

Martín Adán: un iconoclasta peruano. (*La casa de cartón*: una representación espacial)

Ignacio DÍAZ RUIZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En *La casa de cartón* (1928), Martín Adán lleva a cabo una singular experiencia dotada de una gran originalidad y un vasto significado en la historia literaria y cultural peruana e hispanoamericana; este relato, escrito en la confluencia de las vanguardias artísticas e ideológicas, bajo la herencia de las narrativas realista e indigenista, y de una fuerte influencia residual del modernismo, aunado a una sólida y temprana formación intelectual de su autor, constituye un punto de ruptura con la tradición, expresa una compleja novedad y marca una fuerte inflexión cismática.

Un aspecto medular de este texto es, sin duda, una bien expuesta tensión entre el acotamiento y reducción del ámbito rural frente al surgimiento y encumbramiento de una espacialidad urbana, que requiere a su vez de nuevas e inéditas formas de representación.

La propuesta de este trabajo se sustenta en el análisis de la representación del espacio narrativo, cuya construcción de carácter fragmentario, simbólico y metonímico impone un orden, una composición y una interpretación peculiares; lo que conforma una nueva experiencia y una aprehensión distinta del individuo y de la colectividad del mundo peruano.

Una brevísima historia del texto obliga a destacar que un primer fragmento de *La casa* apareció en el número 10 de *Amauta*, en diciembre de 1927; justamente meses antes de ser publicado en 1928. La primera edición aparece enmarcada con un “prólogo”, firmado por el crítico Luis Alberto Sánchez, su maestro, y un “Colofón” de la autoría de José Carlos Mariátegui (mismo texto que, como reseña, apareció en la sección de crónicas y libros de *Amauta* en el número 17, mayo de 1928).

La casa de cartón se anota en el avance de 1927: “es un documento autobiográfico: memorias novelescas de la adolescencia estudiosa y aplicada...”;¹ en efecto, la novela entrega desde sus primicias una muestra provocadora y compleja que hace referencia a una historia juvenil; mediante tres secuencias y bajo el nombre de Martín Adán, que será su identidad literaria, Rafael de la Fuente Benavides (Lima, 1908-1985) presenta su propuesta literaria en la prestigiada revista peruana de doctrina, literatura, arte

¹ *Amauta*, año II, núm. 10, p. 16.

y política. Por su parte, Mariátegui, con notable percepción y tino, precisa: “Su desorden está previamente ordenado. Todos sus cuadros, todas sus estampas son veraces, verosímiles, verdaderas. En *La casa de cartón* hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor de sus veraneantes. Si la biografía resulta humorística, la culpa no es de Martín Adán, sino de Barranco”.²

El inicio del relato reza: “Ya ha principiado el invierno en Barranco”,³ y ciertamente a partir de la elección de este lugar, de este nombre, de la estación temporal, Martín Adán convierte a ese sitio de veraneo, descrito inicialmente en su antípoda temporal, en el punto axial de su historia. Barranco, una población balnearia situada en las proximidades de Lima, se convierte en el espacio literario, en el lugar sin límites ni fronteras de los protagonistas de *La casa de cartón*. Desde la perspectiva de Adán, en ese ámbito balneario está la historia y el transcurrir de la misma.

La topografía de Barranco, cercana, ajena y distinta a Lima, aparece fuertemente perfilada tanto en sus contornos inmediatos, como en sus dimensiones físicas y sensibles: “Pero al pasar por la larga calle que es casi toda la ciudad, hueles zumar legumbres remotas en huertas aledañas. Tú piensa en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira atrás, pero que no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisios, a la sierra azulita”.⁴

Se trata de una idea de ciudad *sui generis*, de una urbe muy peculiar, cuyas características se tocan y trastocan con el espacio rural, se confunden con la gran geografía peruana, con las dimensiones ancestrales de un país cuyas esencias están fuertemente vinculadas a la tierra: “Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo”.⁵

