

LA CASA DE CARTÓN DE MARTÍN ADÁN
Y EL RELATO VANGUARDISTA HISPANOAMERICANO

HUGO J. VERANI
University of California, Davis

En la década de los veinte la narrativa vanguardista tuvo más detractores que adherentes, causó incomodidad y hasta indignación en lectores condicionados por la sensibilidad estética en vigencia. Se la consideraba aséptica, intrascendente, mero virtuosismo escapista y se la repudió con furia inusitada. Con ingenio mordaz, Rufino Blanco Fombona definió en 1927 la nueva modalidad de narrar con una fórmula que resume el desconcierto y la incomprensión que había provocado: «cinematógrafo + poemita + tontería - talento = novela».¹ Como toda narrativa que quebrantaba normas consolidadas fue marginada por el apogeo del regionalismo mundonovista, que produjo la llamada novela de la tierra, expresión nacional de incuestionable arraigo popular. Sin embargo, la presencia de una narrativa contestataria fue más abundante y considerable de lo que suelen reconocer las historias de la literatura hispanoamericana. No se trata de casos esporádicos, sino de un grupo de escritores que parten de una actitud de ruptura, impulsados por una imaginación sin restricciones, que no adquiere aceptación hasta mediados de los sesenta. El rescate de las obras desplazadas por la narrativa mundonovista y excluidas del proceso evolutivo de las letras continentales resulta por lo tanto una tarea impostergable.

Entre los narradores que encauzan una nueva sensibilidad cabe incluir a los siguientes: Macedonio Fernández, que abre el camino hacia la escritura fragmentaria y autorreflexiva, hacia la narrativa que cuestiona irónicamente

1. Rufino BLANCO FOMBONA, «Personalidades contra escuelas», *El espejo de tres faces*, Santiago, Ercilla, 1937. El artículo había sido publicado en *El Sol* de Madrid en octubre de 1927. Más adelante afirma, con desparpajo, comentar obras que no lee: «De lo nuevo sé poco. No conozco *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, ni *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, ni otras novelas de que se habla con elogio, como *Los de abajo*, de autor de México. ¡No importa!» (p. 37).

el discurso literario; Roberto Arlt, que se desplaza hacia conflictos humanos inéditos en la narrativa de la época (la angustia existencial urbana) y se despoja de la corteza retórica, la corrección vacua y estetizante, el «escribir bien» tan reverenciado en el mundo hispánico; Felisberto Hernández, que inicia la escritura autorreflexiva, el texto narrativo como materia en gestación, cuyo tema es su propio proceso de creación; Pablo Palacio en el Ecuador, autor de *Débora* (1927), metanovela consciente de sus mecanismos literarios, y Julio Garmendia en Venezuela, que privilegia lo fantástico en *La tienda de muñecos* (1927). Otros escritores cultivan una narrativa invadida por tensiones líricas (atemporalidad, estatismo, interiorización e intensificación metafórica) que borran los límites genéricos. Oliverio Girondo en la Argentina, Neruda, Huidobro y Rosamel del Valle en Chile, Arqueles Vela, Efrén Hernández y el grupo de los Contemporáneos en México (Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia) constituyen el núcleo de los escritores de vanguardia que inaugura una tradición narrativa que tiende a convertirse progresivamente en campo de incesante experimentación.

El peruano Martín Adán es uno de los más representativos —e injustamente ignorados— de este grupo, autor de *La casa de cartón* (1928), novela que se publicó con un prólogo de Luis Alberto Sánchez y un colofón de José Carlos Mariátegui.² Pese a sus ilustres padrinos, la novela no despertó mayor interés crítico; la experiencia y las expectativas del lector le impidieron liberarse de los hábitos de lectura predominantes en el Perú. Treinta y un años después de su publicación Mario Vargas Llosa intenta rescatarla del olvido e inicia un acercamiento más adecuado, pero su lectura y las ediciones posteriores no ocasionan cambios significativos en la recepción de la novela, apenas vislumbra por la crítica.³

En *La casa de cartón* Martín Adán se distingue por la radicalidad con que asume una nueva estética de la escritura: emprende una disolución de lo no-

2. Martín ADÁN, *La casa de cartón*, Lima, Talleres de Impresiones y Encuadernaciones «Perú», 1928. Las citas se hacen de la segunda edición, Lima, Editorial Nuevos Rumbos, 1958.

