

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



«La revolución va por dentro»: estrategias del yo en *La casa de cartón* de Martín Adán

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios  
Culturales que presenta:

***Militza Blanca Angulo Flores***

Asesor:

***Víctor Miguel Vich Flórez***

Lima, 2024

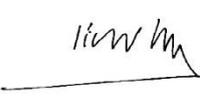
## Informe de Similitud

Yo, Vich Florez, Victor Miguel, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “«La revolución va por dentro»: estrategias del yo en *La casa de cartón* de Martín Adán”, de la autora Angulo Flores, Militza Blanca, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 27/05/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 10 de junio del 2024

Apellidos y nombres del asesor: Vich Florez, Victor Miguel	
DNI: 09389668	Firma 
ORCID <a href="https://orcid.org/0000-0003-4192-6873">https://orcid.org/0000-0003-4192-6873</a> :	

## Dedicatoria

A Sandra y a Scott.



## Agradecimientos

Esta tesis empezó como una de licenciatura hace más de veinte años, en 2003, y por diversos motivos no pude terminarla en ese momento. Mi profesor de Seminario de Tesis 2 fue Víctor Vich, mi actual asesor, y desde ese año conté con su apoyo en cada intento fallido que tuve de retomar la tesis. Gracias, querido Víctor, por todo tu apoyo y la confianza que tuviste desde esos años en mi investigación, que ahora ha tomado una dirección distinta y, creo y espero, mejor.

Mi primer interés por la obra de Martín Adán y la dirección hacia la crítica social de esta tesis se las debo a Alfredo Elejalde. En el curso Análisis Literario, Alfredo analizaba al detalle los sonetos de *Itinerario de Primavera*, los «poemas underwood» y toda la poesía temprana de Martín Adán. Con el paso de los años mantuvimos una conversación por correo, ya que él se encontraba en Estados Unidos, en la que me dio muchas claves para analizar el aspecto político y social de *La casa de cartón*. No obstante, Alfredo no solo me ayudó a cambiar la perspectiva de mi tesis, en ese momento todavía muy influenciada por la estética y la hermenéutica, sino que también me envió por correo físico tesis doctorales sobre esta obra, que en ese momento no circulaban en el Perú. Gracias, Alfredo, por tu guía y apoyo constante.

Ya en la maestría de Estudios Culturales, además de mi asesor, Kazuko Almeida alentó mi investigación, pues el trabajo final que presenté en el curso Género y Poder, que ella dictó, está de algún modo sintetizado en una de las secciones de esta tesis. Además, sus comentarios y críticas fueron de gran ayuda para reformular algunas de mis ideas. Asimismo, Mijail Mitrovic siempre se mostró muy entusiasta con mi proyecto y me dio muy buenas ideas y recomendaciones bibliográficas para engranar el tema de la producción de *La casa de cartón*—que también fue un trabajo final para uno de sus cursos— con su análisis textual. Gracias, Kazuko y Mijail por su confianza y entusiasmo.

Andrés Piñeiro, gran estudioso y promotor de la obra de Martín Adán, me permitió usar un libro inédito editado por él que ha enriquecido muchísimo en contenido y forma mi primer capítulo. Gracias, Andrés, por esta gran ayuda.

Por otro lado, quiero agradecer a todos los amigos y familia que me han apoyado de alguna u otra manera: Aída Villanueva, mi mejor amiga de la universidad,

siempre buscando bibliografía para mí en los yunaites; Aída Nagata, mi querida amiga y compañera de trabajo, quien me compró por encargo un libro hermoso, recomendado por Javier García Liendo —¡gracias, Javier!—, que espero usar para mi tesis de doctorado. A Claudia Arteaga, por tomarse el tiempo para escanear partes de un libro que no conseguía en el Perú y a Cecilia Rivera por obsequiarme una edición ya descontinuada de *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1991), lectura clave para la redacción de mi primer capítulo. A mi bello hermano menor, Juanfran, por traerme y regalarme varios libros de España, con lo que ayudó a que no gaste tanto dinero ni mis ojos frente a la laptop.

Gracias, querida Fanny, por traducir siempre las versiones de mis resúmenes y por echarme porras durante toda la maestría. Gracias también a «las últimas de la fila», Leyla, Sandra, Estefanía, Fanny y Nurşen, por ser un apoyo y alegría durante toda la maestría.

Gracias a mi querida suegra, Imelda, por ayudarme y alentarme para que retome los estudios y siga investigando, y por sus ricos almuerzos que me permitieron dedicarle más tiempo a la escritura final de la tesis.

Gracias a mis amados padres por toda la ayuda que siempre me han dado, por el privilegio que muy pocos poseen de tener un techo, comida, educación y muchísimo amor.

Finalmente quiero expresarle todo mi amor y agradecimiento a Sandra, mi compañera, por todo su apoyo desde que estamos juntas, desde el año 2000. Gracias, gorda, por tu paciencia, tu aliento y tu infinito amor; por corregir mi ortografía y estilo de todos mis trabajos; por aguantar mi ansiedad, impaciencia y mal humor durante esta última etapa. Y gracias, también, a nuestro gordo hermoso, Scott Catalino, por estar echado a mi lado, todos los días, mientras hacía la tesis, mirándome con sus ojitos de vaca.

## Resumen

El objetivo de esta tesis es analizar los mecanismos que utiliza el sujeto de *La casa de cartón*, de Martín Adán, para criticar, pero también para evadir y sobrevivir al proyecto modernizador de la Patria Nueva en la ciudad.

El primer capítulo tendrá en cuenta el contexto económico, político y social en el que fue producida esta obra, para, sobre esta base, indagar cómo los recursos que emplea este sujeto, que identificamos con el narrador, lo posicionan críticamente frente a las conservadoras clases media y alta que pueblan los distritos de Lima y Barranco, así como frente al represivo aparato estatal de los últimos años del Oncenio de Augusto B. Leguía.

En los capítulos segundo y tercero explicaremos cómo, a través de un proceso de carnavalización, este sujeto viandante se relaciona con el mundo exterior: si en el segundo capítulo vemos cómo este se distancia de la naturaleza y la sociedad mediante los mecanismos de humanización y reificación, en el tercero demostraremos cómo solo a partir de una toma de conciencia de su propia enajenación es posible entender su comunión solidaria con los hombres y la naturaleza.

En consecuencia, aunque ni en la novela ni en el contexto histórico en que fue escrita haya habido una transformación de la estructura capitalista, sí ocurre una revolución al interior del sujeto, que le permite establecer relaciones libres consigo mismo, los seres, las cosas y la naturaleza, con lo que recupera, en palabras de Marx, su «ser social».

**Palabras clave:** Martín Adán, *La casa de cartón*, crisis social, sujeto, narrador, identidad, carnavalización, reapropiación, revolución

## Abstract

The aim of this thesis is to analyze the mechanisms used by the subject from *La casa de cartón*, by Martín Adán, to criticize, as well as to elude and survive the modernizing project of Patria Nueva in the city.

The first chapter will take into account the economic, political and social context in which this novel was produced, in order, on this basis, to investigate how the resources used by this subject, whom we identify with the narrator, position him critically against the conservative middle and upper classes that live in the districts of Lima and Barranco, as well as against the repressive state apparatus of the last years of the Augusto B. Leguía's Oncenio.

