

Los cimientos de una disidencia ficcional en *La casa de cartón* de Martín Adán

The foundations of a fictional dissent in Martín Adán's *La casa de cartón*

MATÍAS DI BENEDETTO

(Argentina)

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales -
Centro de Teoría y Crítica Literaria (Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata)
matias.n.dibenedetto@gmail.com

Recibido: 5/8/2020

Aceptado: 18/11/2020

Resumen. En el año 1928 un ignoto adolescente publica su primer y última ficción narrativa. Este hecho, extraño al interior de un proyecto creativo que se dedica a la poesía luego de ese momento inicial, funda una estética que no es ajena a dicha extravagancia. La rareza de *La casa de cartón* apunta a este aspecto inherente de las particularidades de su trayectoria literaria, sustentada en el uso de un conjunto de estrategias compositivas de índole cosmopolita destinadas a resquebrajar el esquema mimético del indigenismo literario, tales como la reversibilidad del concepto de autor, la descripción de los personajes, la construcción de imágenes a partir del método del montaje y, como resultado, la fricción entre el referente indígena y dichos procedimientos inherentes a una prosa de vanguardia.

Palabras clave: realismo, vanguardia, montaje, indigenismo, poesía

Abstract: In 1928 an unknown teenager published his first and last narrative fiction. This fact, strange to the interior of a creative project that is dedicated to poetry after that initial moment, founds an aesthetic that is not alien to said extravagance. The rarity of *La casa de cartón* points to this inherent aspect of the particularities of his literary career, based on the use of a set of compositional strategies of a cosmopolitan nature destined to crack the



mimetic scheme of literary indigenism, such as the reversibility of the concept of author, the description of the characters, the construction of images from the montage method and, as a result, the friction between the indigenous referent and those procedures inherent in avant-garde prose.

Keywords: realism - avant-garde - assembly - indigenism - poetry

Introducción

La única narración publicada por Martín Adán en 1928 puede leerse desde dos posturas de análisis convergentes. En primer lugar, esta *nouvelle* reúne una serie de rasgos formales relacionados con su representatividad típica de lo atípico (Jitrik: 1997): ejemplifica un conjunto de producciones literarias reunidas por la crítica especializada bajo el rótulo de narrativa o prosa de vanguardia (Achugar y Verani: 1996, Corral: 2006, Niemeyer: 2004, Pérez Firmat: 1982, Burgos: 1995), cuya mayor transformación con respecto al realismo como estética predominante radica en el corrimiento de su función representativa mediante un conjunto de técnicas literarias cosmopolitas. En el campo literario de los veinte, donde el indigenismo narrativo primaba, Adán sustenta su esquema narrativo mediante la exacerbación del factor de exterioridad (Cornejo Polar: 1982) que describía las narraciones indigenistas: no acorta la distancia entre las ficciones y el referente andino (Escajadillo: 1989), sino más bien acrecienta la fricción entre un imaginario indígena¹ y los procedimientos cosmopolitas. En segundo lugar, la otra vertiente de análisis enfatiza tanto en la configuración de la imagen de escritor así como también en la estructura de la *nouvelle* a partir de un conjunto de estrategias compositivas que rompen con la tradición literaria. Adán derriba los muros paratextuales de la *nouvelle* con la intención de ficcionalizar esos espacios discursivos, propone una disolución de los protocolos de representación literaria de la realidad mediante el

¹ Con la intención de delimitar de manera eficaz el uso de este concepto, remitimos a la definición ya clásica de Cornelius Castoriadis, según la cual el “imaginario social” se trata de un “magma de significaciones imaginarias sociales” (2013: 542) encarnadas en instituciones. Como tal, regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad en la que determina tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar.

traslado de técnicas y procedimientos provenientes del ámbito de la poesía (Rama: 2008) y preconiza la utilización del método del montaje (Benjamin: 2007, Didi Huberman: 2015) como herramienta compositiva, asumiendo una excepcionalidad con respecto al modelo narrativo canónico que organizaba la biblioteca de la nación peruana durante los veinte.

En los siguientes apartados de este artículo analizaremos estos rasgos preponderantes de la *nouvelle* de Adán en tanto narración disidente (Achugar: 2012) de los diagramas ficcionales disponibles con la intención de relevar no sólo los efectos estéticos que trae aparejado el desmantelamiento de los conceptos inherentes al realismo histórico sino también una serie de relaciones que la narrativa de vanguardia peruana establece con el imaginario de lo andino, asociado *a priori* con la narrativa indigenista, con la intención de cristalizar las inflexiones de una voz narrativa (y poética) transgresora del código narrativo del realismo (Benítez Pezzolano: 2014).

