

# El desierto habita en la ciudad: poesía y ensayo en Sebastián Salazar Bondy

Gema ARETA MARIGÓ  
Universidad de Sevilla

## RESUMEN

La naturaleza de la costa del Perú ha sido desde Eguren referente central de una poesía que ha convertido lo costeño en paisaje esencial del diálogo entre espacio y palabra. Este trabajo analiza el ensayo *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy, sus dos principales ediciones, mexicana y peruana, a través de la deconstrucción del mito de la Arcadia Colonial. De la percepción estética de su autor señalamos la pasión por la cultura y la importancia concedida a los fenómenos artísticos, especialmente la arquitectura y su relación con el desierto.

**Palabras clave:** ensayo, ensayo peruano, Sebastián Salazar Bondy, ciudad.

## The Desert Inhabits the City: Poetry and Essay in Sebastián Salazar Bondy

## ABSTRACT

Since Eguren, Peru's coastal nature has been a central referent for a poetry which has made the coast a key landscape for the dialogue between space and the written word. The article analyses Sebastián Salazar Bondy's essay *Lima la horrible* (1964), in its principal Mexican and Peruvian editions, through the deconstruction of the myth of Colonial Arcadia. Of the author's aesthetic perception, emphasis is made on his passion for cultura and the importance he gave to artistic phenomena, particularly architecture and its relation to the desert.

**Key words:** Essay, Peruvian Essay, Sebastián Salazar Bondy, City.

En 1939 José María Arguedas distinguía en su ensayo “Entre el kechwua y el castellano la angustia del mestizo” una poesía de la costa y otra de la sierra en el Perú, determinadas por su relación con el paisaje y el castellano como idioma. Frente al conflicto con ese idioma impuesto en la gente del Ande (que ejemplifica en el estilo oscuro de *Trilce*) señalaba la armonía conseguida entre el hombre de la costa y el idioma, lograda pronto “porque el yunga era de menor resistencia cultural que el kechwa; porque el paisaje de la costa es de menos influencia sobre el hombre que este mundo del Ande y sus hombres son más independientes de la tierra; y porque el empuje del español y de Occidente fue más violento y continuo en la costa. Al cabo de cuatro siglos, Eguren y Westphalen hablan el castellano, como el francés su francés y el hispano su español” (1986:31).

Sin embargo ese paisaje costeño ha revolucionado la poesía peruana como fuerza básica y germinal en la poesía de José María Eguren, hasta llegar a formar parte de la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson con *El "Paisaje infinito" de la costa del Perú*. Gran parte del "melancólico limeñismo" advertido por Martín Adán en Eguren tiene que ver con el paisaje campestre y marino de Barranco, mundo natural que alimentará su ingente proceso de figuración. De Eguren parte también una razón poética fundamentada en el contraste entre naturaleza y cultura (heredada entre otros por Carlos Oquendo de Amat) junto a una poética visual enraizada en su pasión por la pintura y la fotografía.

La declaración irónica de Martín Adán en sus *Poemas underwood* (incluidos en *La casa de cartón* de 1928): "Nací en una ciudad, y no sé ver el campo", muestra gran parte del arrebató estético que la ciudad había provocado en el deleite (e insatisfacción) de la modernidad. La dicotomía campo/ciudad volverá a ser planteada durante las vanguardias, alentada por la llegada de intelectuales de provincias que asaltan la bastilla literaria limeña. La reivindicación que Mariátegui realiza de Eguren tiene mucho que ver con este proceso, que incluiría en su hermenéutica de la realidad peruana "El problema de la tierra" en solidaridad con el problema del indio, y sus ancestrales cultos de la mama Pacha y la heliolatría. La naturaleza como clave esencial en Eguren acompaña su impresionante alegoría limeña, fantasmagórica y grotesca. No va más allá, pero es más que evidente su anti-perricholismo literario con una ciudad de comparsas y procesiones, pantomimas ceremoniales, bodas vienasas, y un arsenal culturalista ("Ananké", "Walkiria", "Sayonara", "Lis"... ) que cubre de oscuridad funesta el pasado de la ciudad de la gracia.

José Carlos Mariátegui supo reconocer en él a uno de los principales libertadores de aquel "colonialismo supérstite" que hasta entonces era marca habitual de la literatura peruana. Ligado a un espíritu de casta, a la irrenunciable filiación española, a las instituciones universitarias académicas y retóricas, y a una ideología de conservatismo positivista y tradicionalismo oportunista, el colonialismo ("evocación nostálgica del Virreinato") es presentado por Mariátegui como la principal requisitoria de la protesta vanguardista, la rebelión contra un enemigo que simboliza la tiranía del pasado, viejas formas de pensamiento, de expresión (de opresión). Ese ciclo colonial, preciso y claro, caracteriza casi todo la literatura peruana "hasta la generación "colónida" que, iconoclasta ante el pasado y sus valores, acata, como su maestro, a González Prada y saluda, como su precursor a Eguren, esto es a los dos literatos más liberados de españolismo" (1979:156).