In the second and third chapters we will explain how, through a process of carnivalization, this traveling subject interacts with the outside world: if in the second chapter we see how he distances himself from nature and society through the mechanisms of humanization and caricaturization, in the third we will show how only through an awareness of his own alienation becomes possible to understand his communion in solidarity with men and nature.

Consequently, although neither in the novel or in the historical context in it was written there has been a transformation of the capitalist structure, a revolution does occur within the subject, which allows him to establish free relationships with himself, beings, things and nature, thereby recovering, in Marx's words, his «social being».

**Key words:** Martín Adán, *La casa de cartón*, social crisis, subject, narrator, identity, carnivalization, reappropriation, revolution.

## Índice

Dedicatoria .....	iii
Agradecimientos.....	iv
Resumen .....	vi
Abstract .....	vii
Lista de figuras y tabla .....	x
Introducción.....	1
La polémica del género .....	2
Crítica social en <i>La casa de cartón</i> .....	6
Contenido .....	8
Capítulo I. La producción de <i>La casa de cartón</i> .....	11
1.1. Antecedentes.....	11
1.1.1. Mariátegui y <i>Amauta</i> .....	14
1.1.2. Ramón Rafael de la Fuente Benavides en la Patria Nueva .....	16
1.1.3. Martín Adán en <i>Amauta</i> .....	19
1.2. <i>La casa de cartón</i> , 1928 .....	23
1.2.1. El padrinazgo: la función de los paratextos en <i>La casa de cartón</i> ..	25
1.2.2. Recepción temprana de la obra, 1928-1930 .....	30
Capítulo II. Carnavalización de la naturaleza y la sociedad .....	32
2.1. Humanización de la naturaleza.....	32
2.1.1. Naturaleza muerta.....	34
2.1.2. Naturaleza surrealista .....	36
2.1.3. Naturaleza trastornada.....	38
2.2. Caricaturización de la sociedad .....	40
2.2.1. La religión como aparato opresor de la mujer .....	40
2.2.2. La europeización de la sociedad limeña .....	46
2.2.3. Desigualdad de clases y nación imposible .....	53
Capítulo III. Reapropiación del ser social .....	62
3.1. Reapropiación del yo .....	62

3.1.1. Desdoblamiento de la voz narrativa .....	63
3.1.2. Ramón.....	64
3.1.3. (Auto)reconocimiento literario .....	68
3.2. Comunidad social.....	75
Conclusiones.....	80
Referencias bibliográficas .....	82



## Lista de figuras y tabla

Figura 1. Portada del primer número de la revista <i>Amauta</i> .....	15
Figura 2. Portada del décimo número de la revista <i>Amauta</i> .....	20
Tabla 1. Publicaciones, 1918-1928.....	24



## Introducción

El objetivo de esta tesis es analizar las estrategias que el narrador de *La casa de cartón* utiliza para criticar a la sociedad limeña y al proyecto modernizador de la Patria Nueva (1919-1930). Escrita en 1928, *La casa de cartón* no puede dejar de leerse como «una novela que no habría sido posible antes del experimento billinghursta, de la insurrección “colónida”, de la decadencia del civilismo, de la revolución del 4 de julio y de las obras de la Foundation» (Mariátegui en Martín Adán, 1961, p. 112). Atendiendo a lo dicho por el Amauta, en el primer capítulo analizaremos la producción de esta obra dentro del particular contexto político, económico y social en el que fue escrita, y en los dos capítulos siguientes examinaremos los recursos que el narrador utiliza para primero distanciarse y luego repropriarse de dicho entorno.

Si hay algo que podemos afirmar sobre el estilo de *La casa de cartón* es que casi todos sus pasajes son monólogos interiores de un mismo emisor, con la excepción de los «poemas underwood»<sup>1</sup>, así como de un fragmento del vigésimo primer pasaje. Por otro lado, dicho narrador, esto es «el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto» (Bal, 1990/1985, p. 126), se inscribe dentro del relato y es, además, el sujeto o protagonista de la novela. Más aún, además de ser un narrador-protagonista, es también el «autor modelo» o «implícito» de la novela, ya que él mismo nos indica la naturaleza textual de su discurso cuando decide publicar los «poemas underwood» dentro de su obra: «Ramón dejó los versos que van arriba, escritos a máquina» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 27, p. 75). Por otro lado, siguiendo a Mieke Bal, podemos afirmar que este sujeto en tanto narrador, «el agente que narra», es indistinguible del focalizador, «el agente que ve», en la medida en que la focalización, es decir «la relación entre la “visión”, el agente que ve y lo que se ve» (1990/1985, p. 110), sí varía, pues en un mismo pasaje de la novela esta relación puede pasar de ser externa a interna, o viceversa (pp. 110-111). En suma, convengamos, en este texto preliminar, que estamos ante una novela constituida por monólogos

---

<sup>1</sup> Colocamos el título en minúsculas para respetar el estilo de la edición que hemos usado, que es el mismo de la primera edición de 1928. Asimismo, hemos hecho los cambios de autor anotados por Luis Vargas Durand (2004) en el ejemplar de la primera edición del Instituto Riva-Agüero de la PUCP por considerarlos importantes para la interpretación de los pasajes.

interiores de un narrador diegético, cuya focalización es interna como externa, y que dicho narrador es el protagonista y autor modelo de la novela. No obstante, para facilitar la lectura de esta tesis, en adelante, llamaremos solo «narrador» o «sujeto» a este autor modelo-narrador protagonista y subrayaremos cada faceta del mismo cuando lo creamos pertinente.

Ahora bien, antes de entrar con detalle en el contenido de esta tesis, repasaremos las opiniones más importantes sobre la clasificación genérica de *La casa de cartón*, ya que, hasta el día hoy, es un debate abierto. Seguidamente, haremos un balance de la literatura sobre Martín Adán que ha tocado directa o indirectamente la crítica social en su obra temprana, pues ha sido un aspecto poco estudiado en este autor. Como veremos, ambos aspectos están sumamente imbricados y responden más a posturas ideológicas de sus críticos que al contenido de la obra.

### **La polémica del género**

En diciembre de 1927, la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, «resucitó» con su décimo número, luego de una clausura, ordenada por el gobierno de Augusto B. Leguía, de poco más de seis meses, debido a un supuesto «complot comunista». Fue en este esperado número donde también nació el escritor Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (Lima, 1908) —del que, además, Mariátegui es coautor—, con un adelanto de nueve pasajes de *La casa de cartón*, seguidos por un entusiasta espaldarazo del propio *Amauta*, y un poema titulado «Navidad». Si bien en esta primera reseña Mariátegui define a los pasajes de esta obra como «memorias novelescas» (Martín Adán, 1927, p. 16), es en el colofón de la primera edición de 1928 donde la califica como una «novela» (Martín Adán, 1961 [1928], p. 112) de estilo «vanguardista» (p. 113).

A diferencia de Mariátegui, Luis Alberto Sánchez elude la clasificación genérica de la obra en su prólogo (Martín Adán, 1961 [1928]), y lo mismo ocurre con Ricardo Peña Barrenechea (1929) y Estuardo Núñez (1929), compañeros de estudios de Adán en la Deutsche Schule (en adelante, Colegio Alemán). Por su parte, el poeta ultraísta español José Pérez Domenech califica de «novelista» al joven escritor (1930, p. 7). Como puede verse, en esta primera recepción de la obra, quienes la califican genéricamente acentúan el carácter novelesco de la

misma, pero sin dar mayores detalles de dicha adjetivación. No obstante, son muy pocas las reseñas aparecidas en las décadas de 1920 y 1930, pero ello se debe a que la primera edición de *La casa de cartón* no estuvo a la venta, ya que su autor consideró que era una edición plagada de erratas. Sin embargo, como veremos en el primer capítulo, las razones para dicha autocensura iban más allá de lo estrictamente literario.