Martín Adán: el origen de un nombre

La primera edición de *La casa de cartón* está flanqueada por un prólogo y un colofón escritos por Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui respectivamente. De ambos textos se desprende un momento fundacional para la excéntrica trayectoria escrituraria de Martín Adán, no sólo por sus estrategias de autoría visibles en esta *nouvelle* y en su posterior trabajo poético, sino también por la imagen de escritor que entrelaza vida y obra². En este sentido, en los mencionados textos de Mariátegui y Sánchez se encuentra la génesis de las figuras representativas del su-

² A propósito de esta cuestión, desde fines de la década del cuarenta Adán decide pasar su vida recluido en instituciones dedicadas al tratamiento de las enfermedades mentales por propia voluntad. El hospital Santo Toribio de Mogrovejo, el Arzobispo Loayza y el Larco Herrera, se tornan espacios desde donde el poeta invierte los códigos establecidos por la sociedad con respecto a la locura de los sujetos. Alejado de los circuitos culturales como consecuencia de este encierro, Adán hace alusión a dicha etapa de su vida de la siguiente manera: “Fui en busca de la cordura que me hacía falta. Además, yo siempre he sostenido que los cuerdos están en el manicomio y los locos en la calle. Le puedo asegurar que me sentía muy a gusto con ellos” (Piñeiro, 2011: 90).

jeto imaginario (Monteleone: 2016) en la obra de Adán. Esta “fenomenología de la despersonalización heteronímica” (Agamben 2005: 127) pone en escena una subjetividad escindida. En el caso específico de Adán, la suya es, en principio, una subjetividad vanguardista, ansiosa por develar los secretos de lo moderno en el arte literario aunque siempre con cierto desdén crítico. Al respecto, la ironía no deja de atravesar la mayoría de sus escritos iniciales; en *La casa de cartón* se establece como una estrategia compositiva accesoria de una imagen de poeta (y de narrador) fracturado entre dos polos. Encabalgado a dos estéticas contrapuestas, Adán esgrime un momento de fascinación ante las dislocaciones de la narrativa vanguardista para luego hacer foco en el recorrido de la tradición literaria hispánica, plegándose, por ejemplo, al culto ininterrumpido del soneto barroco en el poemario *Travesía de extramares* de 1951. El sujeto de la estética escrituraria de Adán busca asidero a través de una serie de heterónimos. Se trata de la implementación de un conjunto de estrategias de disolución del yo propias del trabajo literario, arraigadas de tal manera en su proyecto creativo que se vuelven operaciones de escritura fundamentales para analizar *La casa de cartón*.

Volvamos ahora a los mencionados paratextos que acompañan la edición de la obra de Adán. Este adolescente que, con tan solo diecinueve años ya publica en *Amauta*, da a conocer en el número diez de diciembre de 1927 un fragmento de los treinta y nueve que componen la posterior *nouvelle* acompañado de una nota al pie aclaratoria del propio Mariátegui que tiene en cuenta la construcción de una imagen de escritor en el espacio público. El director de *Amauta* señala:

[...] la primera consecuencia de este debut será, acaso, su expulsión de la ASJ (Acción Social de la Juventud) [...] Su nombre, según él, reconcilia el Génesis con la teoría darwiniana. Le hemos objetado, privadamente, que Martín llaman los monos [sic] sólo en Lima y el Barranco y que Adán es patronímico inverosímil. Mas si Martín Adán se llama así realmente, no cabe duda que se trata de un humorista y hereje de nacimiento (2006: 37).

Se observa de esta manera, en primer lugar, la intransigente decisión de hacer uso de dicho seudónimo, aun teniendo en su contra los argumentos que expone el propio director de la revista. En efecto, se trata del distanciamiento de cualquier

filiación con los rasgos esenciales de lo criollo provenientes de ese apellido con una historia “aferrada a algunas ilusiones aristocráticas” (Lauer, 1983: 10). Rafael de la Fuente Benavides, el nombre detrás del seudónimo, tiene que hacerle frente a las incompatibilidades surgidas de su perfil de joven aristócrata, militante de la organización católica Acción Social de la Juventud que sorpresivamente escribe para una revista en pugna constante con el régimen de la “Patria Nueva” del presidente Augusto Leguía durante la década del veinte. Ante la posible afrenta social, Benavides decide incorporar a su literatura una “máscara existencial” (Aguilar Mora, 1992: 39), dándole muerte al sujeto social-simbólico que forma parte de los procesos de subjetivación, trocando su imagen pública de acomodado por el mínimo gesto de un muerto (Agamben: 2009). En el prólogo a *La casa de cartón* Sánchez anota lo siguiente:

Rafael de la Fuente Benavides, mi ex discípulo cuando yo era “Herr Lehrer in der Deutschen Schule”, y él un alumno demasiado ejemplar, dicta aquí su testamento. Y yo vengo a servirle de testigo, de portacirios en esta extremaunción a un hombre aristocrático, clerical y civilista. La ginecóloga sabrá el secreto de cómo apareció Martín Adán (Sánchez, 2006: 152).

