Interiores de las ediciones de los Festivales del Libro (década de 1950).

El Cuarto Festival del Libro apareció en julio de 1958. En él ya no participó Juan Mejía Baca debido a fuertes desacuerdos con Manuel Scorza. El Quinto Festival del Libro es una reedición del primero, en ese momento ya agotado. Contiene una presentación firmada por Manuel Mujica Gallo como Presidente del Patronato del Libro Peruano. Sin embargo, aunque repite el agradecimiento a las empresas auspiciadoras del primer y segundo festival, estas no apoyaron los eventos siguientes.

Los dos últimos festivales, conocidos con el título de Grandes Obras de América, se abrieron a la literatura del resto del subcontinente. Continuaron publicándose textos de autores peruanos, como Ciro Alegría o José María Arguedas, pero se dio cabida a escritores invitados como Rómulo Gallegos o Jorge Icaza.

Las ediciones eran enviadas también a otras ciudades y, a partir de 1958, Piura, Cusco, Arequipa y Junín -en 1967-, organizaron sus propios festivales en los que publicaron títulos y autores locales. También en 1958 otros países hispanoamericanos realizaron Festivales del Libro. Así surgió la Organización Continental de los Festivales del Libro (ORCOFELI). Manuel Scorza se asoció en Venezuela con el poeta y ensayista Juan Liscano para dirigir la Biblioteca Básica de Cultura Venezolana, futuro editor de las obras del propio Scorza. En esta colección se publicó, entre 1958 a 1960, los títulos más importantes de la literatura venezolana. En Colombia, Scorza eligió al también novelista Eduardo Caballero Calderón como presidente de honor para coordinar los Festivales del Libro Colombiano, aunque la dirección efectiva estuvo en manos del periodista Alberto Zalamea. Tras un intento en Centroamérica, Scorza llevó su idea a Cuba. Allá el Festival del Libro Popular Cubano fue dirigido por Alejo Carpentier. Finalmente, algunos

El 90% de las personas que adquirieron ejemplares en el 2do festival pertenecían a la clase trabajadora. Se realizó una encuesta a 200 personas que acudieron al stand del Parque Universitario. 154 de ellas percibían sueldos menores a los 900 mensuales.

La Prensa, 2 de agosto de 1957.

problemas económicos hicieron que la empresa de los festivales perdiera solvencia.

En 1959, Scorza ideó una nueva colección de libros de bolsillo, denominada Bolsilibros, que sería dirigida también por Alejo Carpentier, aunque este proyecto no llegó a concretarse debido a la quiebra de la Organización Continental de los Festivales del Libro.



Manuel Scorza. Foto de Manrique. El camino de Damasco (4 de febrero del 2010) Revista *Caretas*, 2115.

Populibros Peruanos¹⁷

Entre los años 1963 y 1965, apareció la serie Populibros, basada en la experiencia de los Festivales del Libro. Populibros retomó la idea de llevar la literatura a un público masivo. De ahí la política de abaratamiento de costos-venta directa, el empleo de técnicas de impresión offset y el uso de papel de baja calidad. El precio de cada serie de 5 títulos fue de 50 soles en Lima y 55 en otras ciudades peruanas. Se lanzaron doce series que incluían autores nacionales y extranjeros.

Con Populibros Peruanos se dio inicio a una agresiva campaña publicitaria dedicada a la literatura. Mediante avisos en diarios, grandes carteles y anuncios de madera situados en distintos puntos de la ciudad, se informaba al lector de cada nuevo lanzamiento.

Populibros publicó alternadamente textos narrativos peruanos, latinoamericanos y traducciones de obras clásicas de la literatura universal. La selección de los títulos evidencia una voluntad de insertar a los nuevos autores de la literatura latinoamericana o aquellos de la literatura clásica que se habían convertido en referentes estéticos. Se publicaron *Dios en el Cafetín* y *Lima, la horrible* de Sebastián Salazar Bondy, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa; *No una sino muchas muertes* y *Lima, Hora cero* de Enrique Congrains; *Lima en rock (Los inocentes)* -título cambiado por Scorza- de Oswaldo Reynoso, *Una piel de serpiente* de Luis Loayza, *Las botellas y los hombres* y *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro. Con estos títulos Populibros aportó en la aparición o consolidación de la nueva literatura urbana.

Por otro lado, se publicaron textos importantes del indigenismo como *La serpiente de oro* de Ciro Alegría, quien había publicado en los Festivales del Libro; *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, *Nuevos Cuentos Andinos* de Enrique López Albújar, *El pecado de Olazábal* de Luis Alberto Sánchez, el drama *Collacocha* de Manuel Solari Swayne y sobre todo *El hechizo de Tomayquichua* de Enrique López Albújar y *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, *La agonía de Rasu Ñiti* y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas. También se editaron escritores menos conocidos en ese momento, como Eleodoro Vargas Vicuña, autor de *Taita Cristo*, y Juan José Vega con *La guerra de los Viracochas* y *Manco Inca, el gran rebelde*.

Se publicaron además estudios históricos y sociales como *Huáscar, el inca trágico* de Edmundo Guillén Guillén y *Cuzco: tierra y muerte* de Hugo Neira. Este último hace referencia a los levantamientos campesinos de Ongoy, Urcos y Quillabamba (1963). A través de esta selección de títulos se evidencia el interés de Scorza por las reivindicaciones de las comunidades campesinas. Asimismo, la situación de la selva amazónica, como en *Sangama* de Arturo Hernández.

¿Quiere Ud. imprimir un libro?

¿Desea Ud. que se lo diagramen,
se lo ilustren, se lo corrijan
y se lo impriman conforme a la
técnica más moderna?

LA DIVISION GRAFICA DE POPULIBROS
SE LO HARA

POPULIBROS PERUANOS S. A.
Juan Simón 1197, Lima

Anuncio de las ediciones de Populibros.

Scorza puso en evidencia la existencia de un público potencial, masivo, ignorado hasta entonces, y la necesidad de abastecerlo... abrió el camino, con sus aciertos y sus errores, a posteriores empresas editoriales de mayor envergadura en América Latina.

Dunia Grass. (s.f.). El autor: Apunte biobibliográfico. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/autor_apunte/

Paulatinamente, aunque en proporciones desiguales, se incluyeron obras extranjeras. El primer título traducido fue la novela realista decimonónica *Papa Goriot* de Honoré de Balzac. Este texto, seleccionado por Manuel Scorza, fue una de sus primeras lecturas de infancia en edición popular cuando su padre trabajaba en un quiosco. Se publicaron también traducciones de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *El eterno marido* de Fiodor Dostoievski, *El muro* de Jean Paul Sartre.

También se publicó *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence. Esta edición fue decomisada a los quioscos donde se vendían. Esta censura estuvo a cargo del concejal Julio Gallese, delegado por la Municipalidad de Lima y el alcalde Luis Bedoya Reyes. Este acto casi provocó la quiebra de Populibros. Para evitarlo se decidió reducir de 5 a 4 libros por serie con el mismo costo de venta.

La estética visual de las carátulas de Populibros, identificable hasta la actualidad, se logró con la participación de dibujantes, principalmente Luis López Paulet (1925), uno de los precursores del arte abstracto peruano, y José Bracamonte Vera (1928-1983). Entre las ilustraciones destacan la figura solitaria del balsero en *La serpiente de oro* de Ciro Alegría o la cinematográfica carátula de *Lima, hora cero* de Congrains Martin.

El logo de las ediciones fue realizado por el pintor José Bracamonte y se tituló *El hombre que lee vale más*. Pese a las críticas, las portadas de las pequeñas ediciones de Populibros Peruanos llegaron a identificar completamente sus series.

¹⁷ Texto realizado a partir de la investigación de Liliana Polo y Daniel Contreras para la muestra Populibros peruanos, realizada en la Casa de la Literatura, 2014.

Biblioteca Peruana

La editorial Peisa fue fundada en 1968 por José Muñoz Rodríguez, ciudadano ecuatoriano que llegó al Perú en la década de 1950. Inicialmente fue un importante distribuidor de libros y revistas a través de Distribuidora Inca. Luego inauguró la librería La Familia, que llegó a tener cerca de veinte locales a nivel nacional.

En 1973, la editorial Peisa emprendió una colección que marcó la historia de la edición del libro: La Biblioteca Peruana. Su primer título, *Crónica del*

Perú de Pedro Cieza de León, tuvo un tiraje de cien mil ejemplares. En esta colección se publicaron títulos imprescindibles de la literatura y el pensamiento peruanos. El diseño de las portadas fue una característica que aportó a la mayor difusión de estas ediciones.

Desde la década de 1980, Martha Muñoz y Germán Coronado dirigen esta editorial.



Sello de la editorial Peisa. Foto: Bereniz Tello.

“DONDE HAYA NECESIDAD DE LIBROS, ALLÍ ME SIENTO CONTENTO”

Entrevista a Germán Coronado y Martha Muñoz

Por: Kristel Best y Renzo Farje. Lima, 2014

¿Cómo entró José Muñoz en el mundo editorial?

GC: José Muñoz fue de una familia de Loja, Ecuador. Esta es una ciudad muy dinámica, es un foco cultural. Él y sus cinco hermanos tenían una librería que se llamaba Muñoz Hermanos, también una distribuidora de libros, pero se dieron cuenta de que el país les quedaba chico. Entonces uno se fue a México, otro a Panamá, otro al Perú y dos se quedaron en Ecuador. Es decir, fue una diáspora; todos metidos en el negocio del libro. Mi suegro era un apasionado, él decía que solamente la cultura iba cambiar la historia de estos pueblos. Su teoría era que había que poner libros populares, por eso lanzó la Biblioteca Peruana.

José Muñoz fue un talentazo. Creó la Distribuidora Inca, La Familia, Peisa. Tenía una gran pasión por el libro y verdadera vocación por la divulgación cultural. Hizo del Perú su patria. Decía que se sentía tan feliz en el Perú como en Ecuador, “allá donde vea que hay necesidad de libros, allí me siento contento”.

¿En qué año se creó Peisa?

GC: El acta de fundación es del 9 de diciembre de 1968. Pero antes de la editorial, en 1950 aproximadamente, como él tenía tantos contactos editoriales de América Latina y algunas españolas también, se interesó en abrir librerías. Fue así como abrió La Familia. Hoy la librería tiene 62 años¹⁸.

¿En qué lugar estaba ubicado el primer local?

MM: Quedaba a una cuadra de jirón de la Unión. Tenía en todos los distritos de Lima. Llegaron a haber 20 locales de librerías La Familia. En

Lima había 12. En el centro habían cuatro: una en jirón Puno, otra en Carabaya, dos en Colmena –junto al ex Ministerio de Educación¹⁹ y otra frente a la Universidad Federico Villarreal, también una en avenida Wilson y habían dos en Miraflores, en el Callao, en Jesús María.

GC: Su ubicación en jirón Puno fue estratégica. En ese tiempo, 1947 más o menos, Lima era pequeña, su mayor expansión se daba hacia Paseo Colón, tal vez hacia Jesús María y Lince. Miraflores estaba desconectado, era el balneario. Él estaba en el damero. El local del jirón Puno estaba cerca de la Universidad de San Marcos, jirón de la Unión y de los lugares de concentración como las plazas.

Antes tuvo una distribuidora en su casa, en jirón Puno. Él llegó solo para ver cómo le iba y al cabo de unos meses llegó su esposa. La idea era regresar a Ecuador. Pero nunca más se fueron, porque era un mundo tan grande y tan complejo el Perú.

MM: Inicialmente su negocio era de revistas porque le parecía que no estaba bien logrado, porque la metodología no estaba bien empleada. Los editores de revistas dejaban sus publicaciones en los puestos, llamados entonces *concentraciones*, y de allí las recogían los repartidores y

¹⁸ Fundada en 1965, la librería tenía 59 años en 2014.

¹⁹ En este espacio se ubica actualmente el parque Luis Alberto Sánchez.

los que tenían quioscos, que eran pocos. Pero no se los conocía, no había una relación para saber quiénes eran, cuántos ejemplares recogían o si llegaba a todos. Entonces mi papá pensó en por qué no conocerlos, por qué no ir hacia ellos, en vez de tener los lugares de concentración. Entonces él personalmente comenzó a conocer a las personas y a llevarles las publicaciones. Y duplicó las ventas de las revistas. Los editores, todos eran empresas extranjeras, quedaron maravillados. Así empezó a crecer como un monstruo. Uno de los factores que hizo que creciera fue que en provincia el sistema de correos actuaba como un sistema de Banco de la Nación. Por ejemplo él despachaba un lote de revistas y por el correo le remitían un giro simplemente. Se enviaba por correo sin ningún problema. Ese es un reclamo que él hacía: si hubiera un sistema de correos eficientemente cualquier publicación podría llegar a cualquier destino, pero el sistema de correos actual es un desastre, es caro y todo está centralizado en Lima.

¿Hasta qué año consideran que el centro tuvo esa vida cultural?

MM: Hasta 1975 más o menos. Luego se dispersó.

¿Cuáles eran los temas de las revistas?

MM: Tenía revistas para la familia, mecánica popular, carpintería, varias venían de Cuba. Este país tenía una buena industria editorial, con muy buenas revistas, las mejores de América Latina. Algunas pasaron a hacerse en Miami y otras desaparecieron. También tenía revistas de Argentina. Poco a poco se fue ampliando a libros. A la distribuidora se acercaban varios autores que no tenían cómo comercializar sus libros, entonces mi papá los orientaba. Así nació la idea de crear una editorial.

¿Hasta qué año se editó la Biblioteca Peruana?

GC: La Biblioteca Peruana salió hasta 1985 aproximadamente. Fueron 78 libros si no me equivoco. Salieron miles de libros. Existe una foto de mi suegro con el primer tomo de *La Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León. Cuando era estudiante, trabajé en esa campaña pegando afiches en las universidades. Me iba a las 6 de la mañana con mi rollo de afiches del lanzamiento de esa colección.

Su enfoque tuvo mucho éxito porque él se dio cuenta de que todo estaba concentrado en Lima y que nadie le prestaba atención al resto del país. Él fue el pionero en abrir otros mercados más allá de Lima, en el gran país. Empezó a viajar hacia la costa norte, costa sur o la sierra. El carro iba pintado con la publicidad de las selecciones y cuando llegaba regalaba dos o tres revistas. Entonces la gente se agolpaba. Había una actitud distinta, la gente no estaba aún imantada por los medios audiovisuales teledirigidos. El mundo del libro era algo aún inexplorado por mucha gente. Ahí se dio cuenta que había un mercado gigantesco, entonces empezó a contactarse con viajeros en cada localidad. Con ellos enviaba paquetes de libros. Así creó una cadena de distribución muy grande que llegó a cubrir todo el país. Empezaron a surgir librerías. Además de La Familia, creció mucho Studium.

“Cuando Peisa lanzó la Biblioteca Peruana en el año 1971, Mejía Baca fue uno de los grandes promotores de esa organización porque nos cedió los derechos de varios libros. Él ya estaba golpeado un poco por cuestiones económicas y nos cedió varios libros para la colección, como La casa de cartón y otros”.

Germán Coronado

Cuando Peisa lanzó la Biblioteca Peruana en el año 1971, Mejía Baca fue uno de los grandes promotores de esa organización porque nos cedió los derechos de varios libros. Él ya estaba golpeado un poco por cuestiones económicas y nos cedió varios libros para la colección, como *La casa de cartón* y otros. Pero no solo eso, participó activamente en la venta. Entonces fue a los ministerios de Educación, Trabajo, Economía e hizo arreglos para venderles a los empleados y les vendió colecciones completas, se convirtió en un gran canal de ventas. No solo facilitó los libros, sino que consiguió miles de adopciones de los funcionarios de estos ministerios. Fue un éxito de ventas.