No hay duda que la formulación de una ciudad, en el sentido estricto y pleno de la palabra, no coincide con Barranco; cuyo dinamismo y vitalidad están determinados única y esencialmente por su temporada veraniega; en cambio, su perfil constante, siempre presente, es influido por elementos y alrededores de carácter rural que disminuyen, opacan y acallan los signos de urbanidad: “Más allá del campo, la sierra. Más acá del campo, un regateo bordeado de alisios y de mujeres que lavan trapos y chiquillos, unos y otros del mismo color de mugre indiferente”.⁶ De ahí que una invocación de origen se convierta en un principio creativo, manifiesto de modernidad, para proponer e imaginar el hecho urbano como un espacio posible: “Nací en una ciudad, y no sé ver el campo”.⁷

La constante insistencia por definir, conceptualizar y precisar a Barranco como una urbe frente al mundo telúrico y natural, de afirmar su urbanismo frente a una avasallante esencia agraria, se convierte en una especie de *leit motiv*, en una forma de

² José Carlos Mariátegui, “La casa de cartón”, en *Amauta*, año III, núm. 15, p. 41; incluido también como “Colofón” en *La casa de cartón* de Martín Adán.

³ Martín Adán, *La casa de cartón*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

expresar y abundar precisamente en el carácter imaginario, ideal, en ciernes, ficticio, de Barranco como una entidad social urbana. Esa reiteración remite necesariamente a una conformación imprecisa e inacabada. Barranco es más una fundación verbal, una ciudad en boceto, un lugar factible, que una verdadera metrópoli: “Aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas, yacen las casas futuras, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas de victrola y sus secretos de amor, quizás hasta con sus habitantes —mamá prudentes y niñas modernas, jóvenes calaveras y papás industriales—”.⁸

La contradictoria elaboración de un ámbito inexistente, de una urbe por venir, por nacer, enunciado hasta con las características de sus personajes y con sus respectivos objetos domésticos, verdaderos lugares comunes de urbanidad, dan cuenta de una idealidad irónica, previsible y falaz.

Por otro lado, y como una forma de aproximarnos a otra imagen de Barranco, el narrador recurre también a un lacónico enunciado con tópicos modernos: “Desde un millón de puntos de vista, en un tango como un rollo de película, filmaba una victrola a cámara lenta el balneario —amarillo y desolado como un caserío mejicano en un fotofolletín ganaderesco de Tom Mix—”.⁹

Esta aglutinada descripción del sitio apunta en primer término a una multiplicidad de visiones que sugiere simultaneidad, incluye un ritmo de moda y época, el lenguaje del cine, una percepción temporal distinta y una composición escenográfica heterogénea, absolutamente artificial, fija, ficticia, extraña, ciertamente compleja e inescrutable.

En su afán de afirmar al balneario como una ciudad, Martín Adán recurre reiteradamente a objetos o referentes como autos, tranvías, teléfonos, cinemas, fotografías, postes, fonógrafos, calles, jirones, avenidas que identifiquen y otorguen al espacio una jerarquía urbana, que lo urbanicen; como si las cosas enunciadas y descritas *per se* fueran portadoras del espíritu y la encarnación misma de ese contexto; de ahí, por ejemplo, los notables énfasis, por mencionar a los tranvías como signo de identidad de una verdadera ciudad, medio de transporte donde se cifra una nueva época y otra forma de vida: “Los tranvías pasan sus cargamentos de sombreros”;¹⁰ referencia donde los sombreros y tranvías sustituyen a los habitantes y su espacio. El tranvía aparece, entonces, en el panorama de Barranco como un objeto actual y novedoso. El *tramway*, un camino de hierro, desplaza y marca a la nueva sociedad. (“La novela del tranvía” se llama justamente un relato finisecular de Gutiérrez Nájera, donde, a través de este medio, se expresa el auge urbano y el valor que contiene: “El movimiento disipa un tanto la tristeza, y para el observador nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía”).¹¹

⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “La novela del tranvía”, en *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*, p. 345.