La vanguardia liderada por José Carlos Mariátegui, que reivindicó al indio como parte integral de una peruanidad y literatura nuevas, contó en todo momento para su defensa de ese olvidado legado cultural desde la revista *Amauta* (1926-1930) con la participación de los poetas, bajo esa primera fórmula amplia y humana que reunía a distintos trabajadores del espíritu y defensores del porvenir. El apostolado lírico realizado por Mariátegui guarda estrecha relación con su pasado como Juan Croniqueur, con aquella "edad de piedra" (el periodo de su vida y obra escrita en la adolescencia hasta su partida al Viejo Mundo a finales de 1919) más literaria y estética que religiosa y política. Su conversión de intelectual puro en revolucionario se rea-

liza bajo los principios rectores del periodismo, las letras y el pensamiento, y la declaración persistente de ser un “hombre con una filiación y una fe”, lo que impedía que *Amauta* fuera una tribuna libre abierta a vientos refractarios.

La propia definición de Mariátegui en 1927 como “marxista convicto y confeso” (carta a *La Prensa* el 10 de junio de 1927), o la realizada en el final de la “Advertencia” con la que abre en 1928 los *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (“Tengo una declarada y enérgica ambición: la de concurrir a la creación del socialismo peruano”) no impidieron en ningún caso que en el último de los ensayos allí compilados, bajo el título de “El proceso de la literatura”, volviera a defender la independencia de las individualidades artísticas de José María Eguren, Alberto Hidalgo, César Vallejo, Alberto Guillén, Magda Portal y Alcides Spelucín.

Es evidente que el canon establecido (en balance provisorio) correspondía a esa “sumarísima revisión de valores-signos” en los que Mariátegui encontraba “el sentido profundo de una literatura” (1979:230), y para los poetas antes mencionados la influencia de una obras con un mensaje a la posteridad porque “No sobrevive sino el precursor, el anticipador, el suscitador” (1979:190).

La acción escrita de Mariátegui incluye tanto una decidida vocación por el ensayo como el lugar determinante que en los mismos ocupa la reflexión estética, porque más allá de la literatura suele aparecer el arte, más allá del escritor el artista, intereses estrechamente vinculados a sus propias vivencias de la bohemia limeña (esa *vida de artista* según la estudia Mónica Bernabé), a la personalidad y la obra de Abraham Valdelomar, y también a esa misma artisticidad con la que Ortega y Gasset definía lo específico del arte de vanguardia (*arte artístico*), cuyo carácter intensivo provenía de la propia autoconciencia histórica, esto es, desde la consideración de que únicamente asumiendo la historicidad del arte se puede incidir en las vicisitudes de su proceso.

Como explicara Gerardo Mario Goloboff comentado el ensayo de Mariátegui “El artista y la época” (publicado por vez primera en *Mundial* en octubre de 1925) los numerosos aciertos del mismo tienen que ver con una comprensión del artista no desde afuera sino desde el interior, mediatizado por su propia experiencia creadora y por la necesidad política de “haber tenido que enfrentarse tan tempranamente (quizás como ningún otro marxista de su época en un país latinoamericano) con la existencia de un movimiento populista calificado y creciente, el APRA, frente al cual había que esforzarse por encontrar y mantener el lugar del marxismo en todos los terrenos y también, lógicamente, en el cultural” (1980:116-117).

Aunque el panorama político en el Perú es diferente en 1964 cuando Sebastián Salazar Bondy publica su ensayo *Lima la horrible* el Ochenio de Odría (1948-1956) todavía no había sido superado, con lo que la frustración sobre el ser peruano seguía siendo prácticamente la misma que Mariátegui supo ver por adelantado en Eguren. La alianza entre poesía y ensayo vuelve a situarse en primerísimo plano según la cita que Salazar Bondy coloca al principio de su monografía:

*para decirme que aún vivo  
respondiendo por cada poro de mi cuerpo  
al poderío de tu nombre oh Poesía*

Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949

CÉSAR MORO

[*La tortuga ecuestre*]<sup>1</sup>

En su particular homenaje al gran poeta surrealista peruano Salazar Bondy parece resumir su rechazo al aberrante mito de la Arcadia Colonial “envoltura patriota y folklórica de un contrabando. Lima es por ella horrible, pero la validez de este calificativo depende de dónde nos situemos para juzgarla, qué código consultemos para medir sus defectos y vicios y a quiénes sentemos en el banquillo de los acusados. El objetivo de estas páginas es vindicar a la ciudad de la deplorable falsificación criollista y condenar, en consecuencia, a los falsos monederos” (1974: 37).

Si “Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla” (1974:8), la impugnación del mentido arquetipo permitirá que se realice “el proyecto de paz y bienestar que desde la fundación, y antes de ella también, cuando el oráculo predestinaba en las incertidumbres, incluye la comunidad humana que a su ser pertenece” (1974: 9). Frente a la simulación de un mito que “secuestra nuestro presente y anula su proyección futura” (1974:137) la utopía y la necesidad de un artista y arte verdaderos para cambiar el mundo con sus juicios de valor como ese escritor homosexual, exiliado a México durante diez años, que adoptará el francés como lengua dominante, hecho que para Alberto Escobar muestra la interrelación entre el tema de la lengua y el tema de la marginación. César Moro, junto con Arguedas y Westphalen, forman para Escobar un primer grupo de escritores para los que “el desafío de la lengua les plantea el reconocimiento de una verdadera territorialidad, más allá de las fronteras” (1989:19).