Su local de huérfanos era chiquito, no ostentoso, sus lujos eran sus libros, los manuscritos, sus cosas y los mantos paracas que exhibía en la librería. Tenía otros mantos más pequeños y fotos de sus escritores.

Siempre tuve muy buena relación con Mejía

Baca y él siempre tuvo una buena relación con la gente de Peisa. Mi suegro distribuía a través de Distribuidora Inca las publicaciones de Mejía Baca. Ambos tenían muy buena relación, como la tuvo mi suegro con varios autores, como por ejemplo Congrains.

¿La editorial Peisa sufrió censura alguna vez?

GC: Varias. La primera fue con Biblioteca Peruana. El gobierno militar quiso quedarse con la editorial. Amparándose en alguna interpretación del contrato metieron dos veedores o inspectores.

Biblioteca Peruana no tuvo ninguna ayuda del Estado. El contrato con

SINAMOS²⁰ fue para hacer un canje de libros por publicidad en los medios y este pidió que se pusieran los créditos. ¿El gobierno puso plata? No. El gobierno casi se queda con Peisa.

MM: Hay que reconocer que el mismo Velasco estuvo muy interesado en la difusión del libro, como objeto cultural. Se valió de las instituciones que existían en ese momento. Y, efectivamente, funcionó la publicidad en los primeros números. Nosotros tuvimos que cumplir, entregar mil ejemplares de cada título.

GC: Por eso fue un canje. Se entregaron 65 mil libros, mil de cada título. Se malogró la publicidad, pero tuvo que aparecer en esta forma la publicidad [en los créditos de cada volumen]. Y luego de dos o tres semanas la publicidad desapareció. SINAMOS no cumplió con su parte.

¿El contrato era con SINAMOS?

GC: El contrato era con el gobierno de Velasco a través del SINAMOS. Esta nombró un par de interventores, y botó al gerente, que era el hermano de Martha. Él tuvo que salir huyendo del país porque lo querían meter preso. Como nombras a dos interventores de gobierno en una empresa privada, eso es una intervención. Hubo una lucha legal.

MM: Ellos querían imponer su modo de enfocar, imponer personas para que trabajen allí.

GC: Los interventores querían tomar decisiones con el gerente de la empresa. Qué es eso, una intervención, algo inaceptable en cualquier empresa privada.

Después, intentos de censura directos, no hubo, pero sí ha habido intentos indirectos de acabar con la empresa. Por ejemplo, a través de la pirate-



Antología de la poesía peruana I (1911-1960).
Prólogo, selección y notas de Alberto Escobar.
Lima, Colección Biblioteca Peruana, Peisa,
1973.

ría en la década de 1990. La piratería, estoy convencido, nos la mandó alguno de los cercanos de Montesinos. Todo lo que sacábamos era inmediatamente pirateado. ¿Por qué? Porque teníamos a Vargas Llosa y a toda la prensa intelectual opinando contra Fujimori. En esos años publicamos *El pez en el agua* y *La verdad de las mentiras*, también la biografía no autorizada de Fujimori hecha por

Luis Jochamowitz. Era como decirle a Vargas Llosa “no cobrarás un centavo en este país por derechos de autor”. Entonces comenzó una ola de piratería dirigida. Vargas Llosa fue el primero en hablar de una dictadura cívico militar. Ahora ya es un concepto comprensible. Él hizo un llamado al bloqueo internacional. La respuesta fue brutal. Salió alguien que quiso acusarlo de traición a la patria por haber dicho eso; un juez aceptó ese juicio. Él decidió adoptar la nacionalidad española porque se le venían una serie de persecuciones. El 10 de abril de 1992 un conocido escritor y catedrático de San Marcos publicó una columna en el diario Expreso que decía que Vargas Llosa es español, que vive en España y que desde allá se toma la facultad de pedir un bloqueo internacional; y que lo que había que hacer era comprar los libros piratas de Vargas Llosa para que él no cobre derechos de autor. De allí se desató la ola de piratería contra él y todo lo que publicara Peisa. Casi quiebran la empresa, porque yo sí tenía que pagar los derechos de autor, vendiera o no.

Otro caso es el del libro *El espía imperfecto* de Sally Bowen. Eso fue muy posterior. Ella dice en un pasaje de su libro que hay un informante de la DEA, Óscar Benites, que afirma que Fernando Zevallos había sido un colaborador de Montesinos en el tema del narcotráfico y que estaba relacionado con aerolíneas. A raíz de eso, llegó a mi mesa una denuncia de Fernando Zevallos a Sally y a Peisa por difamación, calumnia y algo más. Nos ganó el juicio en primera instancia. Pero hubo tal escándalo mediático que muchos escritores marcharon al Palacio de Justicia y al poco tiempo la Corte Suprema dio por inválida esta sentencia y ordenó que la Corte Superior se pronuncie. Esta encontró que todo estaba viciado, mandó a foja cero todo y el juicio desapareció.

¿Cómo ven actualmente el mundo editorial?

GC: Complicado y bonito. Claro, se ha diversificado la oferta de libros. Cada vez hay una necesidad de especialización, porque cada vez los lectores tienen gustos más definidos; en eso tienen que ver las corrientes de moda que imponen los medios digitales. Ahora hay modas. La gente se vuelve consumidora por adicción a un objeto. No son lectores constantes. Son compradores de un fenómeno comercial, una moda. Y así hay modas, como la de Dan Brown, la saga de *Crepúsculo*, entre otros. Se puede hablar de perfiles de consumidor, que antes no los hubo.

¿En relación con el mundo de las editoriales independientes?

Yo preferí apartarme. El concepto independiente es dónde está el centro de toma de decisiones. No está en una central o una corporación que maneja 20 filiales. Yo decido por la calidad de cosas que le entrego al lector. Ese es un editor independiente. Se confunde la idea de editorial independiente con el editor unipersonal. El término independiente alude a la independencia con la que actúa el editor frente al fenómeno económico. El editor corporativo muchas veces responde a una lógica financiera más que a una lógica de contenidos.

²⁰ Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social que se desarrolló entre 1971 y 1978.

Del *Círculo de Novelistas Peruanos* al Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual

Jaime Vargas Luna

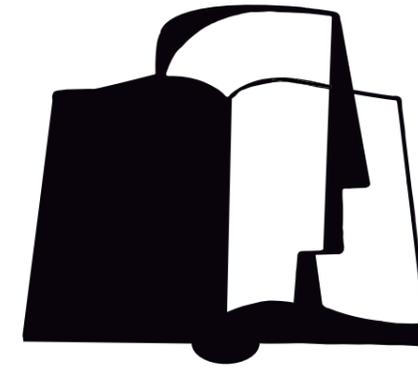
Enrique Congrains fue un intelectual heterodoxo, renovador e infatigable. Fue escritor, editor, crítico literario, traductor y activista político. En suma, un agitador cultural que sentía que era la combinación de sus actividades (y no solo una de ellas) lo que lo convertía en un intelectual, llegando a decir en una entrevista sobre su abandono de la literatura: “Es curioso, pero ahora, que no escribo, creo ser mucho más *intelectual* que cuando lo hacía” (Luchting 1977: 74-75).

Renovó dos veces la literatura peruana: En la década del 50, tanto al iniciar el realismo urbano con *Lima, hora cero* (1954), como al publicar

la —quizás— primera novela nacional en la que un personaje femenino ocupa a la vez un rol protagónico y abiertamente contestatario, antihegemónico. En tanto en la década del 2000, la renovó con la publicación de dos novelas de lo que él mismo llamó “política-ficción”: *El narrador de historias* (2007), y *999 palabras para el planeta Tierra* (2008), en las que critica duramente la realidad social contemporánea a través del diseño de absurdos escenarios futuros. También

“Hasta la fecha, mi vida tiene una constante poderosa: mi permanente búsqueda de independencia (...). La táctica ha sido no ingresar en ninguna burocracia, no ingresar en ninguna estructura que me obligue a aceptar determinados convencionalismos”.

Enrique Congrains entrevistado por Wolfgang Luchting²¹.



CIRCULO DE NOVELISTAS PERUANOS

lo hizo con la pseudo-publicación de su última novela, *Gallinita portahuevos*, libro-objeto y juguete literario, a la vez historia de amor, relato de autoficción y examinación de las relaciones laborales y de clase en el Perú contemporáneo desde un punto de vista lúdico y minimalista²².

Como editor, además de publicar casi toda su obra de ficción por cuenta propia²³, fue un gran promotor de la generación del 50, difundiendo a sus autores en las antologías de cuento que editaba y vendía por millares, de puerta en puerta, primero en Lima y luego en distintas ciudades latinoamericanas. Aunque formó parte de numerosas iniciativas culturales (la mayoría creadas por él mismo) a lo largo de seis décadas y varios países, me ocupo aquí brevemente solo de las cuatro primeras: el Círculo de Novelistas Peruanos, la Embajada Cultural Peruana, el Instituto Latinoamericano de Vinculación

Cultural y el Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual.

Círculo de Novelistas Peruanos

En octubre de 1953 aparece el primer número de la revista *La novela peruana*, que se anuncia como publicación mensual del Círculo de Novelistas Peruanos; el cual, según nota a pie de página, “se halla en formación”, pudiendo los interesados “pedir informes” a la dirección de Enrique Congrains (*La novela peruana* 1953: 1). Nuestro autor contaba por entonces con apenas poco más de veinte años. La revista incluye una nota preliminar de Sebastián Salazar Bondy y los cuentos “Anselmo Amancio” del

²¹ En: Luchting, Wolfgang. (1977). *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*. Lima: ECOMA.

²² *Gallinita portahuevos* fue publicada en edición no venal por el propio autor en 2006 aunque apenas circuló. Según recuerdo existieron diez ejemplares, de los cuales tuve uno por algunos meses. Tras la muerte de Congrains y pese a mis esfuerzos no he podido volver a localizar ninguna copia.

²³ De sus cinco libros de ficción publicados, el único cuya primera edición no estuvo a su cargo fue *El narrador de historias*, publicado en Lima, por Petroperú en 2007. Cabe anotar que incluso este libro tuvo una edición no venal preparada por el propio autor y fechada en Cochabamba en 2006. Por insistencia de Congrains, la portada de la edición de 2006 aparece como anteportada en la edición de Petroperú.

propio Congrains; “Piedras, manos y tractores”, de Raúl Galdo; “Esa vez del huaico”, de Julián Lucenn (Eleodoro Vargas Vicuña); “Cuarteto” de Manuel Jesús Orbegozo; “Callao, ida y vuelta”, de Pedro Álvarez del Villar; e “Interior L” de Julio Ramón Ribeyro.

En su nota, Salazar Bondy da cuenta, por un lado, del giro que empieza a tomar la literatura peruana (y cuyo inicio la crítica suele marcar recién al año siguiente, con la publicación del primer libro de Congrains): “Parece, según estas páginas lo prueban,

llegado el tiempo de que nuestros escritores abandonen los ámbitos de la pura fantasía y novelen la realidad de [su]torno penetrándola dramáticamente [...]. Y es un buen indicio, un indicio promisor, leer estos relatos y a través de ellos identificarnos e identificar lo nuestro” (Salazar Bondy 1953: 5). Por otro lado, enfatiza el valor de la empresa cultural que está emprendiendo Congrains:

“Me gustaría que esta aventura editorial —editar un libro en el Perú, digamos parodiando a Larra, es llorar— tuviera el éxito que el fervor y el entusiasmo de sus animadores merecen. A alguno de ellos, no por casualidad el más joven y, por ende, el más crédulo, le he advertido sobre la indiferencia del ambiente hacia cualquier empresa espiritual. Quisiera equivocarme, aun a riesgo de que este amigo me tome por un embustero, mas sé que pocos, muy pocos, leerán estas páginas con el calor cordial con que a ellas es deber imperioso acudir”.

Salazar Bondy (1953)
La novela peruana

La revista solo publicaría un número más, pero esto no sería una derrota sino, por el contrario, una señal de éxito: desde el año siguiente el Círculo lanzaría libros en vez de revistas y la tendencia literaria promovida por Congrains encontraría inmediatamente tanto cultores como lectores. Sin duda, al menos parcialmente, este éxito se debió a los dos singulares métodos de financiación de la revista: (1) La inclusión de publicidad gráfica, única manera de diferenciarla de un libro antológico (cuyo formato mantiene); y, fundamentalmente, (2) El método de ventas: las copias se vendieron en calles, plazas y de puerta en puerta, casi siempre de manos del propio Congrains. Así, este pudo publicar el segundo número en noviembre. La nueva entrega incluyó cuentos del propio Congrains, Raúl Galdo Pagaza, Jorge Donayre B., Glauco Machado, Oswaldo Brown Prado, Mario Castro Arenas y Catalina Recavarren de Zibold. Contó además con los variopintos auspicios de la librería Juan Mejía Baca, la marca de lubricantes Sunoco y los representantes algodonereros Anderson, Clayton & Co.

En 1954, el Círculo de Novelistas Peruanos —cuyo único miembro era el propio Congrains—, publicó *Lima, hora cero*, su primer libro de cuentos, que tendría tres ediciones en menos de un año. En 1955 editó una serie de libros que incluían una antología en dos volúmenes de *Cuentos peruanos*, su propio libro *Kikuyo*, *Los gallinazos sin plumas*, primer libro de Ribeyro, *Mala entraña: cuentos de los Andes*, primero de Tulio Carrasco, y la segunda edición de *Náufragos y sobrevivientes* de Sebastián Salazar Bondy, entre otros. Según cuenta Vargas Llosa, Congrains vendía los libros por las calles “con este argumento: ‘Cómprame este libro, del que soy autor. Pase un rato divertido y ayude a la literatura peruana’” (Vargas Llosa 1993: 347). El argumento fue exitoso, dado el inusual número de ediciones con que contaron sus publicaciones y Congrains inició su periplo sudamericano.

Embajada Cultural Peruana

En Santiago de Chile funda la Embajada Cultural Peruana, siguiendo el modelo de su primera institución unipersonal. Bajo este sello edita en 1957 la antología *Cuentos peruanos: antología completa y actualizada del cuento en el Perú*. En ella incluye a algunos clásicos como Ricardo Palma, Valdelomar o Vallejo e incorpora a autores de su generación o poco mayores como Sebastián Salazar Bondy, Héctor Velarde, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos E. Zavaleta, Julio R. Ribeyro y, por su puesto, a sí mismo. Ese mismo año sigue viaje a Buenos Aires y, bajo el mismo sello, reedita su antología de cuentos peruanos y publica su novela *No una, sino muchas muertes*, tras la publicación de la cual iniciará un silencio literario de medio siglo. Como editor, sin embargo, su carrera está todavía comenzando. En 1958 su Embajada publica todavía en Buenos Aires *El diablo y la técnica*, de Héctor Velarde, mientras se venden seguramente de casa en casa los volúmenes anteriores de la editorial del peruano.

En la época del Círculo, Congrains estaba interesado por la producción y difusión de una nueva literatura peruana, de la cual él mismo hacía parte. En esta segunda fase, en cambio, le interesaba menos que se produjera nueva literatura y más que se difundiera, y, como indica el nombre de su nueva organización, fundamentalmente en el exterior. No es casual, de este modo,



Enrique Congrains. *No una, sino muchas muertes*. Buenos Aires, Embajada Cultural Peruana, 1957.