La mención de la escena pedagógica entre el maestro y el alumno se hace presente a lo largo de todo el prólogo. La interacción didáctica emerge como excusa y a la vez puesta en común de los lazos biográficos, los cuales actualizan la presentación en sociedad del raro escritor y trazan el recorrido de las formas de legitimación propias del campo literario peruano así como ilumina las estrategias de socavamiento de un canon literario organizado a partir de la ideología propia de las expresiones indigenistas. Asimismo, el docente Sánchez se erige como “policía” (2006: 155) del lector. Es quien asume la manipulación de las herramientas hermenéuticas necesarias para mediar entre la obra y sus interesados, reproduciendo así la lógica misma de la relación pedagógica. En este sentido, Sánchez aparece como el crítico consagrado, profesor ejemplar de una institución para la elite limeña, que viene a traducir “los malabarismos y contorsiones” (2006: 155) de la vanguardia. Del prólogo escrito por Sánchez se desprenden también los efectos de la utilización del seudónimo como vaciamiento de la figura autoral en que se sustenta el

sujeto imaginario: “Este escritor recién aparecido tiene *una rara manera*³ de salir a la palestra. Aparece en trío, pero en trío belicoso” (2006: 157). La explicitación de la “rara manera” en que el desconocido escritor hace su aparición en la escena literaria hace referencia a la tríada fundamental de la teoría del sujeto imaginario: tanto Rafael de la Fuente Benavides como Martín Adán y más adelante el personaje Ramón de *La casa de cartón* participan de la génesis literaria que implica deshacerse de una proyección biográfica para así dar lugar a la “circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos” (Monteleone, 2016: 14). Por lo cual el prólogo no deja de lado la mención de ese nombre a través del cual se constituye el relato de la otredad, en este caso mediante uno de los personajes centrales de la *nouvelle* como lo es Ramón.

En el colofón de Mariátegui se evidencian algunos elementos de importancia cabal para nuestro análisis. Primeramente, el fundador de *Amauta* retorna a la descripción del origen del nombre de escritor elegido:

Martín Adán no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista. *Es un personaje inventado por él mismo*, de cuyo nacimiento he dado fe, pero de cuya existencia no tenemos todavía más pruebas que sus escritos. *El autor de Ramón es posterior a su criatura*, contra toda ley biológica y contra toda ley lógica de causa y efecto (2006: 158)⁴.

Lugar común entre ambos documentos, tanto Sánchez como Mariátegui redundan en ese comentario al respecto del seudónimo, profundizan la puesta en escena de un dispositivo de enmascaramiento que alude sobre todo a un linaje familiar y al conservadurismo de la sociedad limeña. De este modo se inocula, al interior de su primer obra, una estrategia compositiva fundamental. Benavides se “inventa” un personaje, un sujeto de la enunciación que corroe la persona misma del autor y que establece por lo tanto una tensión con su pasado familiar desechándolo. Martín Adán desmantela en parte el recorrido biográfico del autor Benavides

³ Las cursivas nos pertenecen.

⁴ Las cursivas nos pertenecen.

mediante la ironización constante y las alusiones impertinentes a un trayecto vital del que reniega al transformar los propios hechos de su vida con la clara finalidad de hacerse un nombre propio. Despliega una serie de estrategias textuales destinadas a construir una autoría basada en un proceso paródico ininterrumpido de sus autorrepresentaciones, en las que participan, como vimos, Sánchez y Mariátegui. Incluso se decide a reformular su proyecto biográfico ya que con *La casa de cartón* se perpetúa el carácter fantasmal del poeta limeño relacionado de ahí en más con la vida bohemia y el ostracismo (Lauer: 1983) al conformar la imagen pública de un desaliñado esteticista capaz de pergeñar una postura ante el vanguardismo escindida de su vacua fascinación. En ese ahora de la escritura vanguardista Adán decide narrar poniendo a prueba la lección indigenista y por ende el modelo realista del canon nacional (Giraldi: 2012), pero siempre desde una repelencia evidente ante lo nuevo. Su forma literaria es netamente vanguardista; sin embargo ese sujeto de la enunciación permanece anclado a un régimen del gusto afín a códigos culturales que rechazan la simple fascinación por la novedad vanguardista, como veremos a continuación a partir de su contraposición con Ramón, el personaje más destacado de la *nouvelle*.

Todo, menos morir

Los “Poemas Underwood”, sección central de *La casa de cartón* que rompe con el tono de la prosa poética, actualiza una serie de estrategias que incumben a la conformación de un concepto de autoría atravesado por la reversibilidad: quien en una instancia asume rasgos de autor se transforma en lector y testigo de la “inversión del estatuto mismo del narrador, quien se propone así mismo como lector privilegiado del cuaderno” del mismo Ramón (Chirinos, 2003: 45). Dicho personaje funciona como punto de partida para la ficcionalización del acto de lectura. En el fragmento veintiuno, el narrador se posiciona como editor de los poemas, los cuales señalan la escritura testamentaria del propio Ramón ya que este personaje muere y, como consecuencia, el narrador-editor decide incorporar sus poemas a *La casa de cartón*. El fragmento inmediatamente anterior a la presentación de los “Poemas Underwood” lo explicita claramente: “Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea [...] Di lo que se ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas,

hagamos chistes... Todo, menos morir” (2006: 107). El efecto mortuario, entendido como condición ineludible de la autoría, motiva la proliferación de otros sujetos imaginarios. La muerte de Ramón se vuelve un procedimiento eficaz en la búsqueda de una relación especular con el autor de *La casa de cartón* mediante la que se pone en funcionamiento el vínculo entre los diferentes sujetos de la enunciación de la obra adaniana⁵. Así se construye un circuito de la subjetivación cuya especificidad radica en la sustracción de un heterónimo por otro.