Por más que la producción de Sebastián Salazar Bondy incluya poesía, crítica, antologías, ensayo, teatro, cuentos, novelas y una ingente obra periodística, es “la prominencia del poeta” la que Westphalen reconoce en sus quehaceres múltiples, “meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de tanto trajín inútil, de tanto trabajo vano por remover la fealdad y maldad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto” (2004: 462-463). Es el poeta de *El tacto de la araña* (1965) y de *Sombras como cosas sólidas* (1966), libros póstumos, el que escribe también esa crónica sobre su ciudad que como explica él mismo en su introducción es sobre todo “obra del amor que es poesía y vida” (1974: 9).

---

<sup>1</sup> En la edición limeña de *La tortuga ecuestre y otros poemas* (1956) de César Moro lugar y fecha están situadas entre el final del poema “Viaje hacia la noche” y el principio de una de las últimas composiciones de Moro (“...Contador en un Banco, aviador, que empieza”), pudiendo ser tomadas también como su inicio.

Según los apuntes autobiográficos ofrecidos por nuestro autor el 16 de junio de 1965 durante el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, semanas antes de su muerte, fue “con motivo del primer viaje que hice a Buenos Aires, donde viví algunos años, cuando descubrí el Perú y no el Perú de los himnos, de los símbolos, sino el Perú real. [...] Pero además ahí supe que ya no podía vivir sin ese país y que si tenía algún deber que fuera compatible con mi vocación, con mi tarea de escritor, era escribir sobre ese país y usar de mis palabras y de mi persona, en lo que ello tuviera de influencia, para liberarlo” (1986: 64). Gran parte de este compromiso se vería cumplido en 1964: no sólo con la publicación de *Lima la horrible* (primero en México por Ediciones Era, después por Populibros en Lima), sino también con su antología *Mil años de poesía peruana* (Populibros), los volúmenes sobre *Poesía quechua* (México, UNAM) y *Cerámica peruana prehispánica* (México, UNAM), los cuentos de *Dios en el cafetín*<sup>2</sup> (Populibros), y sus piezas teatrales *El Fabricante de deudas*; *Flora Tristán* (Lima, Nuevo Mundo). Porque para Salazar Bondy los géneros no eran instituciones sino medios, instrumentos, “formas a las que hay que llenar y que uno emplea de acuerdo a lo que tiene que decir y a la manera cómo tiene que decir; y que, en consecuencia, la literatura que en mí era una necesidad de expresión, una necesidad de liberación, una necesidad de nivelar ese brusco desnivel que fue la crisis económica de mi hogar, la literatura –digo– fue para mí el modo de expresión sin que se ciñera a un género, sin que eligiera un género como único carril, como único camino a seguir” (1986: 61).

El exilio voluntario a la Argentina, en 1947 y que duraría cinco años, sería decisivo para encontrar la forma de un texto que en 1964 definiría su formato en México (a donde viajó en varias ocasiones) con una edición que incluía 27 imágenes, en 16 páginas sin numeración, repartidas entre los Capítulos I (4), III (9), V (6), VII (6) y IX (2). Las ilustraciones van desde la reproducción de pinturas, grabados y litografías antiguas hasta fotografías (un total de diecisiete, casi todas de Jesús Ruiz Durand, aunque también hay dos del maestro del fotoperiodismo peruano Carlos “Chino” Domínguez, una de Leonidas Zarazú y otra tomada del periódico *Expreso*), con una sucesión cronológica de motivos desde las diez imágenes del pasado colonial (del que sobresale la arquitectura) hasta el presente de pobreza, ruina y total

---

<sup>2</sup> Con un cuento inédito (que da título al libro) incluía cuatro relatos de *Náufragos y sobrevivientes* (1954) y reproducía en su totalidad *Pobre gente de París* (1958).

desamparo de los más desfavorecidos<sup>3</sup>. De este modo más allá de las universales relaciones entre escritura y ciudad (esa *ciudad letrada* de A. Rama), o la presencia

<sup>3</sup> El Capítulo I incluye una ilustración, con *Fotos Oscar Núñez de la Torre* (según leemos en su vertical izquierda), que reproduce un cuadro del apóstol Santiago a caballo, con un titular a pie de imagen que dice *SANTIAGO, DE MATA-MOROS A MATA-INDIOS*, debajo de ella un paisaje con familia bajo el titular *OBRAS ANONIMAS QUE REFLEJAN UN MUNDO ANONIMO*; en la contrapágina aparecen, según anota al pie de la imagen, un *Dibujo de Fisquet/ Litografía de Challaniel* (aunque es una errata por Challamel) de la Plaza Mayor frente a la Catedral de Lima y debajo, según se indica sobre la imagen, un *Dibujo de Lauvergne/ Litografía de Bichebois* con una casa-palacio que pudiera ser la de La Perricholi, separados por el titular *ARQUITECTURA DE SENTIDO ESCENOGRAFICO*.