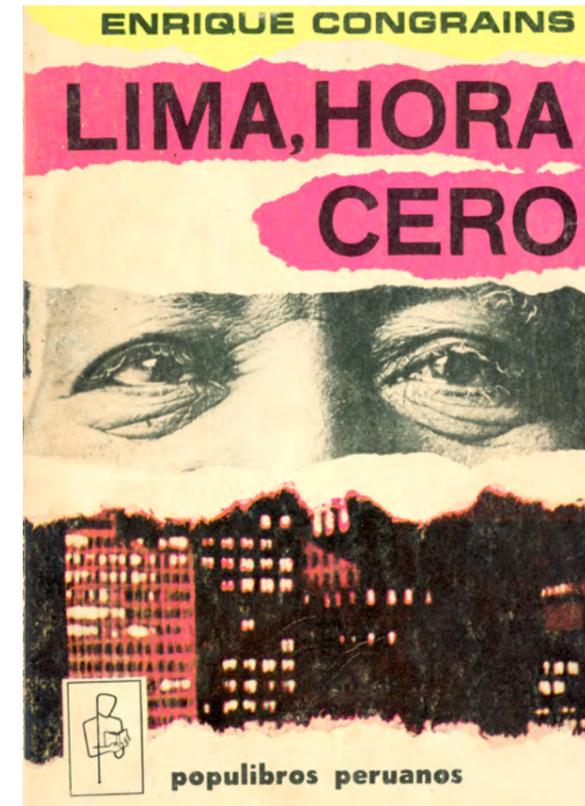
que sea en esta fase cuando cierre su propia producción literaria. Aunque el haber tenido trillizos, como nos recuerda Vargas Llosa, fue también un factor determinante (Vargas Llosa 1975: 14).

Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural

Dos años más tarde, en 1960, se funda en Brasil un fantasmagórico Instituto Latino-Americano de Vinculação Cultural, cuya única publicación es una *Antología contemporânea do conto hispano-americano*, preparada por un improbable Abelardo Gómez Benoit. Y tras el regreso de Congrains al Perú, aparece curiosamente en Lima, en 1962, un segundo trabajo de Gómez Benoit: *la Antología del cuento brasileiro*, que Gómez traduce, además de preparar la introducción; y que se publica bajo el sello del Instituto Latino-Americano de Vinculación Cultural. Aunque no he podido comprobar el rol de nuestro personaje en esta iniciativa, no parece coincidencia que esta

institución publique siempre desde su ciudad de residencia. Además, el estilo de las introducciones preparadas para sus respectivas antologías por Gómez Benoit y Congrains, y el que éste haya confesado haber traducido del portugués y haber publicado muchos libros sin firmar (Luchting 1977: 66), me permiten proponer que Gómez Benoit es un seudónimo de nuestro autor.

En 1963, Congrains parte definitivamente del Perú. *La Antología contemporânea del cuento hispanoamericano*, preparada por Gómez Benoit/Congrains y publicada primero en portugués en 1960, aparecerá en distintos lugares a lo largo de la década, publicada siempre por el curioso y ubicuo Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural. En Lima aparecen ediciones fechadas en 1964 y 1967 y en Buenos



Enrique Congrains. *Lima, Hora cero*. Lima, Populibros, década de 1960. Editado por Manuel Scorza.

Aires en 1964 y 1965. En Caracas, en 1967, el Instituto publica una *Antología del cuento venezolano clásico y moderno*, preparada y firmada, esta vez sí, por Enrique Congrains. Otra vez bajo su firma y amparado en el sello del Instituto publica en México, en 1970, una *Antología contemporânea del cuento mexicano*. Un año antes, en 1969, se había reeditado en México su antología del cuento brasileiro bajo el título, ligeramente modificado, de *Antología del cuento brasileiro: la realidad brasileña en doce cuentos de sus mejores autores clásicos y contemporáneos*²⁴, otra vez firmada por Gómez Benoit.

En esta tercera fase de su trayectoria de editor, Congrains no solo ha renunciado a su propia producción literaria sino que intenta incluso invisibilizar su nombre. Tanto las dos antologías que prepara bajo el seudónimo de Gómez Benoit como las que organiza

bajo su propio nombre constituyen trabajos sesudos sobre distintas literaturas latinoamericanas que intentan, como señalan de distinta manera todas sus introducciones, acercar la gran literatura a los lectores no iniciados y despertar en ellos una conciencia crítica y un sentido latinoamericanista.

Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual

Desde la segunda mitad de los años sesenta Congrains se estableció en Caracas. Allí mantuvo el método de venta de libros que había iniciado en Lima hacía más de una década,

²⁴ Este título se publica en la editorial SCORPIO, con cuyo modelo de publicaciones (títulos de gran variedad de temas pensados para el lector masivo y distribución de puerta a puerta) coincidirá enormemente, sobre todo a partir de la década de 1980.

aunque, en lugar de ocuparse él solo de las ventas directas, había ya formado un equipo de vendedores comisionistas que llevaban los libros de puerta en puerta por las grandes ciudades latinoamericanas. No sabemos de nuevos títulos preparados por él en los siguientes años, aunque su silencio coincidirá con los años de producción de su hermano Eduardo Congrains Martín, quien publicaría varios libros de historia dedicados al público en general, además de una antología de narrativa cubana, todos en la editorial ECOMA, en Lima, de la que Eduardo estaría a cargo y que solo publicaría, además de sus libros, dos obras de Wolfgang Luchting: un libro de entrevistas a escritores peruanos y un trabajo sobre *No una, sino muchas muertes*. Esta novela había sido editada por el propio Enrique Congrains en Buenos Aires en 1957 y fue reeditada en Montevideo por Alfa en 1967 y en Barcelona por Planeta en 1975. Esta última edición incluía un prólogo de Vargas Llosa, firmado en 1973, en el que este se refería a la vida de Congrains por esos días:

Más allá del auditorio imaginado por Vargas Llosa, la anécdota de la academia de lectura es real y marcaría un nuevo giro en la vida intelectual de Congrains. En Caracas, fundaría el Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual. Por unos años, este centro alojó su academia de lectura veloz, abandonando la edición por maneras más pragmáticas de ofrecer “capacitación intelectual” a los ciudadanos comunes. No resistiría mucho tiempo, sin embargo, Congrains sin escribir y editar sus propios libros. Tanto el éxito de su academia de lectura, como su predilección por acercarse a las masas antes que a las élites culturales, y su antigua experiencia peruana de autodidacta e inventor lo llevaron a cambiar radicalmente de género y escribir libros como *Así se desarrolla la*

inteligencia, publicado en Caracas por su Centro y la editorial Forja en 1975, y *Así es como se estudia*, editado en Bogotá por las mismas dos instituciones en 1979. Ambos textos fueron reeditados varias veces, principalmente, en México y La Paz en las décadas siguientes.

La labor editorial e intelectual de Congrains continuaría todavía por tres décadas más. Sin embargo, en los casi treinta años de trayectoria aquí revisados, pueden encontrarse ya giros enormes y aparentemente contradictorios, que han llevado a algunos a desmerecer o ignorar las contribuciones a la cultura peruana e hispanoamericana realizadas por el autor de *Lima, hora cero* después de 1957. Una revisión un poco más atenta de su trayectoria permite, sin embargo, otra lectura. Desde su adolescencia, cuando escribía cuentos en la secundaria para abandonarla después y dedicarse a oficios tan diversos como la venta de autos usados o la invención (y venta puerta a puerta) de jabones en polvo, la visión que tenía Congrains de la intelectualidad no tenía que ver ni con la edu-

cación formal ni con una jerarquización burguesa de la tipología o la profundidad del conocimiento. Equipado con una gran inteligencia, un altísimo nivel de cultura general, una enorme confianza en sí mismo y una infatigable capacidad para trabajar y desarrollar proyectos nuevos, Congrains impulsó y contribuyó desde 1953 a la renovación y difusión de la literatura peruana, al impulso de la edición, creando su propio y exitoso modelo de venta de libros, y abocó buena parte de sus esfuerzos a la elaboración de muchos proyectos intelectuales “menores”, que buscaban, más que renovar la alta cultura, acercar el conocimiento a la clase trabajadora (de un modo paternalista, eso sí), con la cual se sintió siempre más identificado que con la pequeña burguesía de la que provenía.

“Pasaron algunos años en que le perdí la pista, hasta que, hace algunos meses, un amigo común me reveló su paradero. Al parecer vivía en ese momento en Caracas, dirigiendo una próspera «Academia de Lectura Veloz», en la que enseñaba a sus alumnos a leer a una rapidez varias veces superior a la de un lector normal —imaginé un auditorio de atareados ejecutivos deseosos de despachar en un fin de semana La guerra y la paz y La montaña mágica— según un método inventado, qué duda cabe, por él mismo”.

Vargas Llosa (1975)

Enrique Congrains o la novela salvaje

Referencias

- Congrains Martín, Enrique. (1957). *Cuentos peruanos: antología completa y actualizada del cuento en el Perú*. Buenos Aires: Embajada Cultural Peruana.
- _____ (1957). *Cuentos peruanos*. Santiago: Embajada Cultural Peruana.
- _____ (1975). *Así se desarrolla la inteligencia: extraordinario programa racional para desarrollar su inteligencia, contiene 871 desafíos*. Caracas: Forja / Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual.
- _____ (1978). *Así es como se estudia*. Bogotá: Forja / Centro Latinoamericano de Capacitación Intelectual.
- Gómez Benoit, Abelardo. (1962). *Antología del cuento brasileiro*. Lima: Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1962.
- La novela peruana*. (1953). Lima: Vol. I, N°1.
- Luchting, Wolfgang. (1977). *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*. Lima: ECOMA.
- Salazar Bondy, Sebastián. (1953). “Nota preliminar”. En: *La novela peruana* (Revista). Lima: Vol. I, N°1.
- Vargas Llosa, Mario. (1993). *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1975). “Enrique Congrains o la novela salvaje” (prólogo). En: Congrains, Enrique. *No una sino muchas muertes*. Barcelona: Planeta.
- Varios. *Antología contemporânea do conto hispano-americano*. São Paulo: Instituto Latinoamericano de Vinculação Cultural, 1960 (Traducción e introducción: Abelardo Gómez Benoit).

TERRENO SAGRADO



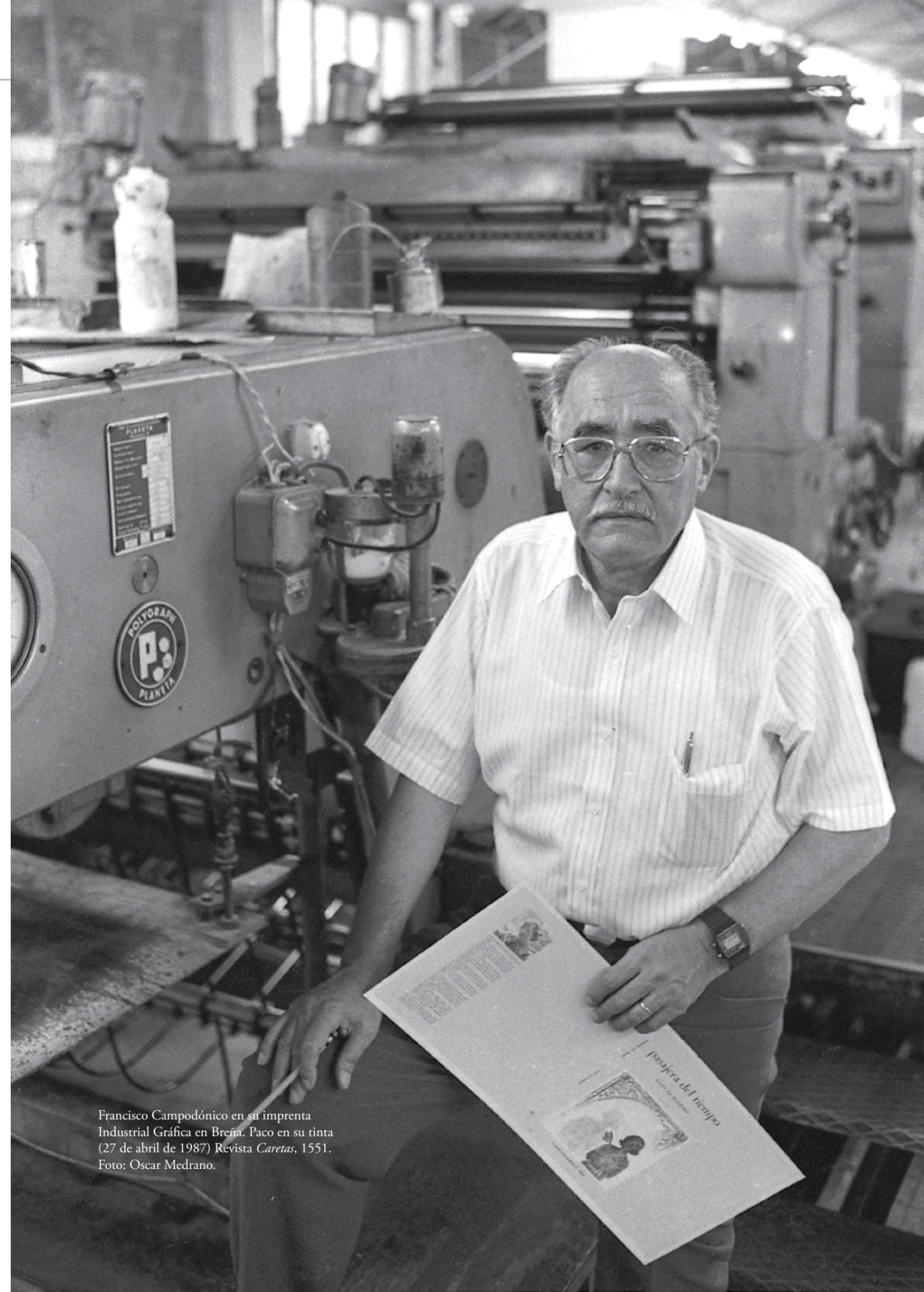
SALIDA

CVENTOS ANDINOS
EL DESVAN DE LA IMAGINERIA PERVANA
LOS JEFES
vestido de luto
La caza de la cumanana
AMAUTA Gregorillo
JATUN RIJIMARI



La imprenta es el lugar donde el libro cobra materialidad tras un proceso creativo en el que varios especialistas, hombres y mujeres, trabajan de la mano: el autor, el editor y el diseñador. Este último es quien otorga al libro ciertas características que convierten sentidos o realizan ideas, como el tipo de letra, los colores, el papel, la portada, la contraportada, entre otros. Para la impresión se utilizan herramientas, máquinas e instrumentos que requieren experiencia y técnica; también pasión por la lectura, el papel y el libro.

La imprenta es el lugar donde el libro cobra materialidad tras un proceso creativo en el que varios especialistas, hombres y mujeres, trabajan de la mano: el autor, el editor y el diseñador. Este último es quien otorga al libro ciertas características que comunican sentidos o resaltan ideas, como el tipo de letra, los colores, el papel, la portada, la contraportada, entre otros. Para la impresión se utilizan herramientas, máquinas e instrumentos que requieren experiencia y técnica; también pasión por la lectura, el papel y el libro.



Francisco Campodónico en su imprenta Industrial Gráfica en Breña. Paco en su tinta (27 de abril de 1987) Revista *Caretas*, 1551. Foto: Oscar Medrano.

Industrial Gráfica de Francisco Campodónico

Francisco Campodónico Falconí (1919-2006) aprendió el oficio desde niño en el puericultorio Pérez Aranibar. A los 16 años empezó a trabajar en la conocida imprenta Sanmartí. Luego viajó a diversos países donde se especializó en la impresión. Trabajó en la editorial Zigzag de Chile, en editorial Losada de Argentina, donde también estudió en la Escuela de Artes Gráficas de Buenos Aires, y en diversas imprentas de Colombia, Ecuador, Venezuela, Brasil y Panamá.