3. Citaremos en particular: Mario VARGAS LLOSA, «*La casa de cartón*», *Cultura Peruana* (Lima), n. 135-136 (1959), s.p. (9 y 62); y n. 137 (1959), s.p. (7 y 46); Hubert P. Weller, «*La casa de cartón* de Martín Adán, y el mar como elemento metafórico», *Letras* (Lima), n. 66-67 (1961), pp. 142-153; Mario CASTRO ARENAS, «Cimientos estéticos de *La casa de cartón*», *De Palma a Vallejo*, Lima, Populibros Peruanos, s.f. (1964), pp. 125-135; Edmundo BENDEZÚ, «Lo grotesco en *La casa de cartón* de Martín Adán», *Letras*, n. 78-79 (1967), pp. 200-204; Luis LOAYZA, «Martín Adán en su *Casa de cartón*», *El Sol de Lima*, Lima, Mosca Azul Editores, 1974, pp. 127-141; Estuardo NÚÑEZ, «Martín Adán, narrador peruano, y su prosa precursora de las nuevas corrientes literarias», *IV Congreso de la nueva narrativa hispanoamericana*, vol. I, Cali, Universidad del Valle, 1974, pp. 34-37; Mirko LAUER, *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*, Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1983, pp. 23-33; John KINSELLA, «La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón*, de Martín Adán», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIII, n. 26 (1987), pp. 87-96.

velesco en la subjetividad lírica, en la discontinuidad, en el fragmentarismo y en la contextualidad disonante. Su mismo título, emblema de la estética vanguardista, alude a la fragilidad del mundo fenoménico y a la desconfianza ante una realidad objetiva. Si en la ficción realista la casa es un espacio protector, recinto mítico de la intimidad y de la identidad que sostiene la existencia de los personajes, aquí se convierte en un espacio deshabitado y de contornos evanescentes, producto de la imaginación. El autor construye explícitamente un simulacro, una arquitectura de papel, reducida a su condición de lenguaje, que no extrae sus andamios de la observación directa de la realidad, sino de lecturas literarias.

El narrador asume una actitud lúdico-estética, reduciendo la construcción ficcional a un proceso intelectual, a través del cual se proyecta un mundo subjetivo. Su sensibilidad artística establece una relación dialéctica con el destinatario, a cuya competencia estética apela de continuo: «Ahora el mar es un espejo donde se mira el cielo, un grueso y vasto cristal azogado de lisas y corvinas» (p. 93). La paráfrasis de un verso de «Sinfonía en gris mayor» de Dario revela la tendencia a sustituir la descripción de la naturaleza con glosas de textos anteriores. Las nubes, por ejemplo, son suplantadas por alusiones artísticas: «...nubes redondas de todos los colores que unas veces parecen pelotas alemanas, y otras, verdaderamente nubes de Norah Borges» (p. 44); «Y una nube de color café con leche, ¿qué será? Es posible que no sea nada. O quizá sea ella un verso de Neruda. O quizá una cosa de signo, patria de Amara, sueño de Eguren» (p. 57). Este mecanismo intertextual le permite ensamblar referencias culturales contextualizadas para decir de manera elusiva, heterogénea superposición de textos que desempeña un rol constitutivo de la ficción. De este modo el narrador integra en su narración el comentario de sus lecturas escolares, novelas decimonónicas que permiten una lectura pasiva: «Y la de Pérez Galdós, práctica y peligrosa, con tísicos y locos y criminales y apesadados, pero que el lector ve de lejos sin peligro» (p. 22). El cuestionamiento de la enunciación en los modelos canonizados, que tienden a fijar la verdad, acentúa una revisión de la convención autoritaria de narrar, que controla la materia, la información y el lector. Por el contrario, los procedimientos narrativos de Adán se caracterizan por la autorreferencialidad y por la enunciación problematizada, por los desplazamientos que exponen la incertidumbre y la multiplicidad de lo real, reclamando que el lector quiebre sus hábitos mentales —como dirá Morelli en *Rayuela*— se involucre en la narración y abandone posturas meramente receptivas, de simple consumidor.⁴