Como un atisbo germinal de la variabilidad inherente al sujeto imaginario de la obra de Adán, en los “Poemas Underwood” reconocemos algunos elementos relacionados con la posterior organización de su estética. Ramón reconoce que “los hombres tienen posvida” (2006: 111) y mediante dicha consideración alude a lo que parece ser el mecanismo principal del proceso de reduplicación que sostiene el concepto de autoría en la escritura de Adán: el hacer de la vacancia de la subjetividad del poeta la medida de su verso y de su proyecto literario. Coincidentemente, para el narrador de la *nouvelle* la vida auténtica es morir y regenerarse, modificar su condición de manera continua y, por lo tanto, hacer de la inconsistencia un valor supremo de la creación literaria. En el espacio fronterizo entre las subjetividades disponibles el concepto de autoría es puesto en crisis constantemente. Al respecto, el narrador anota: “El horror de la muerte para mí no es sino la certeza de no poder resucitar nunca, ese eterno aburrirme de estar muerto” (2006: 125).

En los poemas de Ramón se hace alusión al espacio de lo urbano. Allí se lee: “Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas. / Por ellas se va con la policía a la felicidad. / La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras” (2006: 108). Estos tres versos llaman la atención acerca de las

⁵ No buscamos con este artículo un relevamiento de todas las figuras de subjetividad disponibles en la obra de Adán. Proponemos como polos opuestos a Ramón y al sujeto imaginario de *Travesía de extramuros. Sonetos a Chopin* (1951) pues en este último el distanciamiento con respecto a la vanguardia resulta más evidente. Allí, la figura del poeta-navegante opta por la forma barroca del soneto haciendo uso de una batería de anacronismos léxicos a partir de los cuales refunda su dimensión subjetiva en el poema, esgrimiendo los resultados de la intertextualidad como proceso compositivo. Es por ese motivo que Aloysius Acker, otro de los heterónimos de Adán que organiza el poemario, emerge como ejemplo de una reutilización de versos anteriormente publicados haciendo las veces de epígrafe. Hay en ese gesto creativo, nos interesa señalar, una similitud con la incorporación de los poemas de Ramón a la prosa poética de *La casa de cartón*.

implicancias del abordaje mimético de la realidad. Con ese fin, el sujeto de la enunciación tensiona la prosa y la poesía presentes en el mismo texto ya desde el comienzo del poemario, aunando dicha oposición con el espacio en el que se desarrollan las acciones. La dialéctica de lo privado y lo público se superpone entonces a la distinción genérica con que se abre el texto. Hay en esa contraposición una opción por el discurso poético y por el hecho de salir a recorrer la ciudad y de confeccionar un registro del mundo a través de la poesía. El comienzo despliega la contraposición por demás irónica entre los alcances de una exploración poética y otra narrativa. Por lo tanto, estos poemas funcionan como un contrapunto con la ficción del narrador: señalan en su brevedad una serie de tópicos desarrollados por los treinta y nueve fragmentos de la *nouvelle* aunque apelando para ello a una crítica intransigente del estado de cosas.

Sobre el final de los “Poemas Underwood” encontramos una serie de referencias al cine, así como también a lo fragmentario como estrategia destinada a observar Barranco pero que el sujeto de la enunciación no alcanza a definir como elemento viable para sumar a su escritura. Este confiesa su objetivo estético en relación con el contexto desde el cual escribe sus versos: “El mundo me es insuficiente/ Es demasiado grande, y no puedo desmenuzarlo en pequeñas satisfacciones como yo quiero” (2006: 112). Ese proceso de desmenuzamiento del mundo “en pequeñas satisfacciones” es un problema estético sin solución para Ramón. Reconoce en el cine una novedad que la modernidad impone desde el punto de vista de la técnica pero que no ve como recurso válido para sumar al conjunto de sus herramientas compositivas. El proceso de representación de la realidad de Barranco, para Ramón, no se concibe a través de lo fragmentario. En cambio, para el narrador se erige, montaje mediante, como el dispositivo necesario en la búsqueda de un esbozo de lo real atento a las vicisitudes propias de los cambios en la esfera de lo tecnológico, puestos a funcionar como salvoconducto eficaz al interior de una consecución de imágenes que no logran afianzarse en los cambios que trae la modernidad (Huyssen: 2006). Esta operación estética hace del desmenuzamiento del mundo concebido como totalidad la estrategia principal del narrador de la *nouvelle* para hacerle frente a los modos de decir que no incorporan el influjo de las novedades técnicas, más allá de una alusión superficial presente en el título “Poemas Underwood”.