A su regreso al Perú continuó dedicándose al mundo de la imprenta. En 1950, estuvo a cargo de la impresión de la revista *Caretas* en los talleres de Mercograph. En 1957, desde Talleres Offset de Santiago Valverde dirigió también la producción de la misma revista y de los volúmenes del Segundo Festival del Libro producido por Manuel Scorza, Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva. Además, fue el director técnico de algunas ediciones internacionales de los festivales.

En 1960, Francisco Campodónico inauguró la imprenta Industrial Gráfica y en 1962 fundó Francisco Campodónico Editor. En sus más de cuarenta años de actividad, Francisco Campodónico publicó alrededor

“Lo que me ha importado y me ha interesado por encima de todo son las personas a las que yo les hice libros. He tratado a cientos de autores y cada libro tiene su propia historia”.

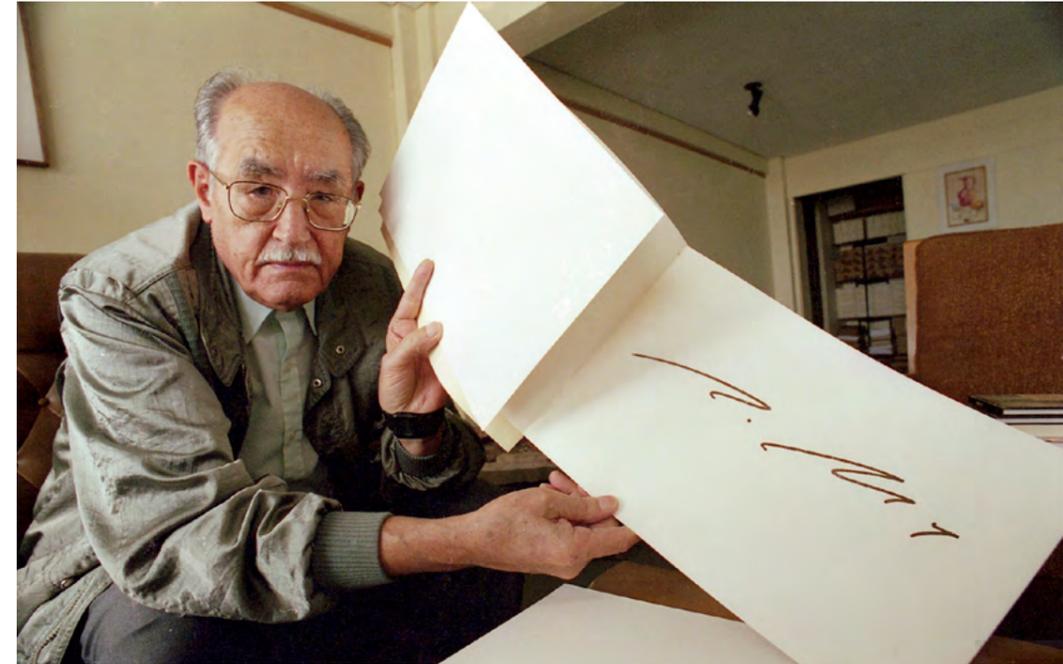
Caretas 1551. Lima, 1999.

de 30 mil títulos y en su momento de mayor trabajo alcanzó a tener aproximadamente 280 trabajadores.

En la década de 1970, durante la dictadura militar, Industrial Gráfica fue incautada 17 veces por imprimir las revistas *Oiga* y *Caretas*, entre otras publicaciones. Estos asaltos incluían la requisita de las publicaciones y de los insumos para la impresión. La primera

“Él frecuentaba mi imprenta llevando los pliegos impresos de la imprentita manual de Javier Sologuren. Venía con los libritos de poesía para que los empastáramos. Ahí le doblaban el plieguito en cuatro, le ponían sus grapas, su carátula. A veces iba a la imprenta por pura amistad. Le gustaba observar el empeño de los obreros gráficos. Era un tipazo bueno, grandote. La gente dice que hablaba muy poco. Conmigo hablaba mucho”.

Francisco Campodónico sobre Javier Heraud. Sí, 3 octubre 1994.



Francisco Campodónico con el poemario *El tacto de la araña* de Sebastián Salazar Bondy, edición realizada por Moncloa Editores en 1965. Paco en su tinta (21 de enero de 1999) *Caretas*, 1551. Foto: Víctor Ch. Vargas.

de ellas ocurrió a partir de la publicación del libro *Contrabando* de Héctor Vargas Haya, que ponía en evidencia esta red ilegal existente dentro de las fuerzas armadas.

En esos años, el local de Industrial Gráfica fue un lugar de reunión e intercambio de ideas. Asistían diversas personas, entre poetas, narradores, intelectuales, periodistas, políticos, diseñadores, pintores, gráficos, impresores, entre otros. Incluso se convirtió en sala de redacción de revistas como *Monos* y *Monadas*. Asimismo, los partidos políticos solicitaban sus servicios para las campañas electorales. De este modo, el debate político fue constante en el local de la imprenta.

Varias editoriales como Instituto de Estudios Peruanos, Mosca Azul, Milla Batres y La Rama Florida trabajaron con Industrial Gráfica. Francisco Campodónico asesoró a Javier Sologuren en la implementación del Taller de Artes Gráficas Ícaro. El vínculo con diversos editores se plasmó en la producción de múltiples publicaciones. Una de ellas es *El tacto de la araña* (1965) de Sebastián Salazar Bondy, con pinturas de Fernando de Szyszlo y editada por

Francisco Moncloa. También ha realizado diversas coediciones. La primera fue también con Francisco Moncloa, la *Obra poética completa* de César Vallejo, con facsimilares de los manuscritos del autor. También destaca la *Poesía completa* de Javier Heraud, realizada junto a La Rama Florida.

En el 2004 la imprenta Industrial Gráfica finalizó su actividad. Sin embargo, en la década de 1980, se fundó Jaime Campodónico Editor. A través de este sello y otros que se crearon posteriormente, su hijo ha dado continuidad a la labor de Industrial Gráfica. En ellos siguen formándose impresores egresados de escuelas técnicas.

A la fecha, Jaime Campodónico tiene publicados 250 títulos de autores contemporáneos entre los que destacan la poeta Blanca Varela, los poetas Antonio Cisneros, Jorge Eduardo Eielson y el narrador Julio Ramón Ribeyro.

“UNA IMPRENTA QUE ABRÍA LAS PUERTAS A TODOS”

Entrevista a Jaime Campodónico

Por: Kristel Best Urday
Lima, abril de 2016.

¿Podrías contarnos quién fue Francisco Campodónico?

Mi padre era un impresor. Entró al orfanato a los cinco años y salió cuando tenía 17. Allí se especializó en tipografía, en impresión. Había varios rubros de acuerdo a lo que se quería estudiar. Su vida la ha hecho como autodidacta. Empezó a trabajar en imprentas de Lima. Era una persona muy capaz, muy hábil en la parte técnica y poco a poco fue recorriendo las mejores editoriales en Chile, en Colombia, en Brasil. También estuvo cinco años en Argentina, a cargo de las publicaciones de editorial Losada, que era una editorial súper grande y con mucha experiencia en la impresión.

En el año 1960 crea Industrial Gráfica. En esa época la mitad de la imprenta era tipográfica y la otra mitad era offset. Siempre se caracterizó Industrial Gráfica por ser una imprenta que abría las puertas a todos. Había mucha labor cultural, muchos escritores pasaban y venían siempre a publicar sus poemas, sus libros, muchos artistas para hacer sus catálogos, muchas aventuras periodísticas y de revistas. La gran mayoría de las revistas de los sesenta pasaba por acá, algunas duraban mucho, otras poco.

En la historia de Industrial Gráfica también hubo altibajos, con la serie de atentados, de asaltos que ocurrían cuando se imprimía *Oiga*, *Caretas*, o libros en contra del gobierno militar. Entonces, entraban, cerraban cuatro cuerdas a la redonda y se llevaban los libros; no solamente los libros, las revistas, *Caretas*, *Oiga*, sino también lo que encontraban, papel, tinta y llenaban la imprenta [de militares]. Después no se tenía a quién cobrar. Eso pasó como 16 veces.

La imprenta siempre se mantuvo entre libros y revistas. Un poco al margen de los trabajos comerciales. Lo nuestro era libros, revistas y afiches. Eso era lo que hacíamos.

¿Qué escritores y artistas recuerdas que visitaban la imprenta?

Javier Sologuren, Abelardo Oquendo, Toño Cisneros, Sebastián Salazar Bondy, Javier Heraud, muchos. También venían los sociólogos José Matos Mar u otros editores como Francisco Moncloa y periodistas como Francisco Igartúa, Enrique Zileri, Doris Gibson. Hay una foto famosa de Doris cuando la sacan de la imprenta, ella está caminando por la calle Chavín con sus lentes oscuros. También venía Emilio Adolfo Westphalen porque acá se imprimía –para mí– la mejor revista cultural, *Amaru*, que la financiaba la Universidad Nacional de Ingeniería. Era una revista alucinante, muy linda.

¿Podrías describir un día de trabajo en aquellos años de Industrial Gráfica?

Bueno, Industrial tenía una recepción, una sala grande llena de afiches, de todos los afiches que habíamos impreso, generalmente eran culturales. Había dos secciones, una de tipografía y otra de offset con muchos correctores o los encargados de las publicaciones a los había que atender. A partir de las 11 o 12 del día ese mismo sitio era la sala de redacción de la revista *Monos y monadas*.

Siempre era muy ameno. En los tiempos de campaña política se encontraba desde Frejolito [Alfonso Barrantes] hasta Armando [Villanueva], Belaúnde. Se encontraban personas de todos los rubros y tendencias po-



Francisco y Jaime Campodónico en la imprenta Industrial Gráfica. Pasión compartida (21 de setiembre de 1995) Revista *Caretas*, 1381.

“La experiencia de estos contactos me enseñó a respetar las más diversas ideologías, puesto que en todas encontré gente honesta y de gran calidad humana. Pude por eso tratar a todos por igual y mantener las puertas de mi imprenta siempre abiertas..., pues en todo momento entendí que mi labor de impresor se oponía a la del censor”

Entrevista de Domingo Tamariz a Francisco Campodónico.
Paco en su tinta. *Caretas* 1551. Lima, 1999.

líticas, se armaban unos lindos debates mejor que en la televisión.

La imprenta trabajaba 24 horas y en esa época éramos cerca de 180 a 200 trabajadores, o sea, que era un ejército de personas.

¿Con qué editores o editoriales tenían mayor vínculo y qué proyectos compartían?

Con el Instituto de Estudios Peruanos. Mi papá coeditó los primeros libros del IEP. También con Francisco Moncloa. Con Abelardo Oquendo y la Editorial Mosca Azul se hizo un montón de libros durante muchos años, además de *Hueso Húmero*, una revista que sacaban conjuntamente Mosca Azul y mi papá. Después se trabajaba bastante con los fondos de la Universidad Católica, cuando recién formó su Fondo Editorial y otras universidades como la del Pacífico, la Universidad de Lima, la UNI. Carlos Milla Batres también editaba con Industrial Gráfica.

¿Nos podrías contar sobre la relación con Javier Sologuren y la editorial La Rama Florida?

Conocí a Javier desde que yo era chiquito. Iba a su casa en Chaclacayo. Javier era como un tío de cariño. Sé que con mi papá tenía una gran amistad, mi papá le aconsejaba acerca de los tipos que debía tener para su monotipia, que era lo que él hacía. Los libros de Javier Heraud coeditados con La Rama Florida se imprimieron en Industrial Gráfica en 1964. Tenían como tema de conversación los tipos y la letra. Siempre había una unión entre ellos dos.

Industrial Gráfica existe desde los sesenta y paralelamente trabajaba con los sistemas offset y tipografía. ¿Podrías explicar cada uno de estos sistemas y procesos de impresión?

El linotipo tenía un teclado totalmente distinto a las demás nomenclaturas que se puede trabajar en IBM. La máquina era totalmente distinta. Se trabajaba en Lincoln. Para que funcione el linotipo se fundían plomos, generalmente el lingote contenía 85% de plomo. En la imprenta teníamos una fundidora y un reciclaje. El plomo se reciclaba, después de imprimir se volvía a fundir y volvíamos a poner aproximadamente 100 lingotes de plomo, que era digamos nuestra memoria RAM de la época. Al momento que se imprimía, esto se digitaba, salían las líneas y se sacaban las pruebas de galera, hechas en aluminio, largas. Con ellas se hacía la corrección del texto, venían galeristas, que ejecutaban las correcciones. Después trabajaban los armadores, que era un rango un poco superior. Ellos diagramaban en plomo, hacían los párrafos, dejaban espacio para las fotos. Luego venían los grabadores, ellos pegaban la placa del grabado en un taco de madera que

debía calzar con una altura ya predeterminada. De ahí se armaba, se sacaba otra prueba antes de la impresión que le decían *couché*. Ya no existen los montajistas ni los fotomecánicos, grabadores, ni los linotipistas, armadores, tipógrafos.

¿En este sistema tipográfico, cuánto tiempo tomaba publicar un libro?

Tres días, algo así. Por ejemplo, la revista *Oiga* de Paco Igartúa, que también era un fanático de la tipografía y no le gustaban los tipos de letras de IBM, de la Composer, salía semanalmente. Se digitaba íntegramente en linotipo. No se imprimía en tipografía pero sí se usaba este método para hacer las galeras, el pegote, el arte final y la película para imprimir en offset. O sea toda la digitación era en forma tipográfica. Eso se hacía el viernes y la revista salía el domingo en la noche. Había que tener cantidad de gente trabajando en doble turno.

¿De dónde venían los tipos que trabajaba Industrial Gráfica?

Se llamaban matrices. Se traían de Alemania, acá no se vendían. Las tenías que encargarse con anticipación. Mi papá las pedía o cada vez que viajaba, lo hacía todos los años, él mismo las traía. Eran de bronce y chiquitas. Son las que se colocan en el linotipo para que la máquina las vaya jalando, las baja, las funde y suben de nuevo.

¿Qué es lo que más destacas de esa época?

Resalto mucho otra de las características de Industrial Gráfica: éramos los únicos que cuando estaban con el tiempo justo, les decíamos “No te preocupes, tendremos 100 ejemplares para tu presentación o para antes que se vaya el avión o lo que sea”. Me gustaba lograr terminar o cumplir con lo que el autor nos había pedido o comprometido. Por equis motivos siempre estaban atrasados y había que llegar. Trabajábamos las 24 horas pero llegábamos con el libro.

Recuerdo que una vez Marigola Cerro, una mujer que creó un suplemento el cultural en *La Industria* de Trujillo, nos encargó la impresión de los catálogos de la Bienal de Trujillo. Creo que se cerró la impresión faltando dos días. Se presentaba en una casona

allá. Me parece que salió a las 10 de la mañana y ya tenía unos quinientos ejemplares de cada catálogo. En esa época yo tenía un Volkswagen medio viejito en el que me fui manejando para llegar a las siete de la noche que empezaba el evento. Se me bajó la llanta dos veces, fui solo, pero llegué. Yo estaba vestido todo de blanco pero llegué todo de negro. Llegué con los paquetes a las siete, justo cuando entraba Alva Castro quien seguramente era el Premier.

¿Cuál fue el momento más crítico y el más feliz de Industrial Gráfica?