La casa de cartón expone la existencia de un código de vanguardia: la noción de novela como juego metafórico más que como desarrollo lineal y sucesi-

4. Sobre la enunciación problematizada, véase Irlemar CHIAMPÍ, *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 85-88.

vo de una historia. El relato se convierte en un arte combinatoria de recuerdos e impresiones, en una sucesión de visiones deshilvanadas que fragmentan la acción en secuencias discontinuas que imitan el funcionamiento de la memoria. La yuxtaposición fortuita de recuerdos sin nexos hilativos suspende, por otra parte, la percepción habitual de los fenómenos. En los siete primeros fragmentos (la novela consta de 39 secuencias) pasan, como en una pantalla de cinema, evocaciones rápidas del invierno, el campo, un cura, unos viejos, una bandera, una carreta de heladero, beatas, un viaje en tranvía, un inglés que pescaba con caña, una calle mojada por la lluvia, una inglesa con gafas, en suma, recuerdos desligados de toda acción unificadora. Se esbozan historias o relatos pero la narración se interrumpe y se fragmenta en una multitud de cuadros o escenas que forman un contrapunto disonante.

El lector se ve obligado a suplir blancos y a establecer una conexión entre los fragmentos de un texto desarticulado e inacabado, de un relato abierto y sin lógica discursiva, sin trama y sin desenlace, pero del que podrían reconstruirse las vicisitudes propias de un adolescente de catorce años durante sus vacaciones escolares. La sucesión de evocaciones y de aventuras autónomas rescatan un ambiente evanescente, impresiones juveniles del balneario de Barranco en los veinte. No se trata, sin embargo, de una descripción objetiva de costumbres locales sino de una experiencia de lenguaje, un proceso lírico sobre el autodescubrimiento de un artista adolescente. La novela nace de situaciones concretas que sirven de pretexto para desmitificar —con penetrante ironía— el mundo acartonado de los adultos. Aunque brevemente, es digna de anotar una similitud que vincula *La casa de cartón* con *Los cachorros* de Vargas Llosa. Un ejemplo muy ilustrativo es el uso de diminutivos, a los que acuden ambos novelistas para obtener la empatía del lector. En *Los cachorros* el reiterado uso de diminutivos «transparenta el infantilismo y la complacencia en la que se van hundiendo los personajes por rechazo o por absorción de la sociedad».⁵ Cito un breve fragmento del final de la novela: «y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas».⁶ Cuarenta años antes Martín Adán logra semejante distanciamiento irónico, al describir convencionalismos de quienes se autocondenan a la marginación social, con un procedimiento afín: «Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés. Maestra fiscal. Veintiocho años. Salud cabal. Resignación cristiana a la soltería. Y unos lentecitos que ataba a la oreja derecha una levísima cadenita de oro» (p. 33).

El efecto distorsionado y arbitrario que provoca el relato deriva, en gran

5. José Miguel OVIEDO, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1977, p. 203.

6. Mario VARGAS LLOSA, *Los cachorros*, Madrid, Alianza, 1980, p. 144.

parte, del humor de Martín Adán, que inventa cuadros irrisorios para satirizar la moral religiosa y la «sociedad elegante» de los burgueses veraneantes: beatas parroquiales que huelen a ropa sucia, solteronas virtuosas, una inglesa que parecía un jacarandá, un alemán zapatonudo, calzones de señora en las azoteas. La remisión a lo ridículo, la atracción por lo anónimo y el humor irreverente actúan de factor desmitificador del mundo objetivo y hacen más persuasivas situaciones insólitas que irrumpen con naturalidad. En la narrativa de Martín Adán, como en la de otros vanguardistas (Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Julio Garmendia) el humor constituye una práctica de distanciamiento contra todo determinismo, propuesta que anuncia una nueva edad de la literatura hispanoamericana. Como advierte Julio Cortázar: «Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de naturalidad de sus escritores: la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad. La suma de naturalidad y de humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería».⁷