Recién tres décadas más tarde, en 1958, vio la luz la segunda edición de esta obra con enmiendas del autor, gracias a Juan Mejía Baca, librero, editor y amigo de Martín Adán. Fue con esta edición —que tres años más tarde se volvió a reimprimir en una tirada popular— que los escritores e intelectuales de la llamada «Generación del 50» conocieron la prosa de Martín Adán cuando este ya era un consumado poeta. Así, uno de los primeros en reseñar la obra fue un joven Mario Vargas Llosa, de 23 años, quien resalta su realismo subjetivo, pero sostiene que Mariátegui se equivoca al considerarla una «novela»:

Mariátegui vio en el libro una novela. El equívoco proviene de esta calificación. En una obra de prosa descriptiva el elemento racional predomina sobre todos los otros, son los episodios de una acción, los escrúpulos de una conciencia o el vigor de una personalidad y de un ambiente que los cautivan. [...] En una obra poética la realidad llega a nosotros a través de una sensibilidad y es la riqueza de ésta la que nos hace aceptar o rechazar aquella (1959, p. 9).

Hasta aquí queda claro que para Vargas Llosa lo que distingue a la novela del poema —o al novelista del poeta— es el tipo de realismo que cada una emplea para representar al mundo: el objetivo/racional, propio de la novela, y el subjetivo/irracional, propio de la poesía, categorías antagónicas de imposible comunión en el ya esquemático e inflexible mundo vargallosiano, pero no en la concepción juguetona y dialéctica del Amauta, que puede rastrearse no solo en los textos que acompañan a la obra de Adán, sino también en gran parte de su obra. En consecuencia, como bien dice Mirko Lauer, Vargas Llosa «dedica a *La casa de cartón* el espacio que le deja libre su acercamiento a las propias obsesiones literarias, asuntos familiares como Flaubert y los problemas del realismo con la realidad» (1983, p. 31). En otras palabras, Vargas Llosa ya comienza a esbozar su teoría de la novela total (Aguilar Mora, 1992) y, si bien reivindica el realismo subjetivo de Adán frente al realismo tradicional de las

*Tradiciones*, de Palma, o *El mundo es ancho y ajeno*, de Alegría, lo exilia, a él y a todo escritor que opte por un realismo no objetivo, irremediamente, de la novela:

En una novela una porción de la realidad se reconstruye, pero se le dota de un estilo personal único, que precisamente sirve para distinguirla de aquella realidad y otorgarle categoría literaria. El novelista siempre traiciona a la realidad (1959, p. 9).

En la misma línea que Vargas Llosa, está Luis Loayza, quien, en su libro *Sol de Lima*, antepone la categoría de poema a la de novela para valorar *La casa de cartón*:

Narración que se interrumpe continuamente, personajes que a veces parecen servir sólo de sustento para los juegos de estilo, largo poema en prosa que vuelve siempre a un lugar, a un momento determinados, *La casa de cartón* escapa a un género preciso. Esto no es un elogio. Demasiado perezoso para escribir una obra de mayor aliento cuando ya una página suya lo distanciaba de casi toda la informe prosa peruana; poco interesado en plantearse claramente su responsabilidad social de escritor; ingenio sudamericano, dotado para la frase brillante, para el sueño breve, pero desprovisto de paciencia y disciplina, el joven escritor se contentó con esta pequeña perfección. Imaginar la novela que pudo ser este libro no solamente es inútil sino también un error: el temperamento, la situación de Martín Adán no eran los de un novelista (1974, p. 127).

Como puede verse, Loayza retoma las concepciones vargasllosianas de la novela, pero esta vez el reproche es manifiesto: la novela es un género serio, lineal, racional, objetivo, social e implica, por ende, que su autor sea disciplinado, comprometido, no un muchacho de veinte años, apolítico, que solo está interesado en juegos verbales. Para ambos autores, la novela del *boom*, y específicamente la novela total de Vargas Llosa, ocupa la cúspide literaria y por debajo de ella están no solo los demás géneros sino también todas las novelas que anteceden a las del autor de *La ciudad y los perros*. Si bien ambos autores mencionan aspectos estructurales de *La casa de cartón* por los que pueden afirmar que no estamos ante una novela tradicional, su crítica está influenciada por la leyenda de bebedor compulsivo y poeta indisciplinado que ya desde inicios de la década de 1950 se propagaba en el ambiente cultural limeño:

Todos hemos creído en el talento de Martín Adán; veinte años hemos esperado confiados en que ese talento se decidiera a demostrarnos que teníamos razón.

Ahora ya parece improbable que Martín Adán cumpla la parte que le corresponde en el pacto que selló con la literatura peruana, que concluya esa obra que apenas iniciada le ganó el elogio y la fe de sus contemporáneos. Se sabe que no escribe; nada indica que volverá a escribir (Vargas Llosa, 1959, p. 9).

La leyenda, como han demostrado sus biógrafos (Bravo, 1987; Gargurevich, 1992; Vargas Durand, 1995), es cierta: desde mediados de la década de 1930 Adán empieza a tomar excesivamente, pero también a pasar largas temporadas en el Hospital Larco Herrera para tratar su alcoholismo y poder escribir. Si bien en la década de 1950 efectivamente hay una crisis escritural, esta no dura veinte años, como sugiere Vargas Llosa. Se sabe que, hasta fines de la década de 1940, Adán no solo escribe, sino que corrige y publica una gran cantidad de poemas y textos en prosa, por lo que las críticas de Vargas Llosa son bastante exageradas<sup>2</sup>. Pero, a pesar de la leyenda negra que la prensa y algunos críticos se encargaron de difundir, durante este periodo de sequía literaria, Martín Adán recibe varios alicientes que lo hacen «volver al ruedo»: en 1956 es nombrado miembro de la Real Academia de la Lengua; en 1958, Mejía Baca no solo publica la segunda edición de *La casa de cartón*, sino que empieza a reeditar toda su obra y, finalmente, en 1975, recibe su segundo Premio Nacional de Cultura correspondiente a los años 1973-1974 (Silva-Santisteban, 2006, pp. 48-49).

Volviendo a *La casa de cartón*, afortunadamente, el juicio de Vargas Llosa y de Loayza no será el derrotero predominante en este debate. Más bien, la crítica, salvo contadas excepciones, reivindica la hibridez o indeterminación genérica de la obra, postura que no contradice del todo, pero que tampoco se adscribe, a la propuesta de Mariátegui, ya que una novela vanguardista es precisamente un texto que escapa a los esquemas mentales propuestos por Vargas Llosa y compañía.