Ramón escribe al final de sus poemas: “Estoy sin pasado, con un futuro excesivo” (2006: 113), verso que contrasta con el fragmento ubicado a continuación de los “Poemas Underwood” es decir, en el límite entre la poesía de Ramón y la prosa del narrador que retoma su escritura fragmentaria: “Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el *rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos*” (2006: 114)⁶. Dicho “futuro excesivo” es la clave para sostener una hipótesis de lectura de los “Poemas Underwood” como modelo negativo de la narrativa de vanguardia que Adán expone en *La casa de cartón*. Hay una evidente contraposición entre la manera de mirar lo cotidiano de Ramón y la situación en que decanta la intención de estetizar la realidad a través de la confección de un panorama total. Ramón no logra un desmenuzamiento de lo circundante y la evidencia de esta depreciación del valor de su mirada nos la retrata el narrador, quien señala cómo esa perspectiva se modifica por algo tan superfluo como el “placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos”.

La mirada poética de Ramón, cuyo objetivo era una descripción del espacio urbano en constante cambio, se repliega y pierde su ambición de crítica a la modernidad. Pasa a entremezclarse con un contexto más cotidiano y en ese mismo gesto abandona su idealización de la palabra poética. En clara consonancia con los postulados más sobresalientes de la vanguardia, en tanto que proyecto artístico capaz de trastornar los parámetros del arte burgués, aunque siempre en un tiempo futuro, dicho matiz utópico alberga toda la potencialidad del cimbronazo vanguardista que, sin embargo, en la estética de Ramón no hace más que proyectarse a través de nimiedades. En su escritura se articula un mandato artístico colindante con la vanguardia pero su aspiración de ruptura de los esquemas heredados se remite solamente a la incorporación de un título efectista. La mirada de Ramón no hace más que soslayar el “advenimiento de un mundo nuevo”, es decir, no logra confeccionar una forma poética acorde con esa “estética de futuro” (Monteleone, 1989: 67) que la vanguardia reclama para sus objetos artísticos. Ramón no rompe los límites de los “Poemas Underwood” ni desarma el relevamiento de lo real mediante el uso del montaje. Sus versos, por el contrario, exponen una postura conformista basada en una audacia impostada.

⁶ Las cursivas nos pertenecen.

Como poeta vanguardista, Ramón está destinado a la muerte pues su reconocimiento de esa escritura rupturista resulta infundado, a diferencia del narrador de *La casa de cartón* quien sí hace de las técnicas vanguardistas parte fundamental de su escritura, incluso para llevar adelante la incorporación de un imaginario de lo andino ausente en los poemas de Ramón. “Nací en la ciudad y no sé ver el campo” (2006: 110) confiesa el sujeto de la enunciación de los “Poemas Underwood” dando cuenta del borramiento del referente indígena que se lleva a cabo en su escritura y que lo distancia del abordaje de este tópico en la *nouvelle*.

Una cartografía (sentimental) de lo moderno

La *nouvelle* de Adán no se compromete con las formas sino, precisamente, con las sensaciones cambiantes que las formas pueden despertar (Kinsella: 1987). La variabilidad de las combinaciones de formas representativas de la realidad puede verse como un paradigma de la modernidad: un montaje de imágenes constante que las desarma y vuelve a armar, separándolas de sus referentes para acomodarlas a nuevos contextos de enunciación. Dichas imágenes superpuestas responden a una lógica introspectiva⁷ del propio narrador, quien se apoya con ese fin en una focalización que representa la mirada del *flâneur* al recorrer el territorio de Barranco, uno de los balnearios cercanos a Lima.

En este sentido, el diagrama urbano expone la disidencia del imaginario de lo andino. Como anticipo del sujeto poético que admirará *Machu Picchu* en *La mano desasida* de 1961, aquí el transeúnte se torna sujeto pedagógico de la modernidad y esa misma conversión le permite desaprender la forma de caminar por la ciudad en forma de damero con el objetivo de narrar dicha experiencia mediante recursos novedosos, cuya función específica radica en la puesta en crisis de los referentes que el mapa de la ciudad cristaliza. En un pasaje del fragmento veintinueve de la

⁷ Sobre este tema en particular, John Kinsella señala que en la *nouvelle* de Adán la “subjetividad del narrador se convierte en la única medida de tiempo y espacio”, así como también subraya el hallazgo de “una serie de percepciones altamente subjetivas relatadas por el observador, el narrador, que prefiere representar su propia estimación imaginativa de lo que ve”, trazando de esta manera una especie de “mapa de sentimientos” de quien relata (1987: 92).

nouvelle se observa cómo se plasma esta cuestión del urbanismo propio del avance de la modernidad:

Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo. De los ranchos con sus patiecitos y sus palmeras y sus matas de campanillas se caen las matas de retamas, en los montículos de tierra fofa, en las tapias de adobe, en los azules monótonos del cielo... Piaras de asnos en una parda nube de polvo, cargan adobes todo el día de Dios. Aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas, yacen las casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor, quizá hasta con sus habitantes—mamá prudentes y niñas modernas, jóvenes calaveras y papás industriales [...] Una cholita tira del ronزال de una mula inmensa; y la cholita no tiene todavía quince años; y la mula se enterca en no moverse; y la cholita tensa más y más el arco de su cuerpo fragilísimo; y la mula se afirma en las patas delanteras; y yo quiero raptar a la cholita y fugarme con ella en la mula, a la sierra, tan próxima (...) Y el ronزال que se arrastra hundiéndose en el polvo es la pulcra y perversa ironía de un rabo de rata... (Adán, 2006: 119-120)⁸.