Bueno, el momento más crítico creo que fue la época en que casi perdimos el control de la imprenta. Fue tomada por la comunidad, donde había gente infiltrada de Seguridad del Estado. La recuperamos en la década de 1980. Las deudas eran enormes y eso nos debilitó muchísimo por la gran pérdida de insumos también de nuestro archivo. Teníamos todas las ediciones. La imprenta fue prácticamente diezmada por esa época, se llevaron un montón de cosas.

La parte más feliz le tocó a mi papá cuando en los primeros doce años de la imprenta todo iba para arriba. A mí me ha tocado una etapa más difícil, pagar deudas, los pasivos. En el 2004 se tomó la decisión de cerrar la empresa. Ahora tengo otra que es nueva, pero la historia de Industrial Gráfica me ha servido para conocer una cantidad de gente impresionante, aprender muchísimo de mucha gente y aprender mi trabajo.

¿Su padre ha participado en proyectos legislativos vinculados al libro?

En crear proyectos sí. Mi padre lo hizo durante un montón de años pero no

tuvo eco. Escribió y mandó propuestas que están en el archivo del Congreso.

En relación a tu experiencia personal, ¿cómo te introduces en el mundo editorial y de la imprenta?

Mi papá era un trabajador maniático, entonces, los domingos antes de ir al Club El Bosque o salir fuera de Lima le decía a mi mamá y a todos: "Paro en la imprenta cinco minutos". Eso solía ser a las nueve de la mañana pero mi papá salía a las cuatro de la tarde, o sea, todos nos quedábamos. Entonces, yo aprovechaba, entraba a la imprenta, mi mamá también. Teníamos que entrar porque había trabajo y yo que jugaba allí desde chico. Cuando estaba en segundo de media en mi colegio, el Franco Peruano, sacaba un periódico en tipografía de ocho a doce páginas, tabloide, financiado por la publicidad que conseguíamos los compañeros, era bilingüe. Desde allí empecé a estar ligado a la imprenta.

Un año después empecé a escribir en un suplemento para niños, *Urpi* del diario La Prensa. Después, me fui a Suecia a estudiar Artes Gráficas. Luego regresé a Lima. En 1981 empecé a trabajar en Industrial Gráfica y a partir de 1988 empecé a editar con un sello que lleva mi nombre y que lo sigo haciendo. Aunque hasta hace poco no estuve editando mucho sí ha sido una bonita experiencia porque me ha permitido conocer más de 300 poetas, escritores y hacerme de amistades realmente interesantes.

Si tuvieras que explicar el trabajo de un editor, ¿cómo describirías sus etapas?

Número uno, es necesario leer el material que quieres editar. Dos, interpretar la idea que tiene el autor y la idea que tú puedes tener para plasmarlas

en tres o cuatro bocetos de carátula. Lo que siempre me gustó es definir qué tipo de letra, qué caja, la parte de la tipografía en el libro es algo que a mí siempre me gustó. Después viene la parte más feliz, cuando sale el libro. Se le da el libro al autor, todos estamos felices. Luego llega la parte más difícil y más fea, qué haces con los libros, la distribución. Bueno, se presenta el libro. Siempre es interesante, pero después de eso llega el vía crucis de la distribución, la cobranza y ésta es la parte que menos me gusta de la edición.

¿Por qué crees que es importante la labor de editar libros?

Primero, porque pienso que hay muchas cosas por editar y que es importantísimo que se lleguen a editar. Cuando empecé me decían "Por qué editas a éste, por qué editas a otro". Ese fue el caso de Mario Bellatín, cuando recién comenzó. Yo seguí terco, edité un libro, el otro libro también. El mejor para mí fue *Salón de belleza*. Así sucedió con varios autores. Entonces, si uno no lo edita en ese momento, ya después de diez años... Y no solamente libros, también en revistas.

Ahora tenemos otros soportes, la información está en los ipads, la computadora, pero el libro siempre va a ser el libro. No creo que se extinga la edición de libros. Hay otras posibilidades pero el libro va a continuar.



Placa que estaba en la entrada de la Imprenta Industrial Gráfica.

Diseño gráfico

El diseño gráfico es un arte y un oficio que interviene en la elaboración de un libro. En esta etapa se deciden las características visuales y materiales del libro: el tamaño, el tipo de papel, la portada y la contraportada, la tipografía, la diagramación del texto, entre otras.

El diseño gráfico empieza a cobrar fuerza en nuestro país a partir de la década de 1960, cuando diversos diseñadores trabajaron intensamente en darle un carácter moderno y ágil al libro, haciendo dialogar el contenido, es decir, el texto, con la imagen. Varios de ellos aprendieron el oficio trabajando en los talleres de diseñadores extranjeros como del suizo Werner Stöckli y del francés Claude Dieterich. En este proceso participaron José Bracamonte, Octavio Santa Cruz, Víctor Escalante, Carlos Tovar, Jesús Ruiz Durand, entre otros.

José Bracamonte Vera (1928-2005) fue uno de los pioneros del arte abstracto en el Perú junto a Fernando de Szyszlo y Emilio Goyburu. Fue parte del conjunto de artistas e intelectuales convocados por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado para la promoción de las reformas emprendidas. Junto a José Adolph, Mirko Lauer, quienes redactaban eslóganes y Jesús Ruiz Durand y José Michilot para las propuestas gráficas, participó en la concepción y producción de afiches publicitarios para difundir la Reforma Agraria, las actividades culturales, entre otros proyectos del gobierno. Además, junto a Markus Barandum fue de los primeros artistas en abrir camino para el desarrollo del diseño en el Perú. Desde la década de 1950 participó en múltiples portadas de editoriales como Mejía Baca, Moncloa Editores, Instituto Nacional de Cultura, entre otras. José Bracamonte diseñó el logo de Populibros



titulado *El hombre que lee vale más*, aproximadamente en 1953. Asimismo fue ganador del Premio Nacional de Cultura en el rubro Comunicación Social (1975) y de diversos concursos de afiches como la Feria Internacional del Pacífico y de la Confederación Nacional de Comerciantes (Conaco).

Víctor Escalante fue compañero y discípulo de José Bracamonte. Estudió grabado en la Universidad Católica del Perú y arte gráfico en el taller del

CVENTOS
ANDINO
ELDESAN
DLAIMA
GINERIA
PERVANA
CUMANA
JATUN
RACHARI
AMAUTA

suizo Markus Barandum. En su labor de diseñador gráfico ha realizado múltiples afiches para eventos culturales como obras de teatro y libros de distintas editoriales. Se inició en el diseño editorial a partir de la portada del poemario *Vida continua* (1966) de Javier Sologuren realizado en La Rama Florida. Este libro lleva también ilustraciones de Fernando de Szyszlo. En la década de 1970 creó la Editorial Arte/Reda que ha diseñado libros de literatura con un tratamiento plástico sobre el libro. Para ello ha acudido a diversas técnicas como el grabado, acuarela, calado, entre otras.

Detalles de diseños de portadas de distintas editoriales entre las décadas de 1950 y 1970.

“LA PALABRA NO SE CONOCÍA TODAVÍA EN ESOS AÑOS”

Entrevista a Octavio Santa Cruz

Por: Mauricio Delgado y Diana Amaya
Lima, 20 de mayo y 17 junio de 2016.

¿Cómo empezó usted en el mundo del diseño?

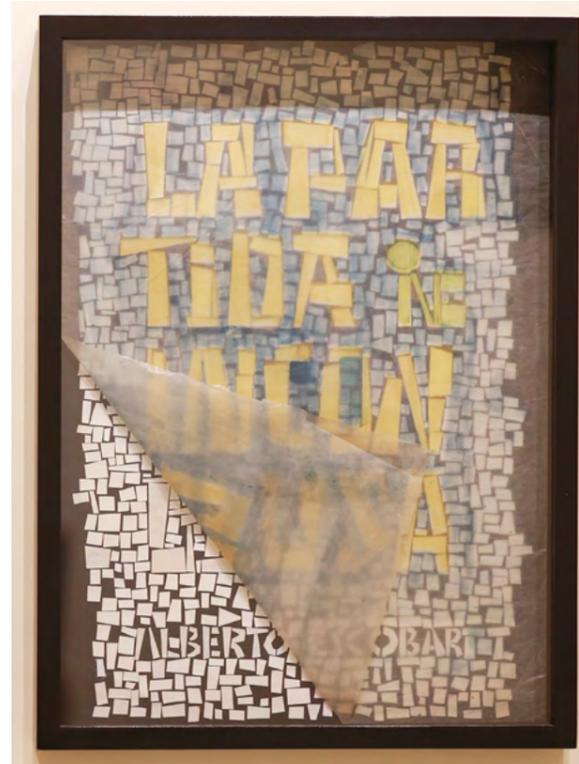
Mi primera aproximación al mundo del diseño gráfico fue saliendo del colegio. Me estuve preparando durante todo el último año escolar para entrar a la vida profesional, ésa era la idea que tenía porque no había encontrado otra cosa a la cual dedicarme como estudio, como formación, no tenía nada claro del concepto de diseño, la palabra -que yo sepa- no se conocía todavía en esos años. Estoy hablando de diciembre de 1959.

Yo empecé a trabajar en enero de 1960, y lo hice como aprendiz, como ayudante del diseñador

gráfico suizo Werner Stöckli, uno de los pocos diseñadores europeos que se afincaron durante unos años en Lima y que dieron cierto impulso a esta profesión. El contacto a Stöckli y al mundo del diseño se lo debo a un joven entonces dibujante que estaba haciendo sus primeros intentos en la dramaturgia, hoy en día se le conoce más bien como el escritor Juan Rivera Saavedra, pero en ese tiempo él aún era un dibujante, se dedicaba todo el día al dibujo y pudo orientarme a mí, que estaba saliendo del colegio.

Cuando empecé a trabajar, vi que era una cosa muy diferente de la que yo había imaginado. Hasta entonces yo conocía el dibujo de historietas, los comics, las caricaturas de deportistas que se veían en *La Crónica*, por ejemplo, por Cano Romero o algunos dibujos de pinturas de almanaques, cosas así, lo que se veía en la calle, pero pensar, plantearse, ver una carátula como una obra creada expresamente para eso por un artista, o un logotipo o un afiche no era cosa que yo la pudiera haber imaginado hasta ese momento.

Mi aprendizaje con Stöckli fue algo muy afortunado. Al partir de



Boceto de la portada de *La partida inconclusa* de Alberto Escobar. Diseño de Octavio Santa Cruz. Foto: Bereniz Tello.

Lima, me comentó que después de los cuatro años que yo había pasado a su lado, era usual en Suiza que uno pudiera tener dos vías: seguir un curso normal en la universidad o presentarse a un examen después de haber trabajado prácticamente en un taller. Como yo había trabajado varios años a su lado, si hubiera estado en Suiza era el momento en que podría presentarme para un examen de suficiencia y podría tener un título como diseñador. Por eso me considero muy afortunado. Mi propio maestro me dijo eso al marcharse. Él se fue del país justo a los cuatro años, pues él consideraba que yo tenía una preparación suficiente.

A los veinte años, cuando empecé como diseñador independiente estuve haciendo por un tiempo muchos afiches de teatro. Estuve vinculado con el grupo Histrión, pertencí incluso al equipo joven de Histrión. Hice afiches para el teatro universitario, para la Alianza Francesa, sobre todo para grupos teatrales, para Edgard Guillén y su grupo Pequeño Teatro, para Victoria Santa Cruz que llegaba de Francia en esos días, en 1967.

Participé en concursos que en ese momento eran muy importantes para mí, como para confrontar, a ver qué pasaba. Así gané algunos. Yo no conocía a toda la gente de Lima y quería ver qué personas hacían diseño. Después hubo un momento en el cual empezó a haber la posibilidad de que el diseño llegara a la universidad. Claude Dieterich empezó a dictar en la Universidad Católica. Fue el ingreso del diseño en la vida académica.

Por mi parte, yo tenía interés y deseos de también transmitir, comunicar lo que había aprendido con Stöckli y dicté un curso particular en mi taller. Hice mucha propaganda, los medios me apoyaron bastante, salieron varias notas de prensa en los diarios. Fueron varias personas que hicieron este curso de un año. No me animé a hacer algo de mayor extensión porque incidí más en los aspectos prácticos y del virtuosismo técnico, mecánico.

Fue un esfuerzo por divulgar un poco esta profesión que yo consideraba nueva. Quise hacer conocer un poco esta nueva perspectiva que es el diseño gráfico, porque notaba que éramos pocas las personas que veíamos las cosas de esa manera. Había sí muchos dibujantes de publicidad, que



Portada realizada por Octavio Santa Cruz para la antología *Las uvas del racimo*. Selección y traducción de Javier Sologuren, editado por el INC en 1975.

trabajan al nivel de aficionado, con poca información. Mi planteamiento después de haber trabajado cuatro años con Werner Stöckli, un hombre formado en una escuela de diseño, era que el diseñador debe estudiar, debe formarse realmente. Entonces di algunas charlas, conferencias e hice algunos artículos en periódicos.

¿Cómo fue esa preparación?

Muy simple. Desde el primer día de trabajo, como aprendiz tenía que hacer las tareas más simples en el estudio. Por ejemplo, un día me dio a hacer unas letras que iban a ser parte de un titular pero, a la vez que me dio un modelo, me indicó con qué instrumento, con qué herramientas las iba a hacer. Me explicó que esas letras tenían un nombre característico, que habían sido creación de determi-

nado diseñador hace dos o tres siglos y que eran el resultado de un proceso que venía desde muy atrás. Me dio una lección sobre la historia de la letra, la tipografía, me habló de la caligrafía y una serie de información contextual. Eso no solo era una orientación para hacer bien, sino también una motivación para aprender más. Fue una combinación de trabajo, como aprendiz de diseñador, y de estudio, pues me daba clases prácticas. Así fue mi trabajo. Yo lo considero realmente excepcional porque la inversión en tiempo que hizo este señor en su ayudante fue bastante.

¿Cómo fue su trabajo en el Instituto Nacional de Cultura?

En 1972 me presenté y solicité trabajar en el INC; porque pensé que si iba a esperar que me llamen de repente podía pasar mucho tiempo y lo que me interesaba era trabajar en el área cultural. Yo no quería depender del ámbito publicitario, sino más bien trabajar en la imagen institucional, en el producto cultural. En el INC había una editorial cuyo director era Mario Razzeto, egresado de San Marcos, conocedor de lo que son las comunicaciones, de la literatura; también había un equipo editorial, conformado por Manuel Larrú, también hombre de Letras de San Marcos, Juana Iglesias, que aún sigue en la producción de libros y en la edición y corrección de estilo, Fernando Aliaga también estaba allí. Todo el equipo de la editorial del INC hacía reuniones, se hacía un trabajo en conjunto que comenzaba desde la elección de las propuestas, porque había un consejo editorial, luego nos pasaban el material para procesarlo, después escogíamos qué formato iba a llevar cada cosa. Decidíamos que se hicieran series de libros que se podían agrupar según la naturaleza de los contenidos. Cada serie tenía una manera de enfocarse, un formato, un tamaño, un determinado tipo de colores, un distintivo característico. Es decir, había toda una política editorial.

A parte de eso, hacía otras cosas. Compartía mi tiempo como diseñador atendiendo afiches o programas de mano para la temporada de teatro, de la sinfónica, del coro o del Conjunto Nacional de Folklore. Eventualmente, folletería para los mu-

seos. El INC tenía muchos órganos: museos, conservatorio, escuela de música, biblioteca, sinfónica, coro. Entonces llegaban encargos para satisfacer estas necesidades, que eran bastantes.