Fue Estuardo Núñez quien, en 1951, denomina «novela-poema» (p. 129) a la obra y este es el rumbo que siguen Washington Delgado («novela poética o

---

<sup>2</sup> No solo exageradas sino también muy crueles: en 1944 muere su tía Tarcila y en 1947, cuando recibe su primer Premio Nacional de Cultura «José Santos Chocano», por su poemario *Travesía de Extramares*, fallece su madre, Rosa Mercedes. Tanto la tía como la madre eran los únicos familiares con quienes vivió por casi treinta años y, coincidentemente, en 1947 se interna en el Larco Herrera durante dos años, hasta 1949.

poemática», 1980, p. 121), Ricardo Silva-Santisteban (no la define genéricamente, 1982, pp. IX-X), Mirko Lauer («prosa calidoscópica», 2023 [1983], p. 60), por citar a los autores más consagrados hasta fines del siglo XX<sup>3</sup>. En cambio, Mario Castro Arenas (1964 [1959]), Julio Ortega (1986) y Peter Elmore (2015 [1993]) retoman la definición de «novela vanguardista» acuñada por Mariátegui, en tanto que para ellos *La casa de cartón* inaugura una nueva forma de narrar que, si bien no influyó en las novelas del *boom*, no dejó de tener seguidores y admiradores, como Carmen Ollé, Jorge Eduardo Eielson, Oswaldo Reynoso y Laura Riesco, por nombrar solo algunos casos en los que vemos claras reminiscencias de la prosa martinadaniana. Como bien lo resume Mirko Lauer:

Hasta Adán la narrativa se manejaba exclusivamente a través de la acumulación de grandes masas de datos positivos, como de hecho ha seguido sucediendo después y ocurre todavía. [...] *La casa de cartón* funda nuestra narrativa contemporánea porque inaugura una fe en la palabra, que antes no existía (2023, 1983, p. 32).

Ahora bien, ¿qué es lo que dice Martín Adán al respecto? En algunas entrevistas, el autor minimiza la importancia de esta obra y la llama «conjunto de estampas del Barranco» o «ejercicios de gramática» que realizó siendo un colegial. Por tanto, el propio autor es más duro con su propia obra que Vargas Llosa o Loayza, pues ya ni siquiera le concede a su obra una cualidad literaria, lo que, en suma, evidencia su claro distanciamiento frente a toda su obra juvenil, la más irónica y mordaz que ha tenido, siendo fiel a su famosa frase «el estilo es una de las formas de la edad» (Piñeiro, 2011, p. 43).

Por nuestra parte, nos adherimos a la postura de Mariátegui y sus seguidores, y sostenemos que estamos frente a una novela vanguardista. Con todo, no es este el momento para sustentar nuestra posición; pero esperamos hacerlo a lo largo de nuestro análisis.

### **Crítica social en *La casa de cartón***

---

<sup>3</sup> Por razones de espacio, estamos dejando de lado en esta sección las posturas de las distintas tesis que tienen como objeto de estudio *La casa de cartón*, ya que suelen ser posiciones más desarrolladas que merecen un tratamiento más amplio. No obstante, a lo largo del segundo capítulo analizaremos las que nos parecen más acertadas.

Pocos son los estudiosos que sostienen que en *La casa de cartón* hay una crítica a la realidad social del Oncenio: entre las posiciones más resaltantes figuran las de Mirko Lauer (1983), Julio Ortega (1986), Peter Elmore (2015 [1993]), Eduardo Chirinos (2004), Christian Zegarra (2008) y Víctor Vich (2017). No obstante, el primero en dar claves para una lectura marxista de esta obra fue José Carlos Mariátegui, en el clásico colofón de la primera edición de 1928 —y que continuó apareciendo en la mayoría de nuevas ediciones que ha tenido esta obra—. Para Mariátegui, *La casa de cartón* es que no puede entenderse sin su contexto histórico, social y económico, pero advierte, irónicamente, que «Martín Adán no se preocupa sin duda de los factores políticos que, sin que él lo sepa, deciden su literatura» (p. 112). Y todo el colofón es un gran guiño a un novel escritor que se autoproclamaba satíricamente «clerical y civilista» (p. 111), pero que, sin embargo —como lo anota Mariátegui en este texto—, publica en *Amauta*, y no en el boletín de la Acción Social de la Juventud —asociación católica de la cual era miembro—, una novela en la que un adolescente vagabundea magistralmente por distintos registros verbales: el de las clases media y altas limeñas, el religioso, el marxista, el vanguardista, el cinematográfico, el psicoanalítico, entre otros; e incluso construye neologismos.

Uno de los aspectos más importantes de la obra fue dilucidado ampliamente por Julio Ortega en su libro *Cultura y modernización en la Lima del 900*. En la parte final del libro, Ortega analiza, junto con *La casa de cartón*, otras tres novelas de inicios del siglo XX: *Cartas de una turista* (1905), de Enrique A. Carrillo; *Bajo las lilas* (1923), de Manuel Beingolea; y *Duque* (1934), de José Diez Canseco; y concluye que solo en las novelas de Martín Adán y Diez Canseco hay una aguda crítica a la modernización de la capital y un cuestionamiento sobre los supuestos progresos del país. Más específicamente, para Ortega, la producción de *La casa de cartón* es «una ampliación metafórica del discurso urbano [...] en el discurso del campo», ya que «[...] el espacio natural es devorado por el espacio social urbano, al punto que la misma noción de campo resulta urbanizada» (1986, p. 200). A diferencia de las otras novelas, continúa este autor, en la de Martín Adán, la división entre campo y ciudad se hace más difusa, pero ello no significa una urbanización gradual de lo rural, sino, todo lo contrario, el deterioro de lo natural y la nueva concepción del campo como asidero de los residuos progresistas de

la urbe. No obstante, como veremos en el segundo capítulo, para este autor, esta urbanización del campo es percibida por el narrador de la novela con «alegría creacionista»; en esta tesis trataremos de demostrar lo contrario.

## Contenido

Como ya hemos adelantado, esta tesis tendrá tres capítulos. En el primero analizaremos la producción de esta obra con el fin de aproximarnos a las condiciones materiales en que fue escrita, publicada y consumida durante las décadas de 1920 y 1930. En «Antecedentes», la primera sección de este capítulo, indagamos en la biografía del autor y en la particular relación que tuvo con José Carlos Mariátegui a la luz de la crisis histórica, política y social que se vivía en el Perú: la caída de la vieja oligarquía, la modernización de Lima, el ingreso de capital británico y estadounidense, las luchas obreras y la persecución a los líderes del Partido Comunista y del APRA. Seguidamente, revisamos los primeros contactos del escritor con José Carlos Mariátegui: las tertulias en la casa de la avenida Washington, a las que el joven escritor iba acompañado del poeta José María Eguren y de su amigo Estuardo Núñez, así como la publicación de los primeros pasajes de *La casa de cartón*, en 1927, ya con el seudónimo de «Martín Adán».

Luego, en la sección «*La casa de cartón*, 1928» analizamos la producción de la novela dedicada a Eguren, la cual se publicó en el verano de 1928, en la imprenta de Luis Alberto Sánchez, en ese entonces un joven profesor del Colegio Alemán. A continuación, en el apartado titulado «El padrinazgo: la función de los paratextos en *La casa de cartón*» examinamos el papel del prólogo y del colofón de esta obra escritos por Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, respectivamente, y sostenemos que Sánchez, en su calidad de impresor, alteró el orden original de los textos con el fin de ganarle esta contienda de padrinazgo literario a Mariátegui, teniendo en cuenta además que ese mismo año se dio la polémica sobre el indigenismo entre ambos intelectuales. Como cierre del primer capítulo, describimos la inusitada recepción de la novela, ya que se trató de una edición privada y, en palabras del autor, «malograda», y las diversas reacciones que el padrinazgo Sánchez-Mariátegui generó en el autor.