Mediante un viaje matinal, el narrador ofrece otra ilustrativa muestra del tranvía como portador de significados y sentidos; el mensaje es el medio de transporte; un tranvía contiene a Barranco, la sociedad de Barranco viaja en el tranvía: los arquetipos, con su respectivo vestuario e iluminación, dispuestos en un exacto retrato, formulan una risueña representación de ese microcosmos social: “En el tranvía. Las siete y media de la mañana. Un asomo de sol bajo las cortinillas bajas. Humo de tabaco. Una vieja erecta. Dos curas mal afeitados. Dos horteras. Cuatro mecanógrafas con el regazo lleno de cuadernos. Un colegial —yo. Otro colegial —Ramón—. Huele a cama y a creso”.¹²

Una forma distinta de presentación lo caracteriza por su carácter destructivo, violento y estridente, cuya configuración apunta a imágenes de fuerza, dinamismo y sonido, muy vinculadas al lenguaje del cine y a las estrategias de vanguardia: “Un tranvía destroza una esquina, barreno de luz y ruido”.¹³

Por otro lado, el tranvía recoge asimismo las tensiones de ese espacio naciente, en germen y en conflicto, de un lugar cuya identidad aparece en proceso y continua confusión; ese tren urbano, de tránsito local —no en balde la mención a otro suburbio próximo a Lima— adquiere los rasgos de un instrumento cuyas resonancias y rieles adquieren similitud con una guitarra, objeto que, a su vez, contiene un espíritu tradicional, festivo y popular; comparación, que se suma, con originalidad, a una sorprendente y conclusiva metáfora: “Y un tranvía canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores, parda, jaranera, tristonera, con dos cuerdas de acero, y en el cuello de ella, la cinta verde de una alameda que bate el aire del mar. Tranvía, zambo tenorio...”¹⁴

En no pocas ocasiones, esa retórica urbana aparece en contraste con sus expresiones contrarias; así desfilan también por el relato escenas que fracturan y violentan los conceptos de modernidad y urbe: “El cholo carretero no deja pasar la carreta por el césped del jardín ralísimo”;¹⁵ “una cholita tira del ronzal de una mula inmensa”;¹⁶ “En un tufo de refrito y de cocina, se me descubre un mundo encerrado en este mundo —el mundo del corral—”,¹⁷ entre otras; de esta manera frente al moderno tranvía, la población rural y las carretas atraviesan y transitan con toda su carga semántica e histórica los caminos del relato; además, este transporte es plenamente valorado: “Una carreta se lleva en su chirriar y en su golpear toda la fiebre de un jirón de calles que se han recorrido —pesadillas, seres, platanales, amarguras, sístoles y diástoles sordos...”;¹⁸ este objeto rústico, simbólico de una tradición y de una forma de vida, por cuya presencia desaparecen manifestaciones de la nueva experiencia; cabría destacar aquí la estricta pertinencia del término *jirón* que en el Perú significa vía urbana de varias calles compuesta por tramos o esquinas.

¹² M. Adán, *op. cit.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

Ahora, en este otro pasaje se entreteje la tradición ancestral, arqueológica, prehispánica, subconsciente, enterrada, y redescubierta por el proceso modernizador de establecer calles, jirones y ordenamientos para una ciudad: “El campo, sarpullido de huacas, en la boca abierta de los jirones”;¹⁹ elemento de la cultura profunda, descrito como una erupción o afección telúrica.

La calle, tramo de la vía urbana, signo de la ciudad, es también motivo de un tratamiento poético, sugerente y evocador; mediante imágenes del subconsciente y del sueño se traen a colación aspectos locales y culturales indígenas que enriquecen y transforman el lugar invocado: “Una calle iluminada de silencio —por ella se van nuestros ojos de nosotros, nuestros ojos, niños incautos y curiosos—. Y nosotros nos quedamos ciegos. Y un aire de yaraví enfría un poco de calle con su aliento de puna”.²⁰

Un elemento significativo más de este repertorio de símbolos urbanos aparece encarnado en el automóvil, cuya velocidad, motorización moderna, utilidad y uso individual son factores que lo hacen un objeto representativo del momento y de esa nueva sociedad; la caracterización de este vehículo, tanpreciado en el ámbito social urbano, adquiere una notable singularidad, es incluido como un elemento simbólico y característico de la vanguardia: “Y estos autos, sucios de prisa, de orgullo, de barro...”;²¹ “Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas”.²²

Otro recurso para suscribir y afirmar la calidad estrictamente moderna de la localidad de Barranco se relaciona con las menciones al cinematógrafo, cuya presencia y mención actualiza el espacio narrativo; referencia que pone en vilo lo estático y lo plano, enriquece la subjetividad y multiplica los planos, activa las imágenes, anima las escenas, forja ilusiones e inventa tiempos y lugares: “Una calle angostísima se ancha, para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al otro. Y todo es así temblante, oscuro, como en pantalla de cinema”;²³ o esa versatilidad o transformación de vistas, perspectivas y horizontes que aporta el lenguaje del cine: “El panorama cambia como una película desde todas las esquinas”.²⁴