En la articulación entre, por un lado, la percepción que el narrador tiene de sí mismo y del proceso enunciativo y, por el otro, la crítica a la estructuración del espacio que la modernidad trae consigo, se evidencia la tensión entre la representación de lo andino y el escenario cosmopolita. El narrador pone en funcionamiento una “pulcra y perversa ironía” con tal de criticar el futuro avance de lo urbano por sobre el territorio serrano. Al jugar con ese límite entre ambos espacios se suman a su descripción irónica elementos incluidos en las viviendas e incluso a sus habitantes, parte fundamental de un modelo de vida burguesa. El procedimiento a partir del cual se construye aquí la imagen, con la evidente intención de desarmar dicho esquema de vida, se apoya en el montaje. Se menciona entonces a la “cholita”, representante sesgado (e irónico) de una otredad contigua al desarrollo de lo moderno pero que se incorpora al recuento en detalle de la urbanidad del futuro.

⁸ Las cursivas nos pertenecen.

En el contexto de la “pesadilla feliz” que interrumpe la descripción del territorio, la animalidad adquiere un espesor determinado. En ese pasaje del fragmento, la mula anticipa la latencia de lo andino a lo largo de la narración, un componente que anuncia la confluencia entre lo cosmopolita y lo local, núcleo irradiador de significados. El resultado final es la construcción de una imagen en tanto que origen, punto de partida de la ficción vanguardista, la cual incorpora, por un lado, a la mula en tanto que participe necesaria así como también, por otro lado, añade una mención a la tecnología proveniente del ámbito del cine:

“La tarde proviene de esta mula pasilarga, tordilla, despaciosa [...] pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra; de ella emanan todas las cosas [...] Esta mula nos está creando al imaginarnos. En ella *me siento yo solidario en origen con lo animado y lo inanimado. Todos somos imágenes concebidas en un trote amplio y calmoso*” (2006: 146)⁹.

La mencionada solidaridad “en origen con lo animado y lo inanimado” sienta las bases de lo que se denomina la relacionalidad del todo (Estermann: 2009). De manera concomitante, el narrador clarifica la importancia que conlleva el universo de la técnica en esta narrativa de vanguardia; hace especial hincapié en la relevancia de la imagen en tanto que muestra de un efecto de sentido inmediato, el cual asume en ese segmento de la narración la capacidad de hacer fulgurar, en un fragmento, la totalidad.

La ficción, además, se posiciona también con respecto tanto al mestizaje como a las iniciativas políticas destinadas a las poblaciones andinas. Por un lado, la mula hace referencia, según Cornejo Polar, a las polémicas incorporaciones que realiza la teoría literaria latinoamericana del discurso de la ciencia a raíz del uso de la categoría de mestizaje.¹⁰ Adán señala a la mula en tanto que resultado final de la

⁹ Las cursivas nos pertenecen.

¹⁰ Cornejo Polar se detiene en la asimilación de términos científicos por parte de la crítica literaria. Hace referencia, en este sentido, al valor negativo que concentra el concepto de mestizaje desde el punto de vista de la biología: “Es evidente que categorías como mestizaje e hibridez toman pie en disciplinas ajenas al análisis cultural y literario, básicamente en la biología, con el

hibridez conseguida mediante el cruce entre los asnos y los caballos, retratados en la *nouvelle* mediante la visión de un “mundo del corral” (2006: 135) en donde estos últimos “guisan los viejos platos criollos” así como también “han lactado a la pava madre, han desmocado al pavo padre, saben todos los secretos de la familia, menosprecian a los patos y nunca salen de calle porque no hay dinero para comprar una manta nueva” (2006: 138). Por otro lado y en lo que respecta a los asnos, presentes en cada aparición de los sujetos andinos durante la *nouvelle*, se elogia su capacidad de organización. Se los describe de la siguiente manera: “¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener los derechos eleccionarios –los de elegir, los de ser elegidos...” (2006: 135). Estos animales reúnen, en la serie de rasgos con que se los representa, afinidades ligadas a la visibilidad que adquieren las reivindicaciones de lo indígena durante el gobierno de Leguía a partir de la organización de una serie de proyectos políticos¹¹.

Como se observa, el abordaje del imaginario andino se expone mediante figuraciones culturales de un sujeto de la enunciación irreverente, cuyo discurso va a adquirir matices irónicos en la mayoría de las ocasiones y que recurre constantemente al método del montaje, tanto en sus reflexiones acerca del presente como así también en la confección de los personajes. Surge entonces la explicitación de un

agravante –en el caso del mestizaje– que se trata de un concepto ideologizado en extremo. En lo que toca a hibridez la asociación casi espontánea tiene que ver con la esterilidad de los productos híbridos, objeción tantas veces repetida que hoy en día García Canclini tiene una impresionante lista de productos híbridos y fecundos... De cualquier manera esa asociación no es fácil de destruir. De hecho, en el diccionario Velázquez inglés-español la palabra híbrido suscita de inmediato una acepción algo brutal: “mula” (2002: 867).