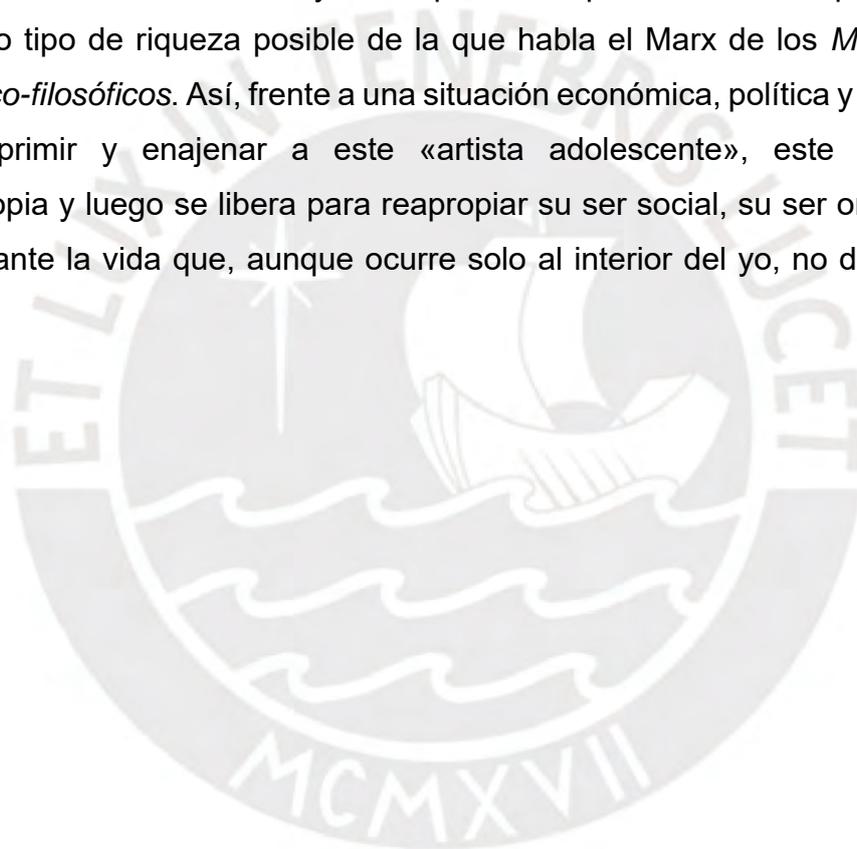
En el segundo capítulo, titulado «Carnavalización de la naturaleza y la sociedad», explicaremos cómo, mediante un proceso de carnavalización

bajtiniano, el narrador se relaciona con el mundo exterior. Así, este «mundo al revés», análogo al que tiene origen en las fiestas populares de la Edad Media y del Renacimiento de François Rabelais estudiados por Bajtín, cobra aquí también connotaciones revolucionarias si tenemos en cuenta el contexto dictatorial que se vivía a fines de la década de 1920 en el Perú. Consecuentemente, en la sección titulada «Humanización de la naturaleza» veremos que este proceso prosopopéyico se desarrolla en distintos niveles: primero, como si el paisaje fuera una pintura de «naturaleza muerta»; luego, como si fuera una pesadilla surrealista y, en tercer lugar, como si se transformara no solo en un hombre, sino en uno enloquecido. En la segunda sección del capítulo, «Caricaturización de la sociedad», analizaremos bajo qué mecanismos literarios el narrador ridiculiza a la sociedad limeña y toma distancia de esta. De este modo, en «La religión como aparato opresor de la mujer» examinamos los pasajes de la novela en los que el narrador critica la religiosidad católica de la sociedad limeña, personificada sobre todo en personajes femeninos. En «La europeización de la sociedad limeña» analizamos algunos pasajes en que la adopción de modas, sobre todo europeas, es caricaturizada a tal punto que las personas se deshumanizan y se convierten en cuadros expresionistas, rasgo de estilo que es estudiado por Alejandro San Martín en su tesis doctoral de 1975. Finalmente, en el pasaje estudiado en «Desigualdad de clases y nación imposible» analizaremos cómo el narrador, por medio de una «fábula citadina» (Elmore, 2015 [1993], p. 118), critica la alienación, el racismo y las divisiones de clase de la sociedad limeña. Si bien este es uno de los pasajes de la obra más y mejor analizados por la crítica (sobre todo en Ortega, Elmore y Ponce Aguilar), consideramos que nuestro aporte radica en señalar las coincidencias sociohistóricas del mismo y cómo estas son transformadas en la novela.

En la primera parte del tercer capítulo, titulado «Reapropiación del ser social», describimos otra de las estrategias del narrador, quien se presenta primero como una voz desdoblada y luego como otro ser objetivado en el personaje Ramón. Si bien en esta parte seguimos de cerca lo dicho por Elmore (2015 [1993]) sobre el desdoblamiento de la voz narrativa, sostenemos que esta simultaneidad entre sujeto y objeto no solo se comprueba en los pasajes en los que el narrador habla consigo mismo en segunda persona, sino también en los pasajes donde aparece Ramón, pues, como trataremos de demostrar, la misma novela nos proporciona

el soporte para esta interpretación cuando el narrador «descubre» el diario y los poemas de su amigo. En otras palabras, la hipótesis que queremos demostrar es que Ramón termina siendo un personaje creado por un narrador-autor, el cual, pirandellianamente, se olvida de su invención y solo la recupera o se reapropia de ella mediante la lectura de su propia obra.

Seguidamente, en la sección titulada «Comunión social» veremos cómo este narrador realiza, en primer lugar, una carnavalización que es inversa a la del segundo capítulo, en tanto empatiza solidariamente con las cosas y la naturaleza transformando sus «esencias», y, en segundo lugar, la manera en que se apropia «omnilateralmente» del mundo y de las personas que lo rodean, lo que da lugar a ese otro tipo de riqueza posible de la que habla el Marx de los *Manuscritos económico-filosóficos*. Así, frente a una situación económica, política y social que podría oprimir y enajenar a este «artista adolescente», este sujeto se autoexpropia y luego se libera para reapropiar su ser social, su ser omnilateral, posición ante la vida que, aunque ocurre solo al interior del yo, no deja de ser política.



## Capítulo I. La producción de *La casa de cartón*

*La casa de cartón*, de Martín Adán, seudónimo de Ramón Rafael de la Fuente Benavides (Lima, 1908-1985), fue publicada en 1928, en el antepenúltimo año del Oncenio (1919-1930) de Augusto B. Leguía (Lambayeque, 1863-Callao, 1932), época de muchos cambios en el Perú, sobre todo en los ámbitos económico, social, político e intelectual. El objetivo de este capítulo es analizar la producción, la distribución y el consumo de esta obra para aproximarnos a las condiciones materiales en que fue escrita, publicada y leída en las décadas de 1920 y 1930.

### 1.1. Antecedentes

*Necesitamos un virrey. Somos una colonia descontrolada. Una metrópoli que es la bolsa de Nueva York. Y por ellos nos jodemos todos*<sup>4</sup>.