Había épocas en las cuales podía hacer cosas creativas, con tranquilidad, y enfocarlas a profundidad. En otros momentos había que hacer cosas muy rápidas. Por ejemplo, de repente había un concurso y había que llenar diplomas, eso debía ser rapidísimo, entonces, no se podían hacer todas las cosas a la vez. Así y todo, con el correr de varios años llegamos a tener una colección de algunas carátulas de libros.

Paralelamente a esto, yo me daba un poquito de tiempo para algunos trabajos particulares. Afiches, libros para clientes que no dejaba de atender. Pero sobre todo lo que se vinculó a libros ha estado enfocado al INC.

Entre 1950 y el 1970, el diseñador asumía el trabajo de otra manera, con otras herramientas. ¿Podría contarnos sobre esto?

Yo creo que deben ser pocos los diseñadores que, como yo, han vivido la época analógica y ahora participan de lo digital. La impresión que tuve yo el primer día que cogí la pantalla, el mouse y cogí una letra y la estiré, era una cosa indescriptible, lo sentía casi en el cuerpo. Que una cosa pueda ser achatada, aplastada o estirada, no podía concebirlo. Es que la proporción cambia pero vivimos en un mundo en el que esas cosas no interesan, lo que importa es el resultado. Cuando uno va de frente a la computadora lo que sabe es estirar, jalar, pegar, cortar y no sabe en realidad por qué. Eso es como construir sin base, sin fundamentos ni cimientos.

Por otro lado, sí hay una cantidad de procedimientos que, enhorabuena, se hacen con gran rapidez. Antes el diseñador pensaba algo y desde el momento que lo tenía pensado hasta que se ejecutaba tenía que pasar muchísimos trabajos, esfuerzo, trabajo manual, procedimientos en imprenta, llevar una cosa, esperar prueba. En cambio, ahora eso se hace rapidísimo. Antes el dibujante no tocaba lo que ahora se conoce como pre prensa, solo daba indicaciones. Yo llegaba a una imprenta, hablaba con el jefe de taller, le decía por ejemplo “esta carátula tiene una foto acá, un titular, un texto y acá un fondo tramado”, eso era trabajo para varias personas. Por cada cosa que yo pedía tenía que volver a los dos o tres días para ver cómo la había hecho. Si estaba bien le daba visto bueno, pero eso era un borrador: “Ah, está bien, tiene visto bueno, ahora hazlo de verdad”. Luego de tres o cuatro días me daba el impreso bien hecho. Entonces ya podía pasar a montaje, para que junten todas las partecitas: la foto, el titular, la ilustración. Eso lo hacía el montajista y

cuando estaba todo armado llamaban nuevamente al diseñador para ver si estaba bien. “No, no era acá. Un milímetro más allá”; “¿Pero cómo te das cuenta?”, “Mi ojo, pues”. Era trabajo de muchas personas y todo tenía que ser vigilado, chequeado, revisado.

En la imprenta hacían de todo. Había todo un equipo de personas que tenían que trabajar coordinadamente. El trabajo demoraba para hacerse y era costoso: Los procesos de película, las selecciones de color, los fotolitos eran muy costosos. Actualmente todo eso es muy simple, uno lleva el original, antes en un diskette, luego en un disco, ahora en un USB, pero uno lo lleva listo, la imprenta no sabe nada. En ese sentido, desde el punto de vista del resultado del trabajo, sale bien porque resulta como



Octavio Santa Cruz también fue diseñador gráfico del fondo editorial del Instituto Nacional de Cultura en la década de 1970.

uno quiere. Claro que mucha gente se ha quedado sin empleo en ese camino o habrán cambiado de profesión.

¿Tiene algún recuerdo que quisiera contarnos?

Tengo una anécdota. Hice una carátula para el INC. Dibujé un luchador todo en blanco y negro, en silueta, y la entregué a la imprenta. Era una silueta con su espada. El libro se llamaba La primera espada del imperio del escritor peruano Siu Kam Wen. Resulta que cuando fui a verlo impreso –todo era apuradísimo, no había tiempo de ver pruebas, nada- le habían dibujado una carita. Sí, le habían dibujado una carita. Creyeron que le faltaba, que estaba incompleto.

Le estaban dando una mano...

Sí, ellos creyeron que estaban ayudándome.

¿Cómo era el proceso de creación de una carátula?

En el INC aprendí que era bueno conocer el libro, leerlo. En esos tiempos para mí era lo más natural porque también para hacer un afiche de teatro tenía que ir a ver los ensayos, conocer la obra, lo primero era conocerla a cabalidad.

Uno puede hacer una carátula reforzando el titular, diciendo con imagen lo que el título dice con palabras. Como proceso creativo, esa es una carátula más o menos sencilla. También uno puede crear un enigma, mientras el título dice una cosa, con la imagen se dice algo diferente, pero juntos van a llevar al lector en una dirección determinada.

En mi caso, me requirió en algunas ocasiones buscar materiales, los documentos reales. A veces si uno quería buscar una fotografía, una reproducción de un libro antiguo, tenía que buscar el original. Ahora uno encuentra buenisimas reproducciones en línea y hay grandes librerías donde uno puede encontrar

lo que necesita. De vez en cuando uno se encontraba con que el objeto que le interesaba estaba en la biblioteca pero no había permiso para fotografiarlo. Había que hacer un trámite, luego ir con una cámara especial, tomar las fotos, reproducirlo. Una vez capturada la imagen era necesario procesarla en un estudio, también modificar su tamaño, invertirla, posterizarla, en fin, todos los procedimientos que ahora uno consigue con apretar un botón. Todo se realizaba con muchísima más lentitud. El tiempo es lo que se ha ganado en la actualidad.

Usted ha trabajado mucho con la tipografía...

Sí. La tipografía es una parte importante en el aspecto artístico y comunicativo. Merece un cuidado especial. Actualmente, cuando tenemos en una computadora tantos tipos de letra, uno actúa de manera aleatoria y escoge cualquiera. Tendríamos que meditar un poquito, afinar la sensibilidad. Porque cada letra nos dice algo, nos transmite algo.

Por ejemplo, si me pidieran que haga algo en relación con un taller de fundición no haría algo con letra caligráfica. No corresponde la maquinaria pesada con una letra de filigrana. Por mencionar un caso extremo.

Cada letra debería tener su correlato en el uso que se le está dando. Eso muchas veces no se tiene en cuenta, por lo menos en aquellos

trabajadores del diseño que hacen cantidades de folletos por encargo. El diseñador debe verificar el sentido que su letra transmite.

¿Qué diseños de libros suyos destacaría?

Cuando trabajé en el Instituto de Cultura produje más que todo carátulas de libros, afiches también, programas de teatro, algunos. Había una posibilidad de explorar algunas veces. Por ejemplo, en una carátula que se llamaba *La partida inconclusa* estuve trabajando todo manualmente como una especie de collage para simular el efecto que se consigue con un mosaico donde las piedritas, las teselas, se organizan y los elementos ya se hacen legibles cuando en la imprenta la coloreaban. Mi arte final fue todo en papelitos blancos sobre un fondo negro. Yo tenía calculado dónde iba a ser coloreado todo eso. Fue todo un trabajo de experimentación y proyección hacia la separación de colores.

¿Qué significa para usted el diseño?

Después del tiempo transcurrido desde 1960 que fue mi primera aproximación hasta la actualidad, el diseño para mí representa la posibilidad de crear de una manera que permita la exploración tanto en los aspectos técnicos como en los del contenido. Habiendo o existiendo ya maneras de solucionar esto con una máquina, creo que estoy virando hacia una zona donde los resultados sean más personales, o sea, que el trabajo no dependa tanto del proceso técnico sino del manejo artesanal. Por ejemplo, un trabajo de pintura, con un pincel especial, da un resultado que compromete más el

organismo, el cuerpo, la manualidad, entonces uno trasciende la máquina. Esas posibilidades son las que estoy explorando ahora.

¿A qué diseñadores destacaría de este periodo?

Entre los que he admirado y respetado en el extranjero, están Hans Erni²⁵, Saul Bass²⁶. Los suizo-alemanes son los primeros que conocí.

En el Perú hay muchos que afortunadamente aún nos acompañan. Mi mayor respeto por Claude Dieterich. Él nació en Francia, vivió un tiempo en Estados Unidos y ahora ha vuelto al Perú. Él se siente peruano. Yo lo consideraría un diseñador peruano de fama internacional.

Diametralmente opuesto tanto en sus técnicas, puntos de vista y perspectivas y de gran talla es Jesús Ruiz Durand. Él trabaja con una profundidad técnica, maneja el ornamento donde, por ejemplo, Carlos González es austero. Son diferentes, tan importantes y admirables. También Víctor Escalante, José Bracamonte.

Han existido otros que han estado en el diseño transitoriamente, como Joe de León; y los más jóvenes como Ciro Palacios, Carlin, Eliseo Guzmán...

²⁵ Hans Erni (1909-2015) fue un diseñador gráfico suizo, pintor, ilustrador, grabador y escultor.

²⁶ Saul Bass (1920-1996) fue un diseñador gráfico estadounidense, realizó afiches de la industria cinematográfica y logotipos de marcas internacionales.

EL AMOR A LAS EDICIONES

Testimonio de Víctor Escalante

Lima, mayo de 2016.

Comencé en el mundo del diseño en 1960 en el taller del suizo Marcos Garandún. Me apasionó mucho esta profesión a partir de mi experiencia como aprendiz. Luego trabajé en periodismo, en un vespertino. Allí conocí lo que era las ediciones de revistas.

Posteriormente, conocí a Francisco Carrillo, quien supo de mi trabajo de diseñador y me buscó para un sello editorial que él dirigía y para un libro que iba a sacar con La Rama Florida de Javier Sologuren. Hice unas portadas y al poco tiempo, por medio de otra persona, Javier Sologuren me encargó una portada para su primera edición de *Vida continua*, que reunía toda su obra hasta ese momento. Yo le mandé tres bocetos, él escogió uno. En ese momento aún no lo conocía personalmente. Él me buscó en mi taller en Lima. A partir de ese momento, fue construyéndose una gran amistad entre nosotros.

En esta edición de *Vida continua* había grabados de Fernando de Szyszlo, a quien admiro mucho. Para mí, en esa época era muy joven, hacer una portada donde estaba el maestro Szyszlo fue motivo para sentirme privilegiado. Fue interesante porque, al poco tiempo, Javier Sologuren me lo presentó y las tertulias entre los tres fueron memorables. A través de Javier también conocí a Arguedas, Eielson, Paco Carrillo, Moreno Jimeno, a muchos poetas de la época. Asistí a las tertulias donde se hablaba básicamente de poesía y de ediciones. Claro que el mercado era pequeño. Salía un libro y se comentaba toda la noche.

El primer libro que hice con La Rama Florida, con Paco Carrillo, se llamó Antología de la poesía peruana, que incluía a los poetas Raúl Bueno, César Calvo, Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Javier Heraud, Mercedes Ibáñez, Marco Martos, Winston Orrillo, Julio Ortega y Luis Tord. Este libro es muy importante porque marca mi comienzo en el campo de las editoriales.

Con Javier Sologuren tuve una amistad entrañable. Lo comencé a visitar en su taller de Chaclacayo, donde él hacía sus ediciones con La Rama Florida. Aprendí mucho de él. Seguí un curso suyo en la Universidad de San Marcos, que se llamaba la Semántica de la Imagen. Allí aprendí cosas relacionadas a la imagen y las ediciones. A raíz de eso me matriculé en la Universidad Católica para seguir un curso de grabado. Él me aconsejó que lo hiciera. Estuve en ese curso de grabado, que suscitó una explosión en mi creatividad. Comencé a bocetear y a dibujar muchos elementos nuevos que no había imaginado que podía hacer. Javier Sologuren siempre me incentivó. Me decía que yo debería dibujar y pintar y hacer exposiciones de pintura. Me decía "Mantén siempre tu mano firme y que en todos tus trabajos intervenga tu mano, porque ahora la técnica está tan avanzada y va a seguir avanzando que poco a poco los artistas o los que trabajan en este tipo de trabajo no van a utilizar la mano". Pueden ver que la mayoría de mis trabajos hasta ahora están hechos con dibujos míos, grabados y poca técnica.

Javier fue una persona muy exquisita en cuanto al criterio del arte y del libro. Él mismo trabajaba en su pequeña imprentita, donde hacía la composición de los textos con los plomos. Se pasaba horas y horas sacando pruebas. Yo lo acompañaba y de vez en cuando le llevaba un vino para conversar. Le ayudaba a veces



Víctor Escalante en su taller en el año 2016. Foto: Mauricio Delgado.

a coser algunas ediciones, a buscar las cartulinas, a comprar materiales. De repente allí comenzó el amor a las ediciones cuando en ese momento todavía no pensaba en ser editor.

En las tertulias, a pesar de ser el menor de todos, estaba imbuido en la cuestión del diseño, como aprendiz, básicamente. Después ya profesionalmente cuando puse mi taller en Lima y conocí más gente todavía, sobre todo jóvenes. Abrí puertas a los jóvenes, por ejemplo a Hora Zero.

Otra de las personas con quien hice mucha amistad fue con Juan Gonzalo Rose. Un día fue a mi taller y me dijo: "Víctor, por qué no hacemos una empresa para dar servicio de imagen y boletines periodísticos. Yo me encargo de la escritura y tú de la parte gráfica". Llegó al día siguiente con el nombre: Arte Reda, que significa arte y redacción de publicaciones especiales. Me gustó y sobre la marcha hice el logotipo, mandé hacer tarjetas, papel membretado, todo para comenzar la tarea. Luego Juan Gonzalo desapareció, pasó un mes, dos meses. Cuando lo encontré le dije: "Juan Gonzalo,

acá tienes la tarjeta con tu nombre y el mío". Me respondió: "Quédate con eso y no te preocupes por los derechos de mi nombre. Si puedes saca libros sobre todo de poesía".

Luego vino un muchacho joven y me dijo que quería editar un libro. Fue Danilo Sánchez, después vino César Toro Montalvo, para que le editase su libro *Las crías de los huevos de mármol*. Como él es un poeta muy singular al que yo siempre he respetado y he admirado, le propuse hacer un libro especial. Le hice la portada de seis siluetas de huevos, uno de ellos troquelado. Adentro también es singular no solamente por la poesía sino por la forma como se hizo, se troquelaron algunas páginas. Después se hizo una página que sobresalía. Luego él me contó que había pedido la presentación del libro a Xavier Abril, entonces

Arte Reda

embajador en Uruguay, creo. Se esperó mucho, ya el libro estaba hecho, pensamos que Abril ya no iba a hacer la presentación pero de un momento a otro, cuando ya íbamos a presentar el libro, César Toro se presentó con la carta que le había llegado con la presentación. Lo que hice fue imprimir en un papel cometa el texto de la presentación y lo pegué en una de las primeras páginas. Xavier Abril habla muy bien de este libro, él dice que es tan especial como libro objeto como lo fue el libro de Oquendo de Amat. Eso fue una gran satisfacción y una gran alegría para mí y sobre todo para Toro Montalvo.

También por intermedio de Javier Sologuren conocía a Armando Rojas y a Ricardo Silva Santisteban, con ellos hicimos también muchas tertulias de café. Armando Rojas, que murió muy joven, tenía unos poemas cuya edición quiso encargarme algunos años después. Le hice una plaqueta que también fue con una parte troquelada y con grabados únicos. Fue un estilo que Javier denominó Jasper, por lo jaspeado seguramente. Armando es de la generación del 70, un poeta excepcionalmente bueno. Él también fue tan feliz que después de que se presentó este libro me dijo que quería nombrarme padrino de su hijo recién nacido. Hasta ahora tengo a mi ahijado. Hice otros libros como el de Antonio Claros, con grabados en madera, un libro de Carlos Henderson con grabados de metal.