El Capítulo III incluye, según anotaciones inferiores a las imágenes, un *Grabado del Siglo XVIII* con una mujer ricamente vestida y a su derecha una *Litografía del Siglo XIX* con una tapada, bajo ellas *LA MUJER FUE Y ES BASTION CONSERVADOR*, debajo de ambas una *Foto Jesús Ruiz Durand* (escrito en el margen izquierdo) con la cara de un niño indígena sonriendo bajo *LA HUMILDE GENTE ACEPTA LA FATALIDAD*. En la contrapágina un grabado de una rica fachada de Lima con sus casas y balcones sobre el lema *APORTES MOROS, ANDALUCES Y ASIATICOS* y en la vertical derecha de la imagen “De Lima, de Manuel A. Fuentes, 1886”; y otro grabado debajo del anterior del idílico centro histórico de Lima bajo el titular *LA CIUDAD CONTINUA LOS MONOTONOS MEDANOS*, en vertical derecha “De *Fragments d’un voyage autour du Monde*, de Borgot”. En la página siguiente una ilustración superior con una entrada palaciega a un esplendoroso jardín sobre el lema *PREFIRIERON REMEDAR QUE CREAR*, sobre otra imagen de la Plaza Mayor de Lima y Palacio Arzobispal sobre el lema *EL PASADO HA SIDO CONVERTIDO EN ARCADIA*, y en su vertical izquierda “Del *Atlas geográfico del Perú*, de Paz Soldán, 1865”. En la contrapágina una primera foto de una aldaba con una mano y bajo ella otra con la parte inferior de una puerta vieja y labrada (y en su margen derecho *Foto Jesús Ruiz Durand*), separadas por *LA GUARDA CUIDADOSA DE DINERO, HACIENDA Y HONRA*.

En el Capítulo V con una *Foto Leonidas Zarazú*, escrito en su margen izquierdo, una ciudad al fondo vista desde una quinta, sobre otra inferior, *Fotos Jesús Ruiz Durand* escrito en su margen izquierdo, con unos edificios viejos que se asoman a las vías del tren y entre ambas *LA VOLUNTAD DE VIVIENDA MUEVE LA SOCIEDAD*. En la contrapágina con *Foto Carlos Domínguez* en su margen derecho una mujer sentada en un monte, de espaldas arrullando a un niño delante de una bandera sobre el lema *LAS DOS FACCIÓNES ESTAN FRENTE A FRENTE*, y bajo ella otra foto con el retrato de un mendigo sentado en la calle (*Foto “Expreso”* en su margen derecho) sobre el titular *SUMEN SU DESGRACIA EN LA ABULIA*. La siguiente página la ocupa toda ella otra *Foto Jesús Ruiz Durand*, en su margen izquierdo, de un viejo zaguán de una casa con la cancela abierta y en la contrapágina otra de igual formato del interior de una casa ruinosa con un niño tras una baranda de hierro con *Foto Jesús Ruiz Durand* en su margen derecho. En el Capítulo VII otra *Foto Jesús Ruiz Durand*, en su margen izquierdo, de las fachadas en ruinas de unas casas (ocupando toda la página) y en la contrapágina dos fotos, la superior de otra vista de la ciudad con sus viejos edificios sobre el lema *PUSIERON AL DESNUDO LA HUMILDE OSATURA* y otra inferior bajo *LOS SISMOS, LA POLILLA, LOS ALCALDES* de una escalera elíptica en el patio interior de una casa o edificio con *Fotos Jesús Ruiz Durán* en su margen derecho. En la página siguiente una balconada de madera recorre los altos de un edificio junto a la Catedral de

de Lima en la literatura peruana, llama la atención la articulación entre arte y política, o cómo el examen de determinados mitos culturales debía ser ilustrado. En la contraportada aparecía reseñado el texto de la siguiente manera:

Sebastián Salazar Bondy nació en Lima, 1924. Desde muy joven sobresalió en las letras peruanas y ya su nombre ha ganado prestigio continental. Poesía, ensayo, relato, crítica y sobre todo teatro son los cauces de su poder expresivo. Para la escena ha escrito un buen número de piezas en torno de una preocupación central: la realidad de su país.

*Lima la horrible* es una exploración en el laberinto de fuerzas opuestas y complementarias que integran una ciudad. Ésta, a su vez, determina la vida de toda la nación y sus males resultan, en varios aspectos, los problemas comunes a nuestro continente. Como toda ciudad Lima es un destino, una utopía; mas pesa sobre ella el mito de la colonia, la extraviada nostalgia de una supuesta Arcadia que olvida la tensión entre amos y siervos, entre los que tienen todo y otros que no tienen nada. El pasado invade todas las esferas de la sociedad y las enajena, se exalta el régimen virreinal y con él, la opresión de que se nutría la opulencia. A la edificación de esta mitología adormecedora contribuyeron, mezclando historia y mentira, las *Tradiciones* de Ricardo Palma. En el criollismo la nostalgia se hace popular, nacional; invoca una edad de oro poblada por reyes, santos, fantasmas, donjuanes y pícaros. En esta última instancia el mito sirve a las grandes familias –con su heráldica de “oro y esclavos”– para resistir el vertiginoso impulso de la historia, para vivir de espaldas a una ciudad y un país de indios despojados y mestizos sin esperanza, hasta que suene la hora de instaurar la igualdad y la solidaridad.

Inciendo en Salazar Bondy como autor dramático (Losada había publicado el *Teatro* que incluía *Rodil*, *No hay isla feliz*, *Algo que quiere morir* y *Flora Tristán*, Buenos Aires 1961) con esa preocupación central que es la de toda su obra, remarca el carácter americanista de un texto cuyo laberinto de fuerzas encontradas quedaba centrado en el enfrentamiento entre la utopía y el mito de la colonia, entre el impulso de la historia y el pasado, entre los indios y mestizos y las grandes familias.

---

Lima sobre *NUNCA ESTUVO LIBRE DEL OJO IZQUIERDO*, en su contrapágina otras dos fotos sobre la pobreza la superior (*Foto Carlos Domínguez* en su margen derecho) de una chabola de madera y cartones sobre *AHI SE REFUGIA MAS DE MEDIO MILLON DE LIMENOS*, y la inferior (*Fotos Jesús Ruiz Durand* en su margen derecho) de viejas y pobres fachadas sobre *PIENSAN QUE SU MUNDO NO SE ACABARA*.