En su libro sobre la llamada «República Aristocrática»<sup>5</sup>, Manuel Burga y Alberto Flores Galindo sostienen que el segundo gobierno de Leguía, el cual suponía una redefinición de las relaciones con el imperialismo y un impulso a la modernización del país, solo afectó los intereses políticos de la oligarquía, mas no los económicos, que se mantuvieron intactos (1991, p. 8). No obstante, en 1930, al término de este gobierno, el sillón presidencial nunca más fue ocupado por un civilista, con lo que se firmó el acta de defunción política de este partido, que, en realidad, «Estrictamente no fue un partido político en el sentido moderno y masivo del término: se confundió con un círculo de amigos o con el Club Nacional» (p. 84). Como sostienen ambos autores, el poder de la oligarquía reposaba en la propiedad de la tierra, las propiedades mineras, el comercio de

---

<sup>4</sup> Todos los epígrafes en cursivas son testimonios directos de Martín Adán sobre los distintos temas que analizamos a lo largo de este capítulo. Estos testimonios serán publicados a finales de este año, en un libro editado por Andrés Piñeiro que comprende las conversaciones entre Francisco Alarco Larrabure y nuestro autor en los últimos años de su vida (1984-1985). A pesar de la distancia cronológica, las reflexiones de Adán siguen siendo tan irónicas y rebeldes —aunque más coprolálicas— como en su primera novela. Además, revelan un aspecto inédito de su persona: una preocupación por la realidad social y política del país.

<sup>5</sup> Como explican estos autores, quien acuñó esta frase fue Jorge Basadre. La República Aristocrática comprende los gobiernos peruanos —salvo el de Guillermo Billinghurst, interrumpido por el golpe del general Óscar R. Benavides— de Nicolás de Piérola (1895), hasta el segundo gobierno de José Pardo y Barreda (1919), todos gobiernos «demócratas» o «civilistas».

las importaciones y exportaciones, y la banca. Añaden, además, que esta reducida clase fue el nexo entre el país y las metrópolis imperialistas (primero Inglaterra y luego Estados Unidos) y que esta no solo se definía en términos de clase sino también de estamento (p. 84). ¿Cómo fue posible que un exmiembro de este «rezago colonial» fundado por Manuel Pardo y Lavalle en 1871 ascendiera en contra de sus antiguos aliados y ganara las elecciones de 1919? Jorge Basadre explica que en las primeras décadas del siglo XX aparecieron nuevas clases sociales que reaccionaron frente a la actitud egoísta y arrogante de la clase privilegiada, que solo en apariencia fue «un Estado nacional» (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 85):

La gran guerra de 1914-1918, con sus consecuencias económicas y sociales, había dado lugar a que se acentuara la significación de dichas clases. Estaba en sus postrimerías la era patriarcal y señorial de la vida peruana y pugnaba por emerger una época mesocrática. Estudiantes, empleados de comercio, empleados públicos, militares de mediana o baja graduación, artesanos y obreros contáronse entre los más entusiastas partidarios de Leguía. Germinal fue el periódico universitario que propugnó su candidatura; allí escribieron José Antonio Encinas, Jorge Guillermo Leguía, Erasmo Roca, Hildebrando Castro Pozo, Carlos Doig Lora y otros jóvenes que no pertenecían a las clases socialmente prominentes de Lima (Basadre, 2014, p. 16).

A diferencia de la burguesía clásica, la oligarquía no se interesó por incorporar a las masas, no tuvo un programa político ni intelectuales que ayudaran a cohesionar a todas las clases, a pesar de que monopolizaron la vida universitaria y el periodismo (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 90). En consecuencia, al no haber un sustrato cultural y ni siquiera una lengua común, «en el Estado oligárquico [...] hubo una hipertrofia peculiar de los elementos dictatoriales, es decir, de la imposición, de la violencia de clase» (1991, p. 88). En ese sentido, solo la religión fue un elemento que conglomeró a todo el país:

[...] la Iglesia, como en los tiempos coloniales, tuvo que continuar desempeñando su función cohesionadora del edificio social. El cristianismo fue uno de esos pocos nexos que comunicaba a la oligarquía con el pueblo; y la Iglesia, junto con el Ejército, continuaba siendo una de las pocas instituciones que funcionaban a escala de todo el país. Persistían —ha señalado Basadre— expresiones de religiosidad popular como el Señor de los Milagros (Lima), el Señor de los Temblores (Cusco), el Señor

de Luren (Ica), el Señor de Locumba (Moquegua), la Virgen de la Candelaria de Cayma (Arequipa) (p. 88).

Frente a este contexto de crisis, luego de la caída de los precios debido a la Primera Guerra Mundial, Leguía supo jugar bien sus cartas: ofreció acabar con un gobierno de pocos e implementar uno de muchos en el que conectaría vialmente a todo el país, urbanizaría la capital, irrigaría tierras eriazas, desarrollaría la industria y reivindicaría a todos los subalternos, sobre todo al «indio». Ya en el gobierno, la Constitución de 1920 reconoció «la personería jurídica y legal de las comunidades» (p. 115), medida que no había vuelto a darse desde Bolívar (1824), y que fue también uno de los motores de las sublevaciones masivas del sur del Perú en los años previos; todo ello sin perder de vista al catolicismo, pues, en 1923, Leguía encomendó al Perú al Sagrado Corazón de Jesús. Hasta un año antes de este suceso, como dice Baltazar Caravedo (1977), duró el «período democrático» del Oncenio (1919-1922), que terminó con la deportación (Óscar R. Benavides, en 1921), el autoexilio (José de la Riva-Agüero, en 1919) o el retiro de la vida política (Ántero Aspíllaga, en 1919) de las principales personalidades de la vieja oligarquía (como se citó en Burga y Flores Galindo, 1991, pp. 127-129).

*La tía Tarcila decía que Leguía era muy inteligente. [...] Se cagaba en los principios; un humano sincero. No me fio de la virtud humana.*

Abolida políticamente la oligarquía, con la defunción de su principal partido, en 1923, cuando debió convocar a elecciones, Leguía se presentó como único candidato y empezó la segunda fase del Oncenio (1923-1930), «caracterizada por la hegemonía norteamericana y el apoyo abierto de la burguesía industrial» (Caravedo, 1977, como se citó en Burga y Flores Galindo, 1991, p. 129) y una fuerte represión a la «gran sublevación de Cusco y Puno» (p. 129). En conclusión, como dicen Burga y Flores Galindo:

Leguía acabó rodeado por un grupo de incondicionales que surgían de un extenso proceso de clientelaje basado en las prebendas y en la corrupción. El desenfado de Leguía rompió con todas las normas aristocráticas de clientelaje político. Forjó su poder, no en las complejas redes de parentesco, de afinidad o simpatía, sino en la fuerza avasalladora del dinero (1991, pp. 130-131).

Sin embargo, ya desde inicios del siglo XX surgió, en Lima y otros departamentos, una nueva clase social, aún incipiente, pero que jugó un papel precursor y central para el surgimiento y consolidación de nuevos pensadores y actores políticos, como Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui: los obreros. De este modo, tanto Haya como Mariátegui buscaron el apoyo de esta facción trabajadora, en un principio anarcosindicalista, para afianzar sus proyectos políticos. Las universidades populares y las distintas publicaciones periódicas de ambos intelectuales y activistas fueron los recursos utilizados para alcanzar dicho fin. No obstante, fue Mariátegui quien pensó que el accionar de la alianza obrero-campesina era crucial para consolidar el socialismo en el país y acabar con la intervención del imperialismo yanqui. No ocurría lo mismo con Haya, quien creía que solo la clase media, encabezada por él, su líder mesiánico, podía dirigir el rumbo del Perú (Burga y Flores Galindo, 1991, pp. 141-142).

