

Castillo, Luis Alberto. *La máquina de hacer poesía. Imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo XX* (2da edición). Lima: La Balanza Taller Editorial, 2025, 285 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.271>

En líneas generales, los estudios literarios sobre la poesía peruana del siglo XX no han mostrado mayor interés por la(s) máquina(s). En el mejor de los casos, su abordaje ha estado motivado por el estudio de su representación en los textos, mas no por los usos que estas recibieron en el entorno editorial, tan ligado a la producción de la poesía y de la literatura escrita en general. De ese modo, estaríamos ante un espacio aún poco explorado que se configura a partir de la creación poética, el desarrollo tecnológico vinculado a la imprenta, el proletariado gráfico y las experiencias y prácticas editoriales. *La máquina de hacer poesía* de Luis Alberto Castillo —libro de reciente publicación en su segunda edición por La Balanza Taller Editorial¹— se inserta sobre esa relación entre máquinas y poesía, y ofrece una lectura crítica al respecto, a la vez que ensaya una genealogía de los soportes materiales que permitieron la producción y reproducción de la poesía en el Perú durante el siglo XX.

El primer capítulo, titulado “La minúscula”, se centra en el caso del primer poemario de Manuel González Prada, *Minúsculas* (1901), impreso con una imprenta tarjetera, comprada en una juguetería para Alfredo, hijo de González Prada y Adriana de Verneuil. En muy poco tiempo, el pequeño Alfredo fue instruido por su padre en las nociones básicas del oficio y con su pequeña imprenta pasaba los días “jugando”. Meses después, la familia iniciaría un proyecto que terminaría con la edición de 100 ejemplares de *Minúsculas* —titulado así por los poemas cortos y por los pequeños tipos móviles que se utilizaron en su producción—, cada uno numerado e impreso con el nombre del destinatario. La dinámica se organizaba en tres momentos: Manuel proveía los textos, Alfredo los cajeaba —acto de componer, a partir del manuscrito, letra por letra el texto utilizando los tipos móviles— y Adriana los imprimía. Así, en la intimidad del hogar se conformaba esa máquina familiar de hacer poesía que, como señala Castillo, encuentra su potencia en “la apropiación familiar de un medio de producción —adquirido inicialmente para fines recreativos— que se convierte en condición de posibilidad del poemario y le imprime una forma específica” (pp. 33-34).

¹ Se trata de una mejorada y aumentada versión de la que habría sido su primera edición, publicada en 2019 por Meier Ramírez Publicaciones Independientes.

El segundo capítulo se titula “La máquina carcelaria” y se ocupa de los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima. Aunque hoy extinta, esta institución fue clave para la expansión de la poesía a inicios del siglo XX. Muestra de aquello es que llegó a publicar, entre sus años más productivos, algunos de los libros troncales de nuestro canon literario: *La canción de las figuras* (1916) de José María Eguren, *El caballero Carmelo* (1918) de Abraham Valdelomar, *Walpúrgicas* (1917) de Luis Berninsone, *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923) de César Vallejo, entre otros. Uno de los aspectos más curiosos y significativos de este periodo es la relación que, a partir del contacto de Valdelomar, se comienza a establecer entre algunos poetas y escritores en Lima con los talleres de la penitenciaría. Los poetas tuvieron la oportunidad de acceder a la cárcel y participar personalmente del proceso editorial al punto de realizar pruebas y acompañar en el proceso de imprenta; hecho que les permitió experimentar múltiples posibilidades de intervenir creativamente sobre el diseño de los textos en el papel (los espacios, las mayúsculas, etc.). Esta cuestión caracterizaría, además, al periodo de las vanguardias: “los talleres instalados al interior de una prisión permitieron un acercamiento del poeta al proceso de producción del libro que lo dotaron de cierta autonomía y reconfiguraron en nuestro medio las relaciones entre el autor y su propia obra” (p. 70).