¹¹ El gobierno de Leguía pone en funcionamiento, en primer lugar, una Sección de Asuntos Indígenas en el año 1920 dirigida por Hildebrando Castro Pozo. La misma tiene como objetivo primario la visibilización de las problemáticas referidas a la población andina mediante la canalización de sus demandas hacia las instituciones estatales. La creación de dicha dependencia del Ministerio de Fomento no viene a ser más que la modernización de un mecanismo ya puesto a disposición del gobierno de Nicolás de Piérola como lo fueron los mensajeros, aglutinados en la Asociación Pro-Indígena (API) fundada en el año 1909 por Dora Mayer, Pedro Zulen y Joaquín Capelo. En segundo lugar, también durante 1920, se promulga una nueva Constitución que implementa leyes destinadas a proteger a la población indígena. Muchas más “leyes indígenas que en un siglo de República serían aprobadas entre 1919 y 1924” (Rénique, 2016: 81).

plan de escritura, visible en la primera obra de Adán, y que va a establecer vasos comunicantes con las imágenes extrapoladas del mundo del cine y sus técnicas. Si el *alter-ego* del narrador, Ramón, no lograba desmenuzar el mundo, todo lo contrario sucede con el tratamiento de los personajes, para lo cual ese mismo narrador recurre a una serie de imágenes superpuestas, combinadas de manera sorprendente y que reconfiguran los modos descriptivos heredados del indigenismo. De esta manera, dicha categoría de personaje se difumina mediante el uso de un recurso compositivo que expone todas las peripecias posibles en la brevedad de la descripción, atravesada de referencias a objetos así como a discursos cuya operatividad radica en la fugacidad del personaje descrito en un trazo compuesto de imágenes.

Hay aquí, por lo tanto, un rasgo central del estilo de Adán. Su proyecto literario se sostiene en la proliferación de imágenes que se interfieren unas a otras, prescando sus referentes hasta apelmazar los cimientos de una perspectiva narrativa que se desprende de la función representativa, tornándose ella misma objeto del proceso de lectura (Aguilar Mora: 1992). La narración, en consecuencia, deshecha un itinerario vivencial más acorde a las aspiraciones miméticas del realismo para contraponerlo a la concentración de una biografía en un párrafo, gesto claramente vanguardista en lo que concierne a la voluntad de escribir desde una poética de la imaginación (Niemeyer: 2004). Dice el narrador del propio Ramón:

Empezaba a vivir...El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días... Yo le soplé delicadamente consuelos, pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrojó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! (2006: 61).

En relación con este aspecto de la obra, el propio Mariátegui en el colofón describe las estampas que conforman la ficción como “veraces, verosímiles, verdaderas. En *La casa de cartón* hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor, de sus veraneantes” (2006: 161). Este “esquema de biografía” del territorio que propone el director de *Amauta*, tal como sucede con respecto a los personajes, desafía el verosímil realista. Para Mariátegui los sucesos cotidianos de la ciudad se circunscriben a la ficción en tanto que articulación iluminadora de los alcances del

relato de una vida, en este caso la de Barranco. En ese ordenamiento, los eventos reciben un tratamiento basado en los procedimientos de la vanguardia. Es decir, se trata efectivamente de una biografía que no pasa por alto el carácter volátil de la representación realista. En este sentido, señalamos que se trata de una biografía de Barranco aunque sostenida no por un recuento de los momentos más sobresalientes de una vida; es decir, no se apela al modelo biográfico tradicional sino que más bien nos encontramos con la descripción de una serie de personajes y lugares basada en las capacidades aglutinantes de una percepción fragmentada.

A modo de conclusión

La disidencia ficcional de *La casa de cartón* cristaliza en una serie de aspectos fundamentales para comprender la rareza de esta prosa de vanguardia. En primer lugar, pudo observarse cómo la presencia del referente andino estuvo mediada por una participación decisiva del aspecto técnico del trabajo literario, específicamente del método del montaje. Es decir, y esta es una de las diferencias fundamentales que se establece con las narraciones realistas, el mundo indígena resultó interpelado mediante no un enfoque verticalista que mantenga una visión dogmática del indio, sino que más bien se recurrió a una exploración basada en el cosmopolitismo de la forma. En segundo lugar, mostramos la manera en que el distanciamiento de la *nouvelle* con respecto al modelo literario del indigenismo se sostuvo mediante la desestimación de sus repertorios temáticos. Particularmente, nos interesó retratar la brecha entre la representación literaria propia de la vanguardia histórica y una aproximación al imaginario de lo andino, resquicio que se convirtió en el fundamento principal de la categoría de montaje. A partir de dicha distancia, narradores vanguardistas tales como el propio Adán o incluso César Vallejo en *Escalas* (1923), Xavier Abril en *El autómata* (1931), Mario Chabes en *Coca* (1926) o Gamaliel Churata en *El pez de oro* (1957), hallaron, a través de la fricción entre la forma narrativa cosmopolita y el referente andino, una manera de narrar que de ninguna manera buscó suturar.