Sin embargo, se añade asimismo una fase más del cinema, la del sitio de proyección o recinto, como espacio cerrado, claustro, lugar aislado, oscuro y maloliente: “Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres”,²⁵ o en este otro pasaje como variante de lo anterior: “¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?”²⁶ comparaciones que contribuyen a caracterizar aspectos de la nueva urbe.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

El doble estatuto del espacio, la constante ambigüedad de la localidad, su extrema colindancia constituye un motivo de enunciación; hecho que, con frecuencia, se resuelve en la suma de rasgos de un territorio y otro, en la combinación de ambos; la ciudad tan sitiada por el campo, aparece entonces homologada a un irónico corral o a una manada de asnos:

Esta ciudad positivamente no es una aldea. Los asnos respetan devotamente la acera. Los asnos que solamente rebuszan a horas determinadas por el vecindario... que hacen lo que no se dice, tras un árbol o un poste sin levantar la pata... [...] ¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener derechos eleccionarios —los de elegir, los de ser elegidos...²⁷

Un momento de gran elocuencia y significado para caracterizar el espacio urbano, es un vasto pasaje sobre los postes que, como conjunto, son utilizados como sustitución y representación de los habitantes de la ciudad; elementos tan característicos del paisaje urbano, cuya configuración tiene rasgos y actitudes humanas; los postes se transforman en personas que, además, mantienen su condición original, inerte y material; son, en forma simultánea, postes e individuos, objetos y sujetos que definen el panorama y el paisaje de la urbe:

Los postes, en estas calles de paredes salitrosas y bajas, tienen una violenta apariencia de peatones. El día, con su invariable humor de lluvia, los detiene en sus catorce horas, al filo de las aceras. Recién caída la noche, se echan a andar los postes. Noches de verano, vertidas como cervezas negras con pardas espumas de estrelleo... Los postes han trabajado mucho, se cansaron, enviudaron, el hijo único se fue a Guatemala... Ya los brazos se les caen de puros viejos. Si no se han jorobado la estatura, es porque sus huesos son de madera.²⁸

Descripciones plenas de gran tensión; donde el realismo, el surrealismo y el creacionismo se mezclan y conjugan para dar paso a una sucesión y a un fluir de imágenes que acotan y reducen la anécdota para imponer una vasta y provocativa continuidad: “Hay postes que miman perros. Hay postes amigos de mendigos. Hay postes europeos con ojos verdes de aisladores de cristal. Hay postes de luz. Hay postes de teléfonos”.²⁹

La inagotable y larga secuencia onírica, fantástica y objetiva de estos elementos convierte a esta urbe en un espacio ciertamente imaginario, inédito, imposible desde los cánones de la verosimilitud y del realismo.

Otro contrapunto, de indiscutible mención, se formula entre el propio Barranco y Lima; esta última sirve para destacar de manera negativa y estentórea, también

²⁷ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁸ *Ibid.*, pp. 87-88.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

mediante lugares comunes, el desarrollo industrial y agresivo de la capital: “—Los arrabales de Lima. Una fábrica de aceite hincha su barriga pringosa y sopla como una vieja borracha-Lima”.³⁰

Si Barranco es una estancia de verano, Lima es su contraparte; la oposición y el contraste entre ambas localidades se pone de manifiesto; las dos conforman un ciclo, cuyas diferencias se expresan en forma directa: “Ahora se nos mete el invierno —un invierno extracalendario, ortodoxamente bergsonianamente: películas en veinte capítulos—. Lima, la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista, tan seria...”;³¹ “Ahora era Lima con su olor de sol y guano y sus placeres solitarios”;³² la brevedad enunciativa para la capital, bosquejada apenas, sirve para dar un mayor efecto al contraste.