El tercer capítulo, titulado “La diosa de 3820 kilos”, refiere a la máquina tipográfica traída desde Italia por Julio César y José Carlos Mariátegui, y que dio vida, en octubre de 1925, a la gesta emprendida con Librería, Editorial e Imprenta Minerva, la cual editó una variedad de libros, revistas, folletos y demás textos durante la segunda mitad de la década. Sin duda, el proyecto más ambicioso del que se ocupó Minerva fue la revista *Amauta* (1926-1930), pues reunió a un importante grupo de artistas, poetas y periodistas en una labor sin precedentes en el Perú. Es más, Minerva se hizo cargo de obras claves como *Una esperanza i el mar* (1927), *Tempestad en los Andes* (1927), *5 metros de poemas* (1927), y otras, lo cual revela una etapa sumamente productiva. Al respecto, Castillo sugiere que este conjunto de personalidades cercanas a *Amauta* experimentó y fue partícipe de un proceso de apropiación de los medios de producción editoriales para introducir un gesto subversivo; a saber, la literatura y la prensa en contra de un Estado conservador, racista y represivo con los sectores populares del Perú. En suma, en criterio del autor, el aporte de Mariátegui a la incipiente industria editorial de la década de 1920 estribó en imprimirle una impronta de modernización que transformaría el oficio del editor en la esfera social: “dar vida a una prensa obrera tuvo un fuerte impacto político y reveló la capacidad de la máquina para intervenir en la producción de subjetividades y promover la organización de la clase trabajadora en la esfera pública” (p. 125).

El cuarto capítulo se titula “La máquina de hacer poesía” y nos muestra un recorrido de manera ciertamente superficial habida cuenta de la gran cantidad de años que abarca, esto es, tres décadas que van desde 1930 hacia los primeros años de la década de 1960. Cabe recordar que la muerte de Mariátegui, en 1930, cierra un capítulo importante no solo para Minerva y la revista *Amauta*, sino para la aún precaria industria del libro. La aparición, en la misma década, de la Compañía de Impresiones y Publicidad (CIP), dirigida por el poeta Enrique Bustamante y Ballivián, trajo consigo la publicación de libros como *Las ínsulas extrañas* (1933) de Emilio Adolfo Westphalen *Agua* (1935) de José María Arguedas, lo cual marcó el inicio de un contexto de baja producción editorial en comparación a la fecunda década de 1920.

A su vez, la introducción de la impresión *offset* en la producción del libro en el Perú, a inicios de los años 60, liderada por Populibros Peruanos fundada por Manuel Scorza, abre una brecha que comienza a desligar a los autores del proceso editorial, aquel que, en el segundo y tercer capítulo, había llegado a su punto más álgido. En ese contexto, Castillo propone que, si la narrativa tomó el camino masivo, gracias la producción en serie liderada por la experiencia de Populibros —entre 1963 y 1965 vendieron más de 1 millón de ejemplares de su catálogo—, la poesía, en cambio, se enunció desde otro lugar más artesanal, fruto de la impresión tipográfica y del grabado encabezados por La Rama Florida de Javier Sologuren. Este tipo de edición artesanal y de un destacado cuidado editorial —hecha con una imprenta de mano y cuyo taller estaba en Chaclacayo— supuso una ventana para nuevas generaciones de jóvenes poetas: Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Javier Heraud, Jorge Eduardo Eielson, entre otros. Para Castillo, el esfuerzo de Sologuren como editor es notable a partir de lo que él denomina como una *sensibilidad del impresor*, la cual pasaría por una conciencia sobre la materialidad de la palabra en que la figura del poeta no es solo la de un artista y creador, conocedor de su arte, sino que además dispone del conocimiento técnico para producirlo. Quizás ese sea el motivo por el cual el catálogo de La Rama Florida tuvo una especial atención a la parte gráfica y artística de la edición.