Por último el Capítulo IX con *Foto Jesús Ruiz Durand*, en su margen izquierdo, que ocupa toda la página de una deslucida fachada con tres balcones abiertos sobre *LUGARES DONDE EMPAREDARON SUS TESOROS*, y en la contrapágina otra de igual formato del anterior (*Foto Jesús Ruiz Durand* en su margen derecho) del interior de un edificio con una vieja escalera recta de dos tramos que sube a una primera planta con un corredor (todo con la misma atmósfera de desamparo). Hemos puesto en cursiva todo lo escrito, salvo lo entrecorrellado, respetando mayúsculas.

La edición peruana de *Populibros* (también de 1964) no incluía las ilustraciones<sup>4</sup> pero en la contratapa aparecía reseñado el texto con unas palabras que según Mario Granda Rangel “si bien, anónimas, probablemente fueron escritas por el propio Salazar Bondy, quien trabajaba como supervisor editorial general”

He aquí el libro que reúne, en sus breves y concentradas páginas, la interpretación sociológica de la ciudad y la creación literaria. Como lo ha señalado casi unánimemente la crítica del Perú y América Latina, a raíz de la primera edición (Ediciones Era S. A., México), “Lima la horrible” es el juicio severo, libre y profundo más valiente que se ha pronunciado en los últimos años sobre la sociedad peruana, por lo cual se integra en esa serie de interpretaciones coincidentes del sentido y destino de las naciones continentales de la que forman parte “La cabeza de Goliath” de Martínez Estrada, “El laberinto de la soledad” de Octavio Paz, “El país del rabo de paja” de Mario Benedetti, etc.

En once capítulos, Salazar Bondy analiza el mito de la Arcadia Colonial, que prevalece en Lima y se irradia al Perú entero a través de la estructuración social, el criollismo, el culto al zar, el dominio de las familias poderosas, el folklore, el hombre y la mujer, la literatura, el arte y otras notas saltantes del limeñismo, para al fin adherirse al “voto en contra” del pasado que iniciara González Prada y culminara con la obra de Mariátegui. Para el autor, la casta que detenta el poder económico y político ha adoptado e impuesto esa quimera como ideología nacional con el objeto de conservar su hegemonía. De ahí proviene el quimérico acento virreinal que se intenta distinguir en todo lo que atañe a Lima.

El adjetivo “horrible”, en consecuencia, tiene un carácter de calificación más moral que estética, y no se trata —como lo han señalado diversos comentaristas— de un libro de odio sino de amor. “Es el ensayo —ha escrito Hugo Neira— que puede suscribir íntegra la nueva generación”; “... desde sus primeras páginas se anuncia casi hechizante”, comprueba Elsa Arana Freyre; “... se trata de una nueva actitud ante la realidad”, ha proclamado José Miguel Oviedo. Sebastián Salazar Bondy, nacido en Lima en 1924 —poeta, autor dramático y narrador—, se ofrece aquí penetrante ensayista poniendo en controversia conceptos y hechos hasta ayer considerados incontestables<sup>5</sup>.

Poco antes de su exilio Sebastián Salazar Bondy había sido uno de los firmantes del manifiesto de la Agrupación Espacio (publicado en *El Comercio*, Lima, 15 de mayo de 1947), una de las propuestas más contundentes sobre la modernidad en el Perú y un hito en la historia de la arquitectura del país. El manifiesto, que convocaba a todos los arquitectos y artistas, intentaba después de casi doscientos años de falsificación y copia del pasado (de preferencia por el estilo colonial) ofrecer “al hombre nuevo su nueva residencia. La residencia funcional, auténtica, fórmula de los postula-

<sup>4</sup> En la portada llevaba como fondo (sobre el que aparecen tres franjas azules onduladas arriba y un espacio negro en su base) el dibujo de Fisquet con litografía de Challamel (en tonos rosados) de esa Plaza Mayor frente a la Catedral de Lima, que pertenece al *Álbum Histórico* del viaje de la nave francesa “La Bonite” (París, 1845).

<sup>5</sup> Copiamos el texto tal cual (“reúne” no lleva el acento).



dos esenciales de la época, libre de todo estilo y anécdota accesoria.” Ese mismo espacio renovado valía para la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946) al cuidado de Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, suerte de manifiesto poético de la generación del 50, donde la palabra inaugural y reveladora de José María Eguren abría una cuidada constelación formada por César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, Enrique Peña, Ricardo Peña, y Carlos Oquendo de Amat, con dibujos de Fernando de Szyszlo.

Aunque el Sebastián Salazar Bondy que redactó *Lima la horrible* no sería el que confesara haber tenido “una posición esteticista, sobre la base de rezagos dadás, surrealistas, es decir, de las llamadas corrientes de vanguardias”, sí que aprendió de aquella etapa “que lo único que importa es crear una obra de arte, es decir, algo bello”, para después concluir que la validez de una obra de arte “es reflejo de un momento histórico de la vida del hombre y, precisamente, de la condición de estar limitada a una realidad proviene su belleza”<sup>6</sup>. El cambio comenzó en los últimos meses de la estancia de Salazar Bondy en Argentina y en los primeros en el Perú, y como ha explicado Mario Vargas Llosa define dos etapas y estilos que claramente se observan en su poesía, una primera durante el exilio de “repliegue claustral, de despegue ante la realidad exterior y concreta” (2003:26) marcada por una poesía abstracta (de hermetismo glacial, subjetiva, recargada y enigmática), y otra comenzada en el poemario *Los ojos del pródigo* (Buenos Aires, Ed. Botella al Mar, 1951) “libro de expatriado que no soporta ya el destierro y quiere librarse de él mediante un regreso figurado al hogar, a la tierra ausentes” (2003:26), poesía abierta al mundo, a su mundo.