Este mecanismo de dislocación humorística se complementa con un proceso análogo, la modificación insólita de la materia y del espíritu, el animismo que distingue a la narrativa vanguardista —recuérdese, por ejemplo, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y la narrativa de Felisberto Hernández. Como en el uruguayo, el narrador se siente «solidario en origen con lo animado y lo inanimado» (p. 42), secreta vinculación entre personas y objetos que desplaza la visión habitual y libera el discurso de su referencialidad y lógica utilitaria: «De noche se echaron a andar los postes. Yo he reconocido en una calle alejadísima a un poste que se pasa el día entero parado a la puerta de mi casa, con el sombrero en la mano, tieso, absorto, como callando un dolor de riñones o haciendo sumas con la cabeza» (p. 96). Por medio de este desenfado burlón se acentúa la naturaleza subjetiva del relato y un trastocamiento de lo real que surge con una inflexión crítica e irónica.

Para Vargas Llosa *La casa de cartón* es una obra no descriptiva que transmite «impresiones, sensaciones y emociones».⁸ Precisamente, la característica más destacada es la interiorización de la experiencia, subjetivismo que altera la fisonomía de la ficción, ensanchándola hacia lo visionario y el inconsciente, muy cerca del surrealismo: «Apagar el cigarrillo, arrojar la ceniza, burlar al viento, extender el brazo, todo ello le facilitaba celestinescamente el gozo de sorprender a los zapatos, casi en paños menores, o de sobremesa, o matando un domingo» (p. 64). Su novedad consiste en la receptividad de un yo que capta impresiones del mundo circundante, fundidas con experiencias y obsesiones autobiográficas, que producen visiones rápidas de una realidad que se transforma indefinidamente. La primacía concedida a la metáfora y a la asociación de

7. Julio CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 13.

8. Mario VARGAS LLOSA, «*La casa de cartón*», *Cultura Peruana*, n. 135-136 (1959), s.p. (9).

sensaciones discontinuas subordina lo narrativo a segundo plano.⁹ Lo real objetivo se desvanece y queda sometido a una proliferación de expresiones metafóricas que liberan la función poética. Sobresale el acercamiento de imágenes que conjugan atributos insólitos y relaciones discordes entre los objetos: «Humildemente, Ramón se despojó de su esperanza como se hubiera despojado de su sombrero» (p. 19); «Una paloma pasa baja llevando en el pico una campanada de la Parroquia» (p. 69); «tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas de tráfico» (p. 58); «Los mostachos de los viejos cortan finamente, en lonjas como mermelada cara, una brisa marina...» (p. 15). Es fundamental, asimismo, la adjetivación múltiple y los encadenamientos deliberadamente incongruentes, que lejos de definir abren el signo a posibilidades ilimitadas de significación, creando el efecto de una metamorfosis infinita, tan típicamente vanguardista: «Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua, de manos frías, con trenzas de poniente, serena y continente como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero... Cuenta, Lucho, cuentos de Quevedo, cópulas brutas, maridos súbitos, monjas sorprendidas, inglesas castas... Dí lo que se te ocurra, juguemos al sicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo, menos morir» (p. 58). Se recurre además a asociaciones de carácter fónico, a la ligereza lúdica, aliterante y neologista: «Mi tercer amor tenía los ojos lindos, y las piernas muy coquetas, casi cocotas» (p. 28). La imaginería vanguardista, como fuerza generadora del relato, provoca rupturas humorísticas y relampagueos grotescos, fomenta una actividad proteica que acoge una fantasía tan irreverente como ilimitada.

La relación entre el narrador y la historia proporciona un modelo ejemplar de la problematización de la perspectiva narrativa en la nueva modalidad de ficción. Martín Adán se vale de la condensación de identidades para trasladar el interés del lector de la historia al sujeto de la enunciación. Los personajes masculinos se revelan con intermitencias y bien pueden ser la representación de los múltiples yos que habitan al narrador. Por ejemplo, en el primer párrafo no sabemos si el enunciador es un desdoblamiento del yo o el narrador se dirige a alguien que lo acompaña: «Y ahora silbas tú con el tranvía, muchacho de ojos cerrados. Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio tan de mañana y habiendo malecones con mar debajo» (p. 13). La narración en primera persona, en el presente del indicativo, recoge versiones de la realidad hechas por un narrador aparentemente ingenuo que desplaza el sujeto narrativo (como en el ejemplo leído), que pone en duda la existencia de un hombre cuyas imágenes describe con precisión, «¿Había existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios?» (p. 49), y que insinúa en este mismo fragmento que Ramón y él son la misma persona, al compartir sueños.