#### 1.1.1. Mariátegui y *Amauta*<sup>6</sup>

*Fugaba de San Marcos a la casa de Mariátegui, que estaba cerca de la mía. Y las ametralladoras dispuestas a disparar o quizá había orden de no disparar.*

Desde sus inicios, el segundo gobierno de Leguía había perseguido a los intelectuales o políticos que se oponían a su régimen. Entre ellos nos interesa destacar a José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894-Lima, 1930), ya que es él quien publica por primera vez los primeros poemas y prosa de Adán en las páginas de *Amauta*.

Según la cronología biográfica del Amauta, entre mayo y agosto de 1919, Mariátegui:

Funda, junto con César Falcón, el diario *La Razón* desde donde apoya el paro general por el abaratamiento de las subsistencias y el movimiento de reforma universitaria. El diario es clausurado por presión del gobierno de Augusto B. Leguía, debido a su línea periodística de oposición (Archivo Mariátegui, s.f.a., diapositiva N° 25).

A pesar de ello, Mariátegui siguió enfrentándose a Leguía desde otros medios, como el periódico *La Prensa*, también antileguiuista, pero, como ocurrió con casi

---

<sup>6</sup> En toda esta sección sigo y parafraseo la cronología biográfica de Mariátegui publicada en la web del Archivo Mariátegui.

todos los medios de oposición, el diario fue clausurado en setiembre y muchas personas fueron arrestadas (Nodari, 2018, p. 153). Luego, en octubre de 1919, Mariátegui fue «enviado a Italia por el gobierno de Leguía como agente de propaganda del Perú en el extranjero, como forma de encubrir su deportación» (Archivo Mariátegui, s.f.a., diapositiva N° 26). Gianandrea Nodari afirma que el hecho de que Mariátegui no fuera encarcelado sino deportado se debe al vínculo familiar que había entre el presidente y José Carlos Mariátegui, pues Julia Swayne, la primera esposa de Leguía, era tía del Amauta (2018, p. 153).

Durante el periodo 1919-1923, Mariátegui recorrió Europa, profundizó sus conocimientos sobre el socialismo y fundó, junto con César Falcón, Carlos Roe y Palmiro Machiavello, la Primera Cédula Comunista Peruana en 1922 (Archivo Mariátegui, s.f.a., diapositiva N° 34). En febrero de 1923, a bordo del vapor Negada, Mariátegui regresó a Lima con ánimos de fundar una revista social. Ese mismo año, conoció a Víctor Raúl Haya de la Torre (Trujillo, 1895-1979), uno de los principales participantes de la Reforma Universitaria y rector de la Universidad Popular «Manuel González Prada», deportado por Leguía en 1923, con quien coincide políticamente —Mariátegui dictó un curso en la Universidad Popular e incluso llegó a dirigir la revista *Claridad* cuando Haya de la Torre fue desterrado—. En setiembre de 1926, cuando Haya de la Torre y Mariátegui todavía eran cercanos políticamente, salió a la venta el primer número de la revista *Amauta*, con portada de José Sabogal y un editorial claramente socialista (Archivo Mariátegui, s.f.a., diapositiva N° 56).



Figura 1. Portada del primer número de la revista *Amauta*, setiembre de 1926. Fuente: Archivo Mariátegui.

Posteriormente, entre febrero y marzo de 1927, Mariátegui tuvo un encendido debate con Luis Alberto Sánchez (Lima, 1900-1994) —quien para ese entonces todavía no se había afiliado al APRA— sobre el indigenismo; en junio, *Amauta* fue clausurada debido un supuesto «complot comunista»; y en diciembre reapareció con un editorial en el cual Mariátegui da punto final al tema del cierre de la revista, pero no sin aclarar que continuaba en pie de lucha. Los motivos expresados por Mariátegui en una carta del 6 de diciembre de 1927 dirigida al ministro Manchego Muñoz, con la finalidad de reanudar la publicación, bastan para mostrar el grado de represión política que se vivía en esos años:

Que Amauta [...] no es una publicación de propaganda subversiva ni está absolutamente comprometida en plan alguno de conspiración contra el Gobierno. [...] es extraña a toda organización internacional comunista. [...] Que el carácter ideológico y cultural de la revista está perfectamente acreditado por los insospechables testimonios de aplauso y simpatía que ha merecido de intelectuales y artistas como Unamuno, H. Walden P.T., Marinetti, Enrique José Varona. Eugenio D'Ors, Alfredo Palacios J. García Monge, Ramón Gómez de la Serna, Manuel Ugarte y muchos otros, de y a ninguno de los cuales se puede calificar de comunista; y [...] que [...] no puede ser considerada como un órgano de agitación popular, tanto por el género y estilo de sus estudios, como porque, de acuerdo con su carácter de revista mensual de cultura guarda prescindencia respecto de los actos de la política gubernamental (Archivo Mariátegui, s.f.b., párrs. 2-5).

La necesidad de mencionar a reconocidos intelectuales de derecha, e incluso a fascistas como Marinetti, y la repetición de la no filiación de la revista al comunismo para mostrar la pluralidad de lectores y su no radicalización política es una clara muestra de la represión imperante. Así, en este alborotado contexto político nació un autor como Martín Adán, con dos entregas muy distintas entre sí: un poema, maternal y visual, como «Navidad» (Elejalde, 1998), y los irónicos pasajes de *La casa de cartón*.

### **1.1.2. Ramón Rafael de la Fuente Benavides en la Patria Nueva**

*No simpatizo con Dios; pero sí confío ciegamente.*

Ramón Rafael de la Fuente Benavides provenía, por el lado materno, de una familia oligarca «venida a menos», pues en la década de 1920 sus miembros ya solo vivían de la herencia de su abuelo, ginecólogo obstetra de la Maternidad de

Lima. A inicios de esta década, al morir su abuelo en 1915, su padre en 1914 y su hermano menor, César, en 1919, este se quedó solo con su madre Rosa Mercedes Benavides Dammert, y dos tíos, hermanos de su madre: Tarcila, «soltera y beata» (Vargas Durand, 1995, p. 23) y Pedro, con «retardo mental», a quien, según la leyenda, lo tenían «encerrado en el sótano» (León, 2015):

—Mi madre era de una moral sólida, tremendamente católica, cristiana; pero autoritaria, no era muy inteligente, sí la tía Tarcila. [...]

—Mi madre era afectuosísima con Dios, no conmigo [...]. Cumpliendo su lado cristiano; no expresaba sus sentimientos. La tía Tarcila era una mujer de mundo. [...] La tía Tarcila solo me engreía un poco. La relación con mi hermano fue mínima. Era amiguero, fue una compañía en el colegio (Piñeiro, 2024, s.p.).

Gracias a estas confidencias con su amigo y psiquiatra, comprobamos la tremenda falta de afecto del joven y un autoritarismo religioso que explican su cada vez más intensa soledad, así como el temor y el arrepentimiento que sentía Rafael cuando decía algo en contra de la religión católica. A esta familia le debe sus dos nombres: Ramón —nombre que no usaba—, por su bisabuelo, y Rafael, por su abuelo. Por el lado paterno, Rafael provenía de los De la Fuente Santolalla, de Pacasmayo, familia también de origen oligarca, como afirma Francisco Alarco:

El padre bebía mucho. La familia materna se llevaba bien con la familia del padre, como si todo o nada hubiera ocurrido. Es la moral limeña. No sabe de qué murió el padre. De la abuela Santolalla Iglesias sabemos que por la rama de los Iglesias provenía la riqueza. Un antepasado, un español inmigrante, se dedicó a la minería. Tuvo la minera Pilancones, que explotaba plata y plomo (Piñeiro, 2024, s.p.).