Fue entonces cuando se gestó para Vargas Llosa aquel creador “empeñado en probarse a sí mismo que un escritor peruano podía ejercer su vocación si necesidad de huir al extranjero o de parapetarse en su mundo interior. Desde su regreso de Buenos Aires hasta su muerte, batalló calladamente por convertir en hechos este anhelo: ser leal a la literatura sin dejarse expulsar (fuera del país o dentro de sí mismo), en cuanto escritor, de la sociedad peruana; ser miembro activo y pleno de su comunidad histórica y social sin abdicar, para conseguirlo, de la literatura” (2003:29).

Creo que existen dos claves esenciales en *Lima la horrible*: la pasión por la cultura (estudiada por Gérald Hirschhorn) y la crítica al proceso de ficcionalización colonial. De esa pasión nos interesa el discurso conceptual sobre arte que como analizó Celia Herminia Rodríguez Olaya ocupará una parte esencial del amplio universo textual de Salazar Bondy: una obra copiosa producto de su infatigable voluntad de hacer, actividad febril, laboriosidad obsesiva. Voluntad del verdadero creador que asume su deber en el terreno vocacional y profesional, que no es otro para él que la destrucción de un sistema reinante para lograr el progreso de la co-

---

<sup>6</sup> Sebastián Salazar Bondy citado por Mario Vargas Llosa en “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú” (Salazar Bondy, Sebastián. *Escritos políticos y morales* (Perú 1954-1965), pág. 24).

munidad. Sus esfuerzos creativos (esfuerzo tras esfuerzo) tienen que ver con esa fractura del mundo del error, del yerro consagrado, de lo que hace daño (Salazar Bondy 2003: 130).

“La belleza no cuenta. [...] Lo estético encuentra en Lima un obstáculo obstinado: su aparente gratuidad. Sin valor de uso para el adoctrinamiento o para lo sensual, la belleza creada por el talento artístico no tiene destino. Así es hoy todavía” (1974: 72). A la gratuidad estética de su ciudad y de un arte estéril sin las funciones específicas del pasado opondrá Salazar Bondy esa pasión por la cultura (y dentro de ella los fenómenos artísticos), inteligencia al servicio de la impugnación arcádica y cuyo proceso guarda evidente relación con el ensayo del historiador y filósofo mexicano Edmundo O’Gorman *La invención de América* (México, FCE, 1958). Porque si O’Gorman revisa la historia y crítica de la idea del descubrimiento de América y del horizonte cultural que sirvió de fondo al proceso de la invención de América, Salazar Bondy hará lo mismo con una época colonial idealizada como Arcadia, su cuento y demás entes de ficción.

Dicho análisis, según indicaciones en la contratapa de la edición limeña, está determinado por la “interpretación sociológica de la ciudad”<sup>7</sup>, apoyada no tanto en la obra del nombrado François Bourricaud como en los libros de viajeros en el Perú, cuyas ilustraciones bien pudieran haber inspirado a nuestro autor, la lista es infinita comenzando con “los de la época virreinal y de la república: Rosas de Oquendo, Concolocorvo, Frezier, Flora Tristán, Radiguet, Botmiliau etc. y también los más recientes: Keyserling (que sostuvo que los limeños somos constitutivamente dieciochescos), Waldo Frank, Morand, Mikes, etc.” (1974:46). Otra fuente de información sociológica serán los libros de historia porque como dice Salazar Bondy en *Lima la horrible* “Este no es un libro de historia pero la historia le conviene para rastrear cuán hondas son las raíces del cuadro social de Lima en estos tiempos” (1974: 44), refiriéndose a las diferencias entre las grandes familias y la candorosa masa. Son abundantes las citas de los especialistas como Jorge Basadre (con el que trabajara en la Biblioteca Nacional en Lima), Benjamín Vicuña Mackenna, Alberto M. Salas (del que anota *Las armas de la conquista*, que sería publicado en Buenos Aires, Emecé, 1950), Luis E. Valcárcel, Raúl Porras Barrenechea, etc. Pero el elenco de disciplinas consultadas no se agota aquí extendiéndose a la filosofía de la historia (por ejemplo Toynbee), economía (John Maynard Keynes, Padre Joseph Leuret), antropología (J. Alden Mason), periodismo (Jorge Miota, Carlo Coccioli), urbanismo (Lewis Mumford), arquitectura (Héctor Velarde, José García Bryce etc.), pintura (José Sabogal, Paul Gauguin, Pancho Fierro etc.), música (Felipe Pinglo Alva), crítica literaria (Mariátegui, José Miguel Oviedo etc.)...