El quinto capítulo, titulado “La máquina de guerra”², aborda el periodo que comprende la década de 1960 y 1970, momento clave en la producción de poesía, puesto que supuso el acceso tanto a la lectura como a la producción material vinculada a la escritura por parte de las

² Cabe aclarar que la noción de “máquina de guerra”, tal como aquí es propuesta, no guarda relación con el sentido que Gilles Deleuze y Félix Guattari le otorgan. Castillo utiliza la vinculación entre el término *machina* y la guerra para hacer el contrapunto con el análisis que propone Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984). Es decir, en criterio del autor, Hora Zero habría constituido una máquina de asedio del espacio político, social y cultural de la ciudad de Lima en la década de 1970.

clases populares. En dicho contexto se inserta el protagonista de este capítulo: el movimiento Hora Zero. Como señala el autor, este capítulo no tiene como centro la apropiación de un tipo de máquina en específico; por el contrario, su interés reside en la creativa articulación del mimeógrafo, la intervención recurrente en la prensa y el recital como artefacto de experimentación y reproducción poética, los cuales, en suma, son elementos que constituirían una máquina de guerra contra la ciudad letrada limeña.

El último capítulo es “La máquina automática” y nos propone pensar la producción de poesía entre las décadas de 1980 y 1990, y en el contexto de la apropiación de la fotocopidora como soporte material para la producción de la experimentación poética. Esta experimentación, además, converge con una estética emparentada con la contracultura subterránea limeña de esos años, vinculada con el *collage* y la piratería, por ejemplo. Así, Castillo revisa las experiencias surgidas en torno a Kloaka, Taller NN, *ASALTOALCIELO* y los nuevos poetas jóvenes como Montserrat Álvarez, Carlos Oliva, entre otros. Si por un lado estos proyectos y poetas participan de la apropiación de medios de rápida circulación —anticipándose a la velocidad con la que entraría el siglo XXI y la tecnología digital, con sus dinámicas de hiperconexión—, por otro lado, más bien, se terminó por consolidar la dinámica que con la introducción del *offset* se había creado y en la cual los autores se desligaron del proceso de producción editorial: “la abstracción y automatización que introdujeron las máquinas fotocopiadoras [...] harían que imprimir ya no se conciba como una gesta colectiva” (p. 229). Las últimas décadas del siglo XX clausuran aquello que el autor comprende como una *épica de la publicación* que habría permeado toda una época. Se prosigue afirmando que se produce una reconfiguración entre la relación del poeta con los editores y, sobre todo, con un aparato productivo que ya no se encuentra articulado por el trabajo de imprenta. Así, Castillo propone una idea —a nuestro criterio poco problematizada, incluso superficial— por medio de la cual sostiene que, frente a unas décadas marcadas por la violencia, la poesía se retrotrae de su carácter vinculado a un imaginario revolucionario hacia un nihilismo y un repliegue que desemboca en una “poesía intimista”.

El libro cierra con un epílogo compuesto por dos partes. De un lado, en un tono autocrítico, Castillo anota que su estudio ha estado centrado en Lima y reconoce la posibilidad de ser un análisis carente de una mirada nacional que incluya otras experiencias y procesos contemporáneos. En tal sentido, en un esfuerzo de articulación, apunta brevemente dos experiencias de notoria importancia para el desarrollo literario en el Perú tanto en la costa norte como en el sur andino: La Bohemia Trujillana (posteriormente Grupo Norte) y el diario *El*

Norte (1923-1927), y el *Boletín Titikaka* (1926-1930) y el grupo Orkopata, respectivamente. De otro lado, el autor sostiene que la pregunta por los soportes materiales que condicionan la producción de poesía es de plena actualidad y debería abrir camino hacia una reflexión en torno a las relaciones de escritura y tecnología a propósito del contexto de apogeo digital en que nos encontramos.