Otro libro al que tengo un especial cariño es *Las nuevas comarcas* de Juan Gonzalo Rose, titulado así porque la primera edición fue *Las comarcas*. Cuando Gonzalo estaba enfermo me dio unos originales. Allí había una presentación de Mario Vargas Llosa y mencionaba unos grabados de Fernando de Szyszlo. Cuando Juan Gonzalo falleció se quedó en la incógnita dónde estaban los grabados que había hecho Szyszlo y si la presentación tenía la autorización de Vargas Llosa. Por coincidencia en el Fondo

de Cultura Económica fue nombrado director otro gran amigo de Gonzalo y mío, Germán Carnero Roqué. Yo le enseñé los originales y se quedó asombrado. La primera tarea que tenía que hacer era hablar con Mario Vargas Llosa por los derechos. Cartas van, cartas vienen. Hasta que Vargas Llosa me dijo que quería dar otra revisada, actualizarlo nada más. Se aceptó y mandó la presentación. Pero había un problema, faltaban los grabados de Szyszlo. Entonces le pregunté a Gody si Gonzalo Rose le había encargado unos grabados. Él no sabía. Por eso le llevé los originales. Vio que estaba también la presentación de Vargas Llosa, su gran amigo. Me pidió dejarle los originales. Me llamó a los dos días: "Víctor, voy a hacer cuatro dibujos, no van a ser grabados". Así se hizo este libro donde intervino también el Chino Domínguez con la fotografía. Yo me encargué de editarlo y diseñarlo y, lógicamente, Fondo de Cultura Económica se encargó de publicarlo.

Entonces, este es un libro que a mí me trae muchos recuerdos o mucha nostalgia porque cumplí con un encargo. Es que no hay cosa más maravillosa que cumplir con encargos de las personas que uno quiere. Si me preguntaran sobre las portadas que hice de repente no recordaré en qué fecha la hice, pero sí recuerdo en qué circunstancias, cómo la hice y con quiénes. Y sobre todo que cada libro me llevó a una nueva amistad.

Cuando leo...

Me encanta
Ver la
Me relaja

Vuelo a un
mundo irreal

SUEÑO,
VIVO

Me encanta
ver libros

Pierdo la
noción
del tiempo

Yo RANDY:
ME INTERNO EN
UN MUNDO LLENO
DE SITUACIONES
E HISTORIAS SUPER
LOCAS
AYYYYY

Imagino

LECTURA EN MOVIMIENTO

Lectura en movimiento

Jorge De La Cruz y Paul Hualpa, mediadores de la Casa de la Literatura Peruana.

Umberto Eco decía que todo autor deja vacíos en los textos y que es tarea de todo lector llenar tales vacíos con las diferentes interpretaciones que de ellos se pueda hacer. Siguiendo esa premisa es fácil preguntarnos ¿cuál es el valor del libro actualmente? o ¿de qué manera llega hasta nosotros? o ¿qué procesos se siguen en la elaboración del libro? Todas estas preguntas parecieron sentar las bases de la exposición *La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970)*.

El proceso de creación de un libro es una pasión que solo las personas que entienden cada palabra como un latido humano pueden sentir. ¿Qué tipo de personas? La exposición hizo referencia a los editores, los bibliotecarios y los libreros de una literatura presta a recorrer todos los recovecos de la imaginación. Para el caso peruano una de las primeras formas de editorial e imprenta moderna fue Minerva de los



Estudiante experimenta la impresión en una imprenta tarjetera o Minerva. Foto: Bereniz Tello.

hermanos Mariátegui, debido a la calidad de sus publicaciones y a la puesta en práctica de toda una obra artística en las portadas que de Amauta haría José Sabogal. Ahora, si queremos acercarnos a la labor emotiva y detallista del libro, podríamos encontrarnos con La Rama Florida de Javier Sologuren y la belleza artesanal de sus ediciones o al empuje incansable de Juan Mejía Baca o Manuel Scorza. Tales personalidades salvaguardaron la importancia y estética de las ediciones del libro hasta nuestros días. En ese sentido no nos equivocamos cuando decimos que la literatura peruana no sería lo que es hasta el día de hoy (con el premio Nobel a Vargas Llosa incluido) si no fuera por los nombres ya citados.

Y al respecto, ¿qué opinión tienen de toda esta ardua tarea los lectores?, ¿guardan el mismo respeto y cariño por los libros? La exposición buscó dialogar con los lectores y elaboró tres espacios donde el visitante pudiera tener un acercamiento más físico a las editoriales e imprentas. Se ubicó en la parte externa de la exposición la imprenta Nebiolo Torino de los Mariátegui que no hizo sino provocar la admiración del público al saber que en tal imprenta se crearon libros tan importantes como *Una esperanza i el mar* de Magda Portal o *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat o *La casa de cartón* de Martín Adán. A esto se sumó la ubicación de una imprenta tarjetera muy similar a la usada por Javier Sologuren y que podía manipularse. Varias personas (en especial algunas de mayor edad) revivieron con dicha tarjetera el recuerdo de antaño (algunos visitantes decían haber trabajado con una tarjetera similar). Sin embargo, el espacio más interactivo de la exposición sin duda alguna fue Lectura en movimiento, dedicado exclusivamente a



Pequeña lectora de la Sala de Literatura Infantil Cota Carvallo de la Casa de la Literatura Peruana. Foto: Bereniz Tello.

buscar las respuestas a las preguntas anteriormente planteadas. Las palabras hablaron por sí solas.

No sería descabellado afirmar que cuando se le otorga a una persona los materiales y la facilidad para expresarse hasta los más tímidos suelen manifestar una densidad de pensamientos y evocaciones que nos abrumaría saber que existen tantas personas con tal inspiración y cosas que decir. La sección mencionada nos interpeló haciéndonos actores y voces dentro del universo de la creación del libro, mediante cuatro

oraciones incompletas: Leo sobre..., Leo en..., Cuando leo..., Busco libros en.... Nos permitió bucear en las preferencias del público como lectores. Algunas personas no entendieron el motivo de las tarjetas. Otros no le dieron importancia. Unos solo leyeron lo que otros habían escrito pero la gran mayoría se acercó y escribió lo que pensaba, creía o sentía con una sinceridad que las más de las veces nos sorprendió. Algunas personas incluso volvían a la sala para escribir sobre lo ya escrito y volverlo a pegar en la pared. Y otros eran más osados y llegaban de frente a esa sección solo para escribir sus pareceres literarios.

Habían las personas que compartían su inmersión total en la ficción: "Cuando leo voy a un mundo mejor", "Cuando leo me alejo de la realidad y hago volar mi imaginación", "Cuando leo me emociono y siento que soy un escritor", "Cuando leo siento que puedo reencarnar en múltiples personajes", "Cuando leo me siento identificada con algunos personajes", "Cuando leo pienso en Ángela". O las personas que nos revelaban sus momentos de lectura: "Leo en el corredor azul", "Leo sentada en Javier Prado", "Leo en el micro es el lugar perfecto", "Leo en el suelo, es rico y recomendable", "Leo en mi cuarto, baño, colegio, parques", "Leo en la hora de clases de matemáticas". O que nos demostraban cómo la tecnología ha creado sus propios lectores puesto a través de Internet, que otorga la facilidad de hoy en día para buscar, comprar o descargar un libro online: "Leo en PDF", "Leo en watpad, google", "Leo en mi cuarto con la luz apagada y con mi Tablet", "Leo en mi Ipad", "Leo con un café humeante, antes de dormir, en una Tablet". O que nos hacían ver la diversidad de temas que puede abordar un lector, porque no todas las lecturas eran necesariamente novelas o cuentos: "Leo sobre Geología, minerales", "Leo sobre sexo", "Leo sobre biomecánica", "Leo sobre ritos de santería". Y, si de literatura juvenil se trata, los

adolescentes optaron por lecturas propias de youtubers o de personalidades del ciberespacio en sus diferentes manifestaciones: Germán Garmendia, Dross, etc. Y el desplazamiento de la literatura canónica por un fenómeno propio de la era del internet: Leo *Chupa el perro*, Leo *Blue Jeans*, *Buenos días princesa*, *Chocolate caliente para el alma de los adolescentes*, Leo *Los ojos de mi princesa*, *No sonrías que me enamoro*. A estos se suman las confesiones que no por graciosas dejan de ser interesantes al momento de redescubrir el mundo de la lectura: "Leo al paso", "Leo para poder ingresar a la UNMSM", "Leo cuando termino de ver TV", "Cuando leo me duele la cabeza", "Cuando leo no pasa nada", "Cuando leo me duermo", "Leer da sueño". Además hubo comentarios de los grupos de turistas en diferentes idiomas sobre Hemingway, Joyce, Pessoa o, más contemporáneos, Stephen King o Haruki Murakami.

Se recibieron visitas de colegios y otras instituciones, algunos estudiantes solían ser más minuciosos en sus comentarios y utilizando los sellos de las editoriales y librerías unían a las palabras ciertos dibujos que eran las más de las veces idóneos para expresar mejor su gusto por la lectura. Por ejemplo, usaban las cabezas del sello de la editorial Minerva y de Amauta para, con solo dibujarles el cuerpo, simular una lectura compartida entre ambos personajes. Aunque no faltó por ahí un alumno que dibujó a un Amauta con



El público visitante de diferentes edades participó de la exposición compartiendo sus modos de leer. Foto: Bereniz Tello.

una guitarra celebrando con el canto el amor a los libros. También observamos cómo se estrechaban los lazos entre padres e hijos, entre generaciones distintas, a través de compartir sus gustos de lectura generando cierta complicidad: Leo cuando mi tío me compra libros. Recordamos, en especial, la ocasión en la que un padre escribió el nombre de su autor favorito y su hijo también puso el de él, así como cuando un padre en lugar de poner el título de su libro favorito escribió el nombre de su hijo.

Estos testimonios también dan cuenta de algunos lectores nocturnos y uno que otro madrugador, lo cual habla de que cualquier momento es ideal para leer o que cada uno crea ese momento. Si leemos cada una de estas tarjetas podemos notar que la gran mayoría busca un libro para escapar del aburrimiento, de la soledad, del tráfico, de un amor no correspondido, de un sueño no cumplido, de sus problemas, en pocas palabras, de su realidad.

La exposición nos hizo conocer a muchas personas y, lo más importante, pudimos aprender de los visitantes que nos contaron sus experiencias en torno al mundo del libro y la lectura. Sin duda que cada libro nos lleva a otras realidades y estas tarjetas nos conducen a cada respuesta o comentario que tiene una historia, una vida detrás de estas palabras. Leer cada una de estas tarjetas también sería un viaje de lectura. Bueno, para nosotros lo fue, y fue un viaje que disfrutamos mucho.

Busco libros en...


AMAZONAS
 #Hailcepre!
 #TeamAmazonas♥

Busco libros en ...
 cada persona
 por que considero
 que cada persona
 es un mundo
 - Px v Hb, Mojo

La estantería
 de mis
 abuelos
 :v
 Watpad y archivos

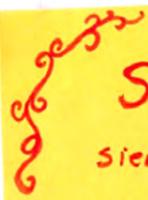
Yo busco libros en las
 Ferias de libro, librerías
 y en muchas tiendas
 ||
 Leer es divertido!

Yo leo y busco
 Libros que
 dejaron mis
 hermanos mayores
 y en Google
 ↓ by Sarah

✓ PDF
 ✓ PDF
 ✓ PDF
 ✓ PDF y
 Cindy

Cuando leo...

Cuando leo ...
 Mi mundo se transforma
 me siento parte de algo
 más que solo un
 abanico de bulas,
 ruido y muchas veces
 tristera.
 Es un sentimiento único.


 Sonrió, disuto
 con las hojas
 siento, recuerdo
 imagino, me
 transporto
 amo
 ☺

**Soy
 feliz**
 Martin

* me lleno de Creatividad.
 * ☺ Hla Cr P
 Siento desahado!!
 Se pone desahado mi -
 Creatividad.

Me pongo
 en el papel
 de la
 Protagonista

ENCUENTRO EL
 MUNDO ALTERNO
 QUE NECESITO.

Leo en...

El
parque



Enfilaciones
pero morir de hambre

En mi sofá preferido,
en el bus, debajo del
árbol de la casa de mis
abuelos, en mi cama,
en las librerías que
visito y en la biblioteca
que formé con mis sobrinos.
Y finalmente... En mi oficina.

EN EL
BURRO

PDTA: ASI SE LLAMA EL
BUS DE LA UNMSM

Leo en la
escuela porque
mi maestra
no me da
opcion.

- mi celular...
PDF (La pobreza)



Leo libros de...

Leo libros de fantasía y de temas
reales que me puedan enseñar
un poco más de la vida...
También me gusta leer
historias de suspenso y
amor ♥

De derecho ☹️
Pero me permito
poesía &
cuentos.

Mario Vargas
Llosa y Abraham
Valdelomar, los
leí desde pequeña
y me asombraron.
Fatima S.P.

Hola ~
Yo leo libros de
literatos peruanos y norteamericanos.
También leo el estilo psicológico.

Lean mucho por favor! ♥



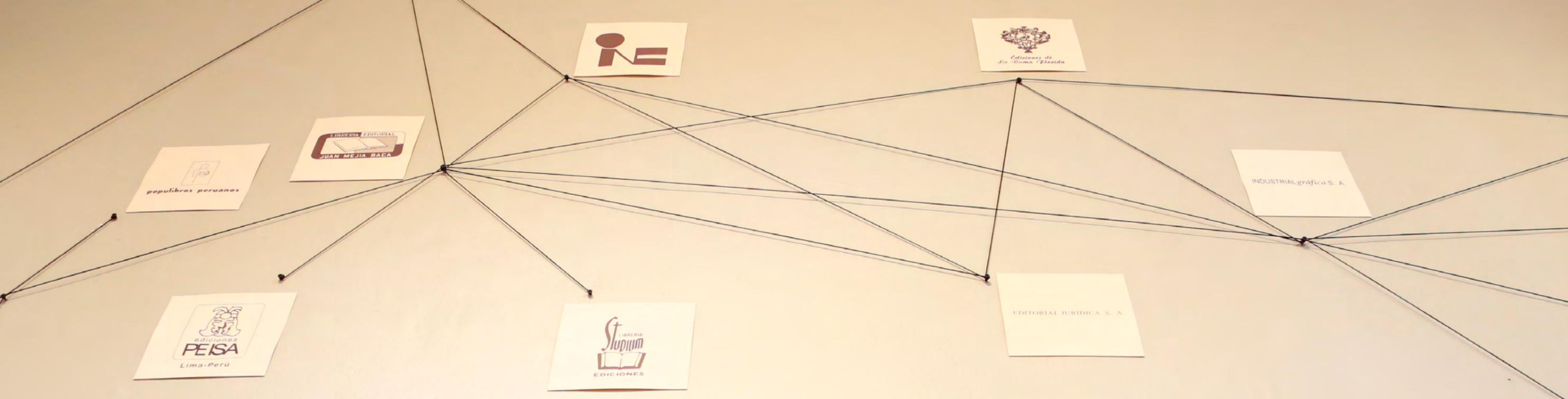

Lima-Perú

Investigaciones
en Neurociencia
y Neuropsicopedagogía

EMPRESA EDITORA AMAUTA S.A.