---

<sup>7</sup> La pasión por la sociología hará que Salazar Bondy asista a las primeras reuniones del Instituto de Estudios Peruanos (fundado el 7 de febrero de 1964) del que será uno de los investigadores, participando en la mesa redonda sobre *Todas las sangres* que tuvo lugar el 23 de junio de 1965

Junto a la interpretación sociológica (y los diferentes saberes sobre los que se fundamenta) el segundo bloque de *Lima la horrible* lo conforma la creación literaria, como sistematizan el título, las citas que abren algunos capítulos<sup>8</sup> (o las que encontramos en el interior del texto, juntos a las abundantes intertextualidades), y el último Capítulo XI (titulado “Otro voto en contra”) dedicado a los escritores limeños, mostrando la importancia de la literatura como principio y fin de su juicio sobre la sociedad peruana, coincidente en sentido y destino a las interpretaciones realizadas por Martínez Estrada, Octavio Paz y Mario Benedetti entre otros. Sin embargo el ensayo (y sus dos pilares sociedad y cultura) sirve a una única causa: la impugnación y rectificación del sueño evocativo de la colonia, el mito de la Arcadia Colonial. Para desmentir ese mito (que es sobre todo un timo) Salazar Bondy demostrará que dicha invención es un artilugio criollista creado por la aristocracia limeña para mantener su statu quo.

Como dice Mario Granda Rangel (2009:2) a pesar de la preocupación de Salazar Bondy y de su entorno letrado por desvincular la lectura de *Lima la horrible* del elemento estético (su belleza o fealdad exteriores) para ahondar en los puntos de vista políticos e ideológicos (morales), lo cierto fue que la estética será parte esencial del libelo<sup>9</sup>. Primero porque el lector conoce desde el Capítulo V (titulado “La ciudad devota y voluptuosa”) que el arquetipo funciona como una máscara (“máscara del acartonado museo de la Arcadia Colonial”, 1974:73) que actúa como una “petrificante Medusa pasatista” para realizar un “proceso de deformación (que) no es casual: obedece al propósito de eliminar la historia” (1974:74), según ejemplifica en la iconografía de los dos santos limeños más representativos: Santa Rosa y San Martín de Porres. La belleza monstruosa de Lima depende de esa terrible envoltura, máscara paralizante y pulsión mortal.

En segundo lugar por ese esencial Capítulo VII titulado “El desierto habita en la ciudad”<sup>10</sup> que explica las causas de la fealdad de una ciudad que no ha negado el desierto. Para Salazar Bondy “El medio natural influye en los hombres y los hombres le replican en urbanismo y arquitectura. En el intercambio, lo humano, que es lo que nos interesa, queda inscrito documentalmente. Y Lima –naturaleza y ciudad– es así: una tregua en el arenal, un latido en la soledad, una sonrisa en la adustez de cielo y tierra” (1974: 96).

Sin embargo “No supieron los limeños, sus alarifes primero y sus arquitectos después, encontrar como querían, para negar al desierto, una arquitectura con la

---

<sup>8</sup> Las citas son del Barón de Humboldt (I), André Maurois (III), Bertolt Brecht (IV), Pablo Neruda (V), Rubén Darío (VI), Herman Melville (VII) y Paul Gauguin (IX).

<sup>9</sup> La crítica no ha dejado de apuntar las más que evidentes insuficiencias y contradicciones del texto como las visiones incompletas, análisis superficiales, silencio de transformaciones modernizadoras para Peter Elmore, o la perspectiva anacrónica y desesperanzadora que según Marcel Velázquez Castro ofrece nuestro autor.

<sup>10</sup> *El desierto entra en la ciudad* obra de teatro de Roberto Arlt fue publicada en 1952 (Buenos Aires, Futuro) y estrenada por el grupo independiente de El Duende ese mismo año en el actual Teatro Regina de la ciudad porteña.

substancia propia del asiento, como la habían hallado –H. Buse lo ha podido demostrar– los habitantes prehispánicos de la región” (1974:101). Por eso la primera imagen de un viajero italiano en 1931, con la que se abre el capítulo, sobre Lima como un oasis en medio de un desierto de arena queda rectificadada por la siguiente de Ernest Grandidier sobre “una ciudad en ruinas que acababa de ser destruida por una gran catástrofe. Esas casas bajas con techos chatos cubiertos con una capa de barro, y los gallinazos calvos y de lúgubre plumaje que coronan las techumbres, contribuyen a hacer más completa esta ilusión” (1974: 96-97). Y aunque la mitad de las “terrosas azoteas” hayan sido reemplazadas por los “cubos de concreto” en la arquitectura moderna,

las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza. Y aunque el techo limeño –plano porque la ausencia de lluvia nunca obligó a nadie, salvo a los esnobistas, a coronar las casas con la doble vertiente– tiene su literatura, nada lo libra de su fealdad, ni siquiera el amor de los niños que, al modo del desván del entretecho de otras latitudes, lo disfrutaban como misterioso país de sus juegos mágicos. El desierto se instala en aquellos espacios de cara al cielo, entre los débiles paramentos de yeso y las trémulas palizadas medianeras, y no lo vencen las voces infantiles ni la alharaca de gallinas, perros, gatos y otros animales –entre los que ya no se cuenta al ilustre gallinazo– que en aquel predio tienen su sede y su desahogo (1974: 97).