En suma, *La máquina de hacer poesía* es un libro importante que permite elaborar una relectura crítica acerca de la relación entre las máquinas y la poesía toda vez que enfatiza en los soportes materiales que hicieron posible la producción de parte importante de la poesía peruana del siglo XX. Sumado a ello, el libro demuestra una rigurosa y sólida investigación, y resulta didáctico debido a su esquematismo presentado en unos muy ordenados seis capítulos que dividen el siglo XX a partir de las experiencias editoriales más notables en cada periodo. Es valioso, por demás, que el libro incluya una serie de fotografías de primeras ediciones sobre las cuales se va desarrollando el análisis, hecho que demuestra un arduo trabajo de archivo.

A modo de cierre, es pertinente sugerir y ensayar tres ideas que, aunque quizás más subterráneas que explícitas, surgen de la lectura de *La máquina de hacer poesía* como insumos para seguir pensando la relación entre los soportes materiales de impresión y los procesos editoriales de poesía en el Perú. La primera de ellas se refiere a comprender la producción de poesía en el siglo XX en términos de apropiación de los medios de producción editoriales. Vale decir, el libro nos entrega, a través del concepto de apropiación y su historización en los procesos editoriales, una muestra de la experimentación que, más allá de concebir a la máquina solo como un medio para la explotación humana, deja abierta la posibilidad, por el contrario, de que estas también operen como herramientas que apunten a la liberación de las potencias creativas.

La segunda idea gira alrededor de tomar partido por comprender el ecosistema editorial literario como un territorio afectivo. Esto supone desautorizar ese lugar sacrosanto que la literatura le ha otorgado al escritor y al editor en tanto figuras individualizadas y solitarias. Si bien *La máquina de hacer poesía*, a lo largo de sus seis capítulos, reconoce liderazgos y esfuerzos singulares indiscutibles de los propios escritores por publicar sus textos y también de promotores editoriales, al mismo tiempo, sin duda, está reconociendo todo ese tejido socioafectivo que opera como sostén de los mismos procesos al reconocer el carácter colectivo de toda empresa editorial. Basta pensar en la edición casera del poemario de González Parada sostenida por los afectos familiares; la participación de los obreros encarcelados en la

Penitenciaría de Lima que establecieron contacto directo con los propios autores; o en Mariátegui y su intensa comunicación de carácter continental que hizo de la colaboración la base de *Amauta*; o las 16 colecciones de La Rama Florida dirigidas por el propio Sologuren y por amigos de su círculo, o incluso el recital horazeriano como forma de intervención sensible y de interacción con un público en vivo. De tal modo, estaríamos ante la urgencia de seguir inaugurando lecturas centradas ya no únicamente en las individualidades (poeta, editor), sino también por situar el interés en los entramados sociales con que estas se articulan.

La tercera idea, vinculada con el territorio afectivo, pasaría por el reconocimiento de todos los agentes que intervienen en el proceso editorial para otorgar a la máquina un lugar que no es independiente de los otros elementos con los que se compone. Siguiendo el razonamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre las máquinas, debemos comprender que estas no expresan nada por sí mismas; antes bien, lo que hay que subrayar son los agenciamientos de los que las máquinas son parte, así como las formaciones sociales que les han dado origen. Por ejemplo, con el caso de la imprenta de la Penitenciaría de Lima y de Minerva, nos encontraríamos ante un agenciamiento poeta-máquina-proletariado gráfico que revela el posible carácter transformador y crítico de la máquina. En efecto, estaríamos ante ensamblajes sociales, políticos, estéticos y tecnológicos compuestos por humanos (obreros gráficos, poetas, periodistas, editores) y no humanos (imprentas, linotipos, fotocopiadoras). En suma, se trata de ensamblajes en que la máquina no solo es condición de posibilidad de transformación humana, sino que es constantemente intervenida y transformada por el humano, lo que articula un flujo bidireccional que, en última instancia, puede (y debe) replantear nuestras relaciones con la(s) máquina(s), las de hacer poesía y, en general, las de cualquier tipo.

Mario Alfonso Lanao De La Torre
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mario.lanao@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0001-9990-248X>