Una singular mención sobre la construcción y definición de Barranco se ofrece mediante el símil de una oleografía, cromo que imita la pintura al óleo, que dispuesta en una óptica acuática crea una imagen en movimiento, con distorsiones, distinta a una descripción realista: “Negras que se mueven de aquí allá, brazos infinitos, manos ganchudas, consignas medio oídas... Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos”.³³

Es un óleo, una reproducción y un elemento áqueo, cuya suma transmite una idea onírica y subjetiva de la localidad; esquema descriptivo que expresa la inasible certidumbre de un espacio, marca las posibilidades múltiples y abiertas de una historia también imprecisa y define las variantes de un estilo.

Con el mismo elemento esencial, en posible alusión y referencia al propio balneario, recurre al agua como medio para explicar la subjetividad de los acontecimientos, de las acciones, de los personajes, del tiempo y del espacio; excepcional y atinado recurso que fractura la concreción, cuestiona la materialidad y la objetividad, da movimiento, confunde, distorsiona, crea espacios e invoca imágenes: “Uno mismo abre los ojos redondos, ictiologizado. En el agua, dentro del agua, las líneas se quiebran y la superficie tiene a su merced las imágenes. No, a merced de la fuerza que la mueve. Pero da lo mismo al fin y al cabo. Pavimento de asfalto, fina y frágil lámina de mica...”.³⁴

Como una progresión y ampliación de esa misma estrategia y recurso, al referirse a Ramón, uno de los protagonistas, se utiliza una exposición heterogénea, ambigua, se hace un perfil abierto, fragmentario, acumulativo y finalmente impreciso e indefinido: “Ramón hecho líneas, luces, secretos, aspectos, ornamentaciones, detalles, briznas de hierbas, campanadas... No, no. Una iconografía, un álbum en sepia y negro, a dos colores, por cuyas páginas pasará él con su boca melancólica, con sus gafas ilusivas, con su terrible insignificancia, camino de cualquier parte”.³⁵

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

La casa de cartón debe situarse justamente en un momento explosivo, de grandes cuestionamientos y reflexiones sobre el realismo y la referencialidad narrativa y artística; el punto de partido del autor y del narrador, es ciertamente una localidad balnearia, aledaña y dependiente de la capital peruana, llamada Barranco: “En la década de los 20, más que nunca antes, los balnearios se convirtieron en el rostro simbólico, en la máscara, de la sociedad limeña. Como rostro quizá éste era el más real, en relación con las clases altas, que el verdadero rostro el de la vida urbana”,³⁶ lugar cuyas características, experiencia de vida y de época, forma de pasar el tiempo y de diversión, marcaron un hito en la historia de las costumbres, la cultura del país y definieron las vivencias juveniles de los personajes de esta novela.

Sin embargo, a partir de ese lugar común, sitio para “cambiar aires y tomar baños”,³⁷ Martín Adán procederá a recrear un espacio imaginario, a fundar un lugar elocuentemente ficticio, lleno de referencias contextuales, filosóficas y literarias, de sensaciones y vivencias, recreado con una incipiente y primigenia estética urbana y una retórica vanguardista; visión nacida del pesimismo social de un ámbito en crisis, de un lugar fracturado, cuyas perspectivas son reducidas, fragmentarias, irresolubles; esta casa es una construcción de cuadros, esquemas, viñetas, fragmentos, planos, cortes o escenas libres o intercambiables, cuyo conjunto sugiere una lectura siempre abierta, enigmática y original.

Bibliografía

- AGUILAR MORA, Jorge, “Prólogo”, en Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*. México, FCE, 1992, p. 18.
- Amauta*, Lima, año II, núm. 10, diciembre de 1927, p. 16.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “La novela del tranvía”, en *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. Ed. crítica e introd. de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, 2001. (Nueva Biblioteca Mexicana, 133)
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “La casa de cartón”, en *Amauta*, año III, núm. 15. Lima, mayo-junio de 1928, p. 41. (Sección: Libros y Revistas)
- MARTÍN ADÁN, *La casa de cartón*. Lima, Juan Mejía Baca, 1971.
- SALMÓN DE JARA, Rafael, “Perfil humano de José Díez Canseco”, en José Díez Canseco, *Suzy*. Lima, Perugraph, 1979.

³⁶Jorge Aguilar Mora, “Prólogo”, en Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*, p. 18.

³⁷Rafael Salmón de Jara, “Perfil humano de José Díez Canseco”, en José Díez Canseco, *Suzy*, citado en *ibid.*, p. 18.