Siendo la vocación por las artes uno de los pilares del discurso crítico de Salazar Bondy interesa la alianza establecida entre la arquitectura, la literatura y el paisaje, porque frente a un desierto que avanza se encuentra una arquitectura engañosa, no creativa (salvada sólo por su literatura, aunque en los techos ya no esté el ilustre gallinazo de Ribeyro), arquitectura quimérica colonial y neo-colonial que no ha detenido la llegada del arenal a Lima. “Modelo sonambúlico”, la llama Salazar Bondy, que por no perseguir “su razón histórica, su destino” (explicada para la arquitectura por H. Buse en su obra *Machu Picchu*, Lima, Talls. Grafs. P.L. Villanueva S.A, 1961) “la realidad refuta y refutará siempre, sin piedad”, y por eso “Lima está en el desierto –*El Perú es un país de desiertos, sin continuidad de medio habitable* (Emilio Romero)– y el desierto, como un fantasma, habita en la ciudad” (1974:106).

Salazar Bondy realiza una deconstrucción de aquella mitología degradante que ha cubierto con el polvo uniforme de la pobreza a una ciudad que desde el aire es “un conglomerado cenizo que continúa los monótonos médanos según un ritmo urbano propio” (1974:98). La “condición delusoria” de la arquitectura colonial, “la pobreza de fantasía urbanística de los conquistadores” fueron según el autor “barato contrapeso a la uniformidad del marco geográfico” (1974:103), sucumbiendo a los sismos, la putrefacción, la polilla, los alcaldes. Mientras en los tradicionalistas “actúa la voluntad de *situar* su sueño retroactivo” (1974:105) Salazar Bondy ilustra ese panteón de la mentira como un auténtico *locus horribilis* para que nunca más Perú, pueblo y naturaleza queden lapidados por ese sueño inmovilizante, repitiendo al

final de su ensayo (1974:159) las palabras del maestro: “*Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente, pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra* (José Carlos Mariátegui)”.

## BIBLIOGRAFIA

ADÁN, Martín.

1982 “La casa de cartón”, en *Obras en prosa*, Lima, Edubanco, págs.1-87.

AGRUPACIÓN ESPACIO.

1947 “Presión de principios de la Agrupación espacio”, Lima, *El Comercio*, 15 de mayo.

<http://laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com/2008/12/agrupacin-espacio-manifiesto-1947.html>

ARGUEDAS, José María.

1986 “Entre el kechwua y el castellano la angustia del mestizo”, en *Nosotros los maestros*, Lima, Horizonte, págs. 31-33.

BERNABÉ, Mónica.

2006 *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

EGUREN, José María.

1992 *De Simbólicas a Rondinelas*. Ed. Gema Areta Marigó, Madrid, Visor.

EIELSON, Jorge Eduardo.

2004 “El paisaje infinito de la costa del Perú”, en *Arte poética*, ed. Luis Rebaza Soralez, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, págs. 552-336.

EIELSON, Jorge E., SALAZAR BONDY, Sebastián y SOLOGUREN, Javier (eds.).

1946 *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Editorial Cultura Antártica.

ELMORE, Peter.

1995 “La ciudad enferma: ‘Lima la horrible’, de Sebastián Salazar Bondy”, en *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Aldo Panfichi H. y Felipe Portocarrero (eds.), Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, págs. 289-313.

ESCOBAR, Alberto.

1989 *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

GRANDA RANGEL, Mario.

2009 “El género del ensayo y la recepción de *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy”, *El hablador: revista virtual de literatura*, núm. 16, mayo de 2009, págs. 1-3.

[http://www.elhablador.com/est16\\_granda1.html](http://www.elhablador.com/est16_granda1.html),

GOLOBOFF, Gerardo Mario.

1980 “Mariátegui y el problema estético literario”, en *Mariátegui y la literatura*, Lima, Amauta, págs. 109-123.

HIRSCHHORN, Gérald.

2005 *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MARIÁTEGUI, José Carlos.

1979 *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Ayacucho.

1984 *Correspondencia Tomo I*. Ed. Antonio Melis. Lima, Amauta.

MORO, César.

1956 *La tortuga ecuestre y otros poemas 1924-1949*. Con una nota de André Coyné. Lima, Torres Aguirre.

O’GORMAN, Edmundo.

1986 *La invención de América*. México, FCE.

ORTEGA Y GASSET, José.

1988 “Arte artístico”, en *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, págs. 15-21.

RODRÍGUEZ OLAYA, Celia Herminia.

2005 *El discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy. El tacto imperceptible*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Tesis).

[http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2005/rodriguez\\_oc/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2005/rodriguez_oc/html/index-frames.html)

SALAZAR BONDY, Sebastián.

1964 *Lima la horrible*. 2ª Ed. México, Era.

*Lima la horrible*. 1ª Ed. Lima, Populibros.

1974 *Lima la horrible*. Lima, Peisa.

1986 “Intervención de Sebastián Salazar Bondy”, en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Latinoamericana Editores, págs. 59-66.

2002 *Lima la horrible*. Pról. Gilberto Triviños, María Nieves Alonso, Mario Rodríguez, Epílogo Carlos Germán Belli, Concepción, Chile, Editorial Universidad de Concepción.

2003 *Escritos políticos y morales (Perú 1954-1965)*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VARGAS LLOSA, Mario.

2003 “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, en SALAZAR BONDY, Sebastián, *Escritos políticos y morales (Perú 1954-1965)*, págs. 14-35.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel.

2002    *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana.* Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal

WESTPHALEN, Emilio Adolfo.

2004    *Poesía completa y ensayos escogidos.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.