9. Véase, Ricardo GULLÓN, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 15-28.

¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad? La novela despliega una focalización oscilante de la que resultan diversos niveles de percepción lectorial. Una lectura inocente permite aceptar como reales los hechos que le ocurren a Ramón, sus amores con Catita y su prematura muerte. Al mismo tiempo, experiencias y sentimientos compartidos sugieren que Ramón representa la transposición simbólica de las carencias del narrador (vida activa, aventuras amorosas), que inventa una personalidad compensatoria, opuesta a la suya, que connota pasividad, contemplación e impotencia. Lo notable es la maestría de Martín Adán en el cuestionario de la enunciación, en el manejo equívoco de la identidad del yo protagónico mediante la problematización de la voz narrativa, que no acepta límites tradicionalmente consolidados.

En una trama hecha de desplazamientos fortuitos y de significantes huidizos, el deseo obsesivo de un adolescente vincula los elementos más heterogéneos y dispares, avidéz que converge en la carta de Catita, niña de quince años enamorada de Ramón. En un presente intemporalizado el protagonista convierte su relato en un poema a «Catita, mar de amor, amor de mar» (p. 80), cuyo recuerdo fertiliza y deleita su voluptuosa imaginación, portadora de sugerencias que nunca llegan a manifestarse completamente: «Tú cataste a Ramón, y él no te supo mal. Pues bien, yo seré Ramón. Yo hago mío el deber de él de besarte en las muñecas y el de mirarte con los ojos estúpidos, dignos de todas las dichas que tenía Ramón. Tonto y aludo deber, aceptado en una hora insular, celeste, ventosa, abierta, desolada. Yo seré Ramón un mes, dos meses, todo el tiempo que tú puedas amar a Ramón. Pero no: Ramón ha muerto, y Ramón nunca tuvo la cara triste, y sobre todo, tú ya has catado a Ramón» (pp. 72-73). La lente deformante de Martín Adán le impide mantener el cauce narrativo, disgregándose la línea argumental en lo imprevisto y lo disonante: divagaciones sobre un nuevo personaje o sobre los animales de un corral, un señor barrigudo en chaleco, calzones de señora, etc. La travesía por lo imaginario termina cuando el recuerdo de Catita se desvanece y se solidifica el silencio: «La sombra va al lado de uno, enana, informe, silueta de matón haraposos en finta de ataque. El silencio cierra sus paréntesis en cada ventana» (p. 97). Estas múltiples direcciones de lo imaginario tienden a enlazarse en una difusa experiencia emotiva, en una serie de tensiones indeterminadas que estimulan la condición de lector. Al final, sucesos tan fortuitos como la corneta de un heladero, el aullar nocturno de perros o la brisa del mar acentúan el libre encadenamiento de sensaciones en un espacio que tiende a desmoronarse como una casa de cartón.

El asalto de las vanguardias contra toda normatividad opera progresivamente sobre la literatura hispanoamericana. Obras tempranas como *La casa de cartón* preparan el terreno a la gran narrativa posterior. No han de juzgarse como producto acabado o por sus logros estéticos, sino como textos de ruptura que

abren las puertas a la imaginación, a la ambigüedad, al humor, a la pluralidad de significados y a la subversión del lenguaje, acentuando el carácter activo del acto de leer. Se anticipan al proceso histórico y se proyectan inacabadas hacia el futuro, invocación a la posterioridad que es, como señalara Enzensberger, «el factor de su permanencia».¹⁰

10. «En todo producto artístico, y muy especialmente en la obra maestra, hay algo de inacabado; este inevitable déficit es, precisamente, el factor de su permanencia: su desaparición trae consigo la de la obra». Hans Magnus Enzensberger, «Las aporías de la vanguardia», *Sür*, n. 285 (1963), p. 7.