En tanto ilustración del contraste entre las premisas epistemológicas occidentales y el bagaje de propuestas culturales pertenecientes al mundo indígena, si el modelo narrativo del indigenismo mantuvo una postura exteriorizante, tal como

fue planteada por Cornejo Polar al describir las obras indigenistas con respecto al universo de prácticas y creencias del mundo andino, *La casa de cartón* trazó un proyecto literario destinado a paliar las desavenencias mediante la transformación de esa fisura constitutiva. Es decir, Adán encontró la cifra de su trabajo escriturario en la dinamización creativa del imaginario de lo andino a partir del traslado, como hicieron también los poetas mencionados más arriba, de técnicas literarias propias de la poesía hacia el ámbito de la narrativa (Rama: 2008).

Atentando contra la obra literaria considerada una totalidad orgánica (Bürger: 2010), Adán reconoce la necesidad de incluir al interior de su textualidad procedimientos disidentes a esa organicidad. Para acuñar un modelo estético capaz de desarmar el proceso unidireccional entre literatura y realidad inherente a las novelas indigenistas, Adán subvierte la precisión narrativa que intenta reproducir lo real. De esta manera, las lógicas del relato mimético se desarman como consecuencia de la aplicación de una serie de técnicas literarias. Si el narrador de la estética realista dosifica las descripciones y el avance del relato, exponiéndose como organizador de la información y asimismo garante de una claridad expositiva, en la *nouvelle adaniana* se llama la atención acerca de cómo no es factible “atender y descubrir lo real sin una operosa y afinada fantasía” (Mariátegui, 1994: 278). Mediante una serie de dispositivos textuales encaminados hacia la potencialidad del linde entre prosa y poesía como clave de lectura tomó forma una particular manera de hacer de la autoría un proceso sostenido mediante la proliferación como gesto fundante, capaz de hacer de su excepcionalidad un llamado de atención referido a la vacuidad de los modos realistas, susceptibles de ser desarmados mediante una rareza narrativa capaz de poner en escena la propia heterogeneidad cultural del Perú.

Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo y Verani, Hugo (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM-Ediciones del Equilibrista.
- (2012). “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas” [en línea]. *Cahiers de LI.RI.CO* 5. <<http://lirico.revues.org/376>>. [Consultado el 02 octubre 2016].
- Adán, Martín (2006). *Obra poética en prosa y verso*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- Agamben, Giorgio (2009). “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: PRé-textos.
- Aguilar Mora, Jorge (1992). *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*. México: F.C.E.
- Benjamin, Walter (2007). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Burgos, Fernando (1995). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Benítez Pezzolano, Hebert (2014). “Raros y fantásticos. Perspectivas teóricas”. *Revista literaria de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, IV/10, pp. 8-13.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Chirinos, Eduardo (2003). “En busca de la alteridad perdida: borramiento, modernidad y cinismo en los ‘Poemas Underwood’ de Martín Adán”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIX, 57, Lima-Hanover, 1er semestre, pp. 45-47.
- Cornejo Polar, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la facultad de humanidades y educación. Universidad Central de Venezuela.
- (2002). “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes”. En *Revista Iberoamericana*, LXVIII/200, julio-septiembre, pp. 867-870.
- Corral, Rose (2006). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Escajadillo, Tomás (1989). “El indigenismo narrativo peruano”. *Philologia Hispalensis*, 4/1, pp. 117-136. Universidad de Sevilla.
- Estermann, Josef (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.

- Giraldi Dei Cas, Norah (2012). “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir” [en línea]. *Cahiers de LI.RI.CO5*, [consultado el 03 octubre 2016]. <<http://lirico.revues.org/433>; DOI: 10.4000/lirico.433>.
- Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jitrik, Noé (1997). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: ILH, UBA.
- Kinsella, John (1987). “La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIII, 26, Lima, 2do semestre, pp. 87-96.
- Lauer, Mirko (1983). *Los exilios interiores*. Lima: Hueso número ediciones.
- Loayza, Luis (2008). “Martín Adán en su casa de cartón”. *Libros & Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 28-29, Dossier Martín Adán, pp. 14-16.
- Mariátegui, José Carlos (1994). “*Nadja* de André Breton”. *Mariátegui total*. Lima: Empresa editorial Amauta.
- Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube Negra.
- (1989). “La noción de futuridad y la categoría de principio en la Vanguardia Hispanoamericana”. Separata número 4 de *Cuadernos de Literatura de la Facultad de Humanidades*, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco.
- Niemeyer, Katharina (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana.
- Pérez Firmat, Gustavo (1982). *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel 1926-1934*. Durham, N.C: Duke University Press.
- Piñeiro, Andrés (ed.) (2011). *Martín Adán. Entrevistas*. Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rama, Ángel (2008). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Rénique, José Luis (2016). *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos*. Lima: La Siniestra.