Su padre y varios de sus hermanos eran conocidos por su bohemia. Se sabe, por varias fuentes, que, para inicios del gobierno de Leguía, ninguno de los padres de nuestro escritor le había dejado una herencia y que posteriormente vivió gracias a su propia obra, pero también al amparo de sus familiares y amigos. A pesar de que el padre murió cuando él era muy chico, fue muy cercano a su familia paterna, a la que visitó en años posteriores en Pacasmayo (León, ca. 2011).

Desde su nacimiento hasta fines del decenio de 1920, Rafael vivió en Chorrillos, el centro de Lima, Barranco y, nuevamente, el centro. Cuando se muda del

centro de Lima a Barranco, ya alquilaban parte de la casa para poder solventar sus gastos. Fue durante su estancia en Barranco que conoció a Eguren<sup>7</sup> y este le presentó a Mariátegui, como dice el poeta en una entrevista hecha por Oswaldo Chumbiauca en 1978:

Eguren fue quien me presentó a Mariátegui; y Eguren fue el gran amigo de mi adolescencia. Las tardes de los domingos las pasaba yo en su casa de Barranco, en compañía de Estuardo Núñez, a quien presenté yo a Eguren. Era Eguren un hombre excepcional. Era el poeta puro que vivía en función de la poesía (Piñeiro, 2011, p. 46).

De esta forma llegó Rafael a las tertulias de la casa de la calle Washington y conoció a José Carlos Mariátegui, quien era catorce años mayor que él. Si bien no hemos encontrado datos exactos sobre la fecha del encuentro, este tiene que haberse dado en el periodo 1925-1927, como lo confirma esta confesión del poeta:

—[...] Toda mi vida he sido menos que valiente. Y visité a Mariátegui en el Hospital Militar, cuando estuvo preso. Llegué y los médicos estaban con sus mandiles blancos. Me hicieron pasar. Me anunciaron y entré. La frase habitual de Mariátegui era: «¿Qué hay de nuevo, Martín?». Pero esa vez solo me extendió la mano. Me di cuenta, entonces, que era un recinto militar y prisión. Me dio miedo (Piñeiro, 2024, s.p.).

Asimismo, esta cita nos confirma, nuevamente, el estado de represión que se vivía durante el Oncenio, donde no solo los militares, sino también la recién creada Policía fueron aparatos de control del régimen autoritario.

Ahora bien, también fue en esa época que se creó el seudónimo para encubrir la identidad de Rafael: «Lo del seudónimo en sí, fue por temor, muy explicable, del muchacho que publica por primera vez. Si mal no recuerdo, el seudónimo lo creamos entre José Carlos Mariátegui y yo» (Piñeiro, 2011, p. 46). Al respecto, Luis Vargas Durand recoge un recuerdo verbal de Estuardo Núñez (s.f.) sobre las razones que llevaron a Rafael a optar por el seudónimo:

estaba destinado a encubrir la publicación de la obra y el éxito literario ante la familia. La familia había decidido que Martín Adán

---

<sup>7</sup> Estuardo Núñez (s.f.) dice que las tertulias en casa de Eguren a las que asistieron con Martín Adán ocurrieron en 1925: «desde 1925, cursando en cuarto año de media [...]» (como se citó en Vargas Durand, 1995, p. 32).

fuera un señor abogado de gran figuración social, de gran representación política; y esto de dedicarse a las letras y a la poesía era un tanto contrario a los propósitos de la familia con respecto a la educación y a la orientación profesional de Martín Adán. Sobre todo, la tía Tarcila [...] soñaba con la figuración de Martín en sociedad de Lima; para que levantara la posición de la familia que ella había sentido disminuida en los últimos años (1995, p. 43).

A pesar de que no se sabe con seguridad quién creó el seudónimo —si Rafael y Mariátegui o si Núñez y Mariátegui—, en lo que sí coinciden las fuentes es que el Amauta estuvo implicado en su creación y que dicho seudónimo alude con «Martín» a los monos organilleros y con «Adán» al primer hombre bíblico, lo que, como bien dice Mariátegui en su «Colofón» para *La casa de cartón*, es una reconciliación «entre el Génesis y Darwin» (Martín Adán, 1961 [1928], p. 115). Más allá de las razones que lo llevaron a ponerse un seudónimo, lo cierto es que su identidad luego fue revelada por Luis Alberto Sánchez en su «Prólogo» a *La casa de cartón* y esto, según algunas fuentes, generó un drama familiar sobre el que no vale la pena ahondar, pues no hay datos verificables, solo especulaciones.

### 1.1.3. Martín Adán en *Amauta*

*Mariátegui nunca hizo confidencias. Nunca me pidió plegarme al izquierdismo, solo me pedía mi colaboración para Amauta.*

En junio de 1927, el ministro de Gobierno y Policía del Perú Celestino Manchego Muñoz denunció un

supuesto complot «comunista» en el que estaría implicado Mariátegui, la revista *Amauta* y sus colaboradores: el resultado fue que muchos acabaron presos en el Frontón, la revista fue clausurada hasta diciembre de ese año y Mariátegui, confinado, dada su precaria salud, en el hospital militar San Bartolomé (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 141).

Así pues, el número 10 de la revista *Amauta* significó un «segundo acto», tal como Mariátegui tituló el editorial de ese número:

No es esta una resurrección. «Amauta» no podía morir. Habría siempre resucitado al tercer día. No ha vivido nunca tanto, dentro y fuera del Perú, como en estos meses de silencio. La hemos sentido defendida por los mejores espíritus de Hispano-América (1927a, p. 4).

Y es en este número de la revista que nace en la esfera pública Martín Adán, «prosador y poeta peruano» (Mariátegui, 1927b, p. 16), con dos textos: un adelanto de nueve pasajes de *La casa de cartón* (Martín Adán, 1927, pp. 16, 21-22) y un poema titulado «Navidad» (1927, p. 47). De los pasajes de *La casa de cartón* publicados en *Amauta*, el primero ya no volvió a publicarse como parte de esta obra<sup>8</sup>. Al final de este apartado ensayaremos las posibles razones de esta eliminación.

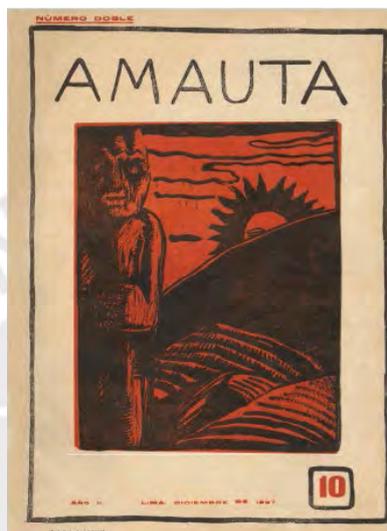


Figura 2. Portada del décimo número de la revista *Amauta*, de diciembre de 1927. Fuente: Archivo Mariátegui.

Como ya hemos mencionado, el poema «Navidad» y nueve pasajes de *La casa de cartón* aparecieron en el número 10 de la reaparecida *Amauta*, en diciembre de 1927, cuando su autor ya cursaba el primer año de Letras en San Marcos. No interesa aquí hablar detalladamente sobre el contenido del poema<sup>9</sup> ni de los pasajes, pero sí quisiéramos resaltar algunos datos que nos parecen importantes sobre ambos textos: la elección del título del poema