MÚSICA



La población blanca

entre el blanco

la población

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Bibliografía básica

- Barbier, Frédéric. (2005). *Historia del libro*. Madrid, Alianza.
- Jorge Basadre. (1975) *Recuerdos de un bibliotecario peruano* (1919-1930; 1930-1932; 1935-1942; 1943-1948; 1956-1958). Lima: Historia.
- Biblioteca Nacional del Perú. (1956-1957). "Crónica" [de las Bibliotecas Públicas inauguradas entre 1957]. *Fénix* 12. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Castro Aliaga, César Augusto. (2002). *La Biblioteca Nacional del Perú y las bibliotecas públicas municipales: avances y perspectivas*. Informe para obtener el título de Licenciado en Bibliotecología y ciencias de la información. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CERLALC. (2002). *El libro y la edición: hacia una agenda de políticas públicas*. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.
- De Diego, José Luis. (2016). "Libros y literatura en el espacio latinoamericano". *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*. Coord. Leonardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Dieterich, Claude, González, Carlos, de León, Joe y Santa Cruz, Octavio. (28 de noviembre de 2015). *Diseño gráfico: artes y letras*. Mesa redonda ordenada Casa de la Literatura Peruana. Lima.
- Enriquez Fuentes, Elena. (2008). *El comercio de libros entre España y América Latina: disonancia en la reciprocidad*. Alianza Internacional de Editores Independientes. Recuperado de http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/Comercio_del_libro.pdf
- García Aguilar, Idalia y Pedro Rueda (comp.). (2010). *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gras, Dunia. (2001). "Manuel Scorza y la internacionalización del mercado literario latinoamericano: del patronato del libro peruano a la organización del festival del libro latinoamericano". *Revista Iberoamericana*, 197.
- Hirschhorn, Gérald. "La labor editorial"; "Las editoriales". Sebastián Salazar Bondy. *Pasión por la cultura*. Lima, UNMSM-IFEA, 2005. Recuperado de <http://books.openedition.org/ifea/4736?lang=es>
- Moraga Valle, Fabio. (2014). "Reforma desde el sur, revolución desde el norte. El Primer Congreso Internacional de Estudiantes de 1921". *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 47.
- Muelle López, Luis (1986). *El libro en el Perú. Situación y perspectivas*. Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.
- Munita, Felipe. (2014). *El mediador escolar de lectura literaria. Un estudio del espacio de encuentro entre prácticas didácticas, sistemas de creencias y trayectorias personales de lectura*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Colomer. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Museo del Libro y la Lengua. (2013). "Presentación". Mapa celeste de editoriales argentinas. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Recuperado de <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/5599>
- Paredes, Martín. (1999). "El pirata ilustrado". *Quehacer*, 119.
- Ragas, José. (2007). "Leer, escribir, votar. Literacidad y cultura política en el Perú (1810-1900)". *Histórica*, XXXI.
- Rueda Ramírez, Pedro. (2014). "Las redes comerciales del libro en la colonia: 'peruleros' y libreros en la Carrera de Indias". *Anuario de Estudios Americanos*, 71.
- Salazar Ayllon, Silvana. (2005). "Basadre el primer bibliotecario peruano". Recuperado de <http://gestion-lectura.blogspot.pe/2005/10/basadre-el-primero-bibliotecario.html>. Consulta en diciembre de 2016.
- Sánchez Lihón, Danilo. (1978). *El libro y la lectura en el Perú*. Lima: Mantaro-Grafital.
- Subercaseaux, Bernardo. (2000). *Historia del libro en Chile* (Alma y Cuerpo). Santiago de Chile, Municipalidad de Santiago, 2000.
- Velázquez, Marcel. (2007). "Género, novelas de folletín e imágenes de la lectura en la Ilustración y el Romanticismo peruanos". *El Hablador*, 14. Recuperado de https://www.elhablador.com/dossier14_marcel5.html
- Verde Heidinger, Marco Antonio. (2012). *Modelo de alfabetización informacional con el uso de las tecnologías de la información y comunicación a través de una biblioteca rodante o tecnobus en el distrito de Pueblo Libre* (Lima). Tesis para optar el título de Licenciado en Ciencias de la Información. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zanetti, Susana Emilce. (2012). "El libro, la lectura y los lectores en América Latina. Algunos aportes". Presentación del dossier. *Orbis Tertius*, 18.



En LIMA.

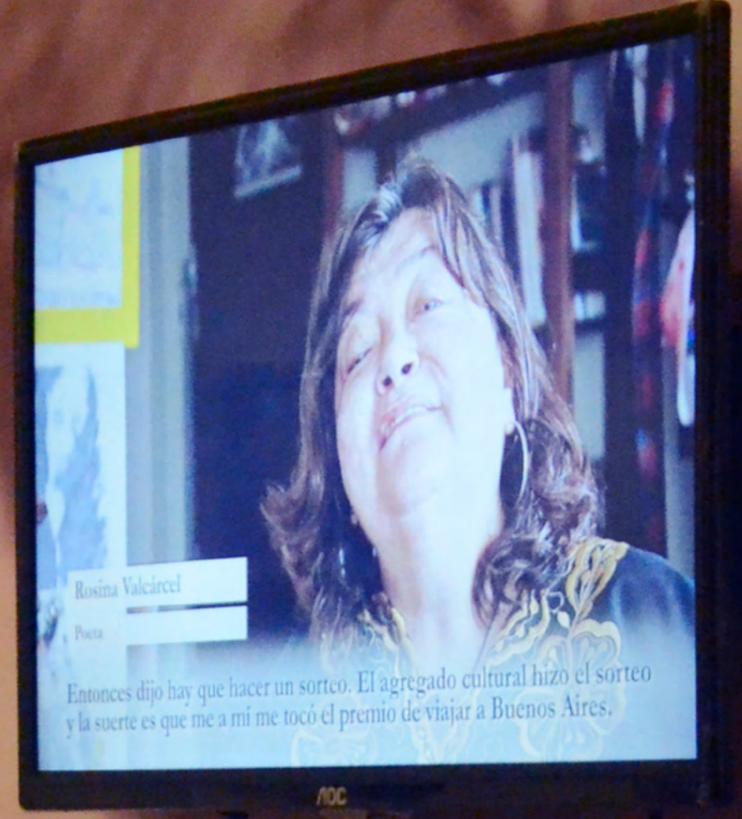


poeta, poeta, editor, embajador y traductor

esta colección de libros sobre un objeto cultural y literario libros de poemas de gran belleza (poemas) "siguientes poemas varias colecciones. Poemas sobre el hombre, "Canción del hombre, como lo de su libro memorial y de la poesía en particular. Esta colección una colección de poemas, poemas que forman la nueva generación de poemas. Acerca de sus catálogos de poemas poemas que tienen poemas e imprimen la idea de "poemas poemas".

Escuela y poesía fue desarrollada con la Facultad de Letras, dirigida por Juan Manuel Ugarte. El primer volumen libros antiguos en papel fino, con y poemas de diversos autores plantados egipcios. De este modo, La Rana Florida también fue el vehículo para los jóvenes artistas.

este fue un libro avanzado y estudio de la poesía, a través de la traducción de poemas nuevos. Escritos también se dedicó a la edición de antologías de la poesía en Poesía Contemporánea del Perú. Este libro a Sebastián Salazar Bondy y Jorge Icaza.



Rosina Valcarcel
Poeta

Entonces dijo hay que hacer un sorteo. El agregado cultural hizo el sorteo y la suerte es que me a mí me tocó el premio de viajar a Buenos Aires.

VIDEOTECA

Videoteca

Promocionales

Exposición *La página blanca, entre el signo y el latido. La edición del libro literario 1950 – 1970*

Video de anuncio de la exposición dedicada a los editores más destacados en la historia del libro.

Disponible en: <https://youtu.be/HbXAj3wrsmE>

Inauguración de la exposición *La página blanca entre el signo y el latido*

El 28 de junio se inauguró la exposición dedicada al proceso de producción del libro y a las editoriales más importantes durante el periodo de 1920 a 1970.

Disponible en: <https://youtu.be/IFCE1jNU1UY>

Recorrido por la exposición sobre la edición del libro literario (1920-1970)

La muestra *La página blanca entre el signo y el latido* presenta el proceso de producción del libro y las editoriales más importantes del siglo XX, como Minerva, de los hermanos Mariátegui; la Librería Editorial Juan Mejía Baca; La Rama Florida del poeta Javier Sologuren; Populibros Peruanos de Manuel Scorza, entre otros.

Disponible en: <https://youtu.be/3afRAiXkAiO>

La edición del libro literario 1920 - 1970 (informe especial)

El editor es un puente entre el autor y el lector. En la exposición *La página blanca entre el signo y el latido* se destaca la labor del editor literario a través del trabajo de distintas editoriales: Minerva, de Julio César y José Carlos Mariátegui; La Rama Florida del poeta Javier Sologuren; la Librería Editorial Juan Mejía Baca; entre otras editoriales que renovaron la visión del libro en el Perú durante el siglo XX.

Disponible en: <https://youtu.be/mjKeAvXObqc>

Minerva: elogio a la máquina (reel documental)

Este documental indaga en la historia, las ideas y el impacto de los proyectos de la editorial e imprenta Minerva. Diversas entrevistas a familiares e investigadores dan cuenta de lo que está detrás de la primera máquina de Minerva, y ofrecen una visión más completa de la figura de José Carlos Mariátegui. El documental ha sido producido por la Casa de la Literatura y bajo la dirección del cineasta español Daniel Lagares.

Disponible en: https://youtu.be/ehJXCQ0_grs

Temáticos

La poesía, un lugar de encuentro: Javier Sologuren y su sello La Rama Florida

Se recogen los testimonios de los poetas Arturo Corcuera y Rosina Valcárcel, el artista plástico Fernando de Szyszlo y del crítico literario Tomás Escajadillo en torno al editor Javier Sologuren y su sello La Rama Florida.

Disponible en: https://youtu.be/RV_7A8eQ2Hk

Terreno sagrado: edición, diseño, impresión de libros

Jaime Campodónico, editor, diseñador e impresor; Octavio Santa Cruz, diseñador gráfico e historiador del arte, y Víctor Escalante, diseñador gráfico y artista gráfico, brindan sus testimonios sobre el proceso de elaboración de un libro desde sus experiencias.

Disponible en: <https://youtu.be/CGUuYL47B0I>

El diseño de una portada por Octavio Santa Cruz

El diseñador gráfico e historiador del arte Octavio Santa Cruz explica cómo fue el proceso de diseño manual de la portada del libro *La partida inconclusa*, de Alberto Escobar.

Disponible: <https://youtu.be/bkEgBwLHOA>

Kerstin Akkeson sobre Javier Sologuren y La Rama Florida (audio)

Kerstin Akkeson cuenta cómo eran los días en el taller de Javier Sologuren, quien en ese entonces era su esposo. Ella ayudaba en la corrección y elaboración de los libros editados por La Rama Florida. En este audio de 2016, realizado especialmente para nuestra exposición *La página blanca*, Viveka Sologuren, hija del vate, conversa con su madre.

Disponible en: <https://youtu.be/l-nTF93qizg>

Ciclo de charlas

Una misión cultural. Proyectos de difusión del libro y la lectura (1940-1970)

El viernes 29 de julio, Milagros Saldarriaga, directora de la Casa de la Literatura Peruana, y Diana Amaya, curadora de la exposición *La página blanca entre el signo y el latido* participaron de un conversatorio sobre proyectos de difusión del libro y la lectura, durante el periodo de 1940-1970. La actividad se realizó en la Feria Internacional del Libro de Lima. Disponible en: <https://youtu.be/TwlyRTZfQ5k>

Las librerías como espacios de encuentro

Charla con la participación de Ana Bustinduy, de La Libre, y Carlos Carnero, de Librería Inestable. Se conversó sobre las propuestas, catálogos y actividades de estas dos librerías independientes. La mesa comentó el rol de estos espacios como lugares de encuentro y promoción de la lectura, donde los lectores acceden, comentan, descubren libros, lecturas. Disponible en: <https://youtu.be/pg3zxePidYo>

Pasos para publicar un libro

Juan Pablo Mejía, director editorial del sello independiente Paracaídas Editores, con diez años de actividad, reflexionó acerca de la edición literaria, haciendo énfasis en su experiencia como editor de poesía. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7Dykr-6ajcY>

El libro como objeto artístico

El editor y poeta Carlos Estela participó del conversatorio centrado en la dimensión plástica del libro. Asimismo, se comentó cómo, más allá del contenido de sus páginas, la portada, el papel, el tipo de letra o el diseño transmiten sentidos, ideas, y pueden hacer del libro un objeto artístico. Disponible en: <https://youtu.be/dclJ3fh7iVc>

¿Qué es editar un libro? con Felipe Aburto del Fondo de Cultura Económica

A partir de su experiencia como editor del Fondo de Cultura Económica, Felipe Aburto reflexionó sobre qué significa editar, qué hace un editor, qué tareas implica el proceso de edición, cuáles son las inquietudes y cualidades de un editor. Disponible en: <https://youtu.be/oOc-3Yxdgw4>

Taller

Ex libris: una huella personal para tus libros

Con el propósito de incentivar el vínculo personal de los participantes hacia sus libros y bibliotecas, el domingo 19 de febrero de 2017, se realizó un taller de Ex Libris a cargo del grabador Luis Torres Villar. Disponible en: <https://youtu.be/77Y0fCfcRw>

La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970)

Lima, junio 2016-marzo 2017

Dirección: Milagros Saldarriaga Feijóo

Curaduría: Diana Amaya, Mauricio Delgado

Asesoría: Kristel Best Urday, Sandro Chiri

Museografía: Mauricio Delgado

Investigación: Diana Amaya, Kristel Best Urday, Jorge de la Cruz, Yaneth Sucasaca

Gestión: Doris Calderón, Diana Maceda, Erminia Pérez, Berenice Solís

Diseño: Mauricio Delgado, Jose Díaz, Jenny La Fuente, Pershing Roncal

Audio y video: Bereniz Tello

Montaje: Edwin Huancachoque, Moisés Lozano, Manuel Santisteban, Pedro Periche, César Pomalaya

Agradecimientos:

Cucha del Águila, Kerstin Akkeson, Pedro Arriola, José Luis Ayala, Harry Belevan, Alberto Bracamonte, Laura Bracamonte, Richard Cacchione, Sergio Camacho, Jaime Campodónico, Carlos Carnero, Luis Alberto Castillo, Gustavo Cerpa, Daniel Contreras, Arturo Corcuera, Juan Damonte, Víctor Escalante, Cirilo Espino, Percy Huaraca, Reina Jara, Irma Lostaunau, Luz Mendoza, Jesús Mori, Pilar Núñez, José Santa Cruz, Octavio Santa Cruz, Herman Schwarz, Ricardo Silva Santisteban, Claudio Sologuren, Viveka Sologuren, Fernando de Szyszlo, Ana Torres, Rosina Valcárcel, Bruno Ysla. Agradecemos de manera especial a Zoila Mariátegui Ramírez y a Enzo Pinamontti Mariátegui por la donación de la primera imprenta de la Editorial Minerva a la Casa de la Literatura Peruana, y a José Carlos Mariátegui Ezeta por los valiosos documentos del Archivo José Carlos Mariátegui que se exhiben por primera vez al público.

Archivo Caretas, Archivo TAFOS, Biblioteca Nacional del Perú, Casa Museo José Carlos Mariátegui, C.C. Inca Garcilaso de la Vega, C.C. Bellas Artes, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Colectivo Ánima Lisa, Librería Inestable, Media Networks, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Jirón Áncash 207, Lima (Antigua Estación Desamparados)

 www.casadelaliteratura.gob.pe

 casaliteratura@gmail.com

 Casa de la Literatura Peruana

 @casaliteratura

 (+511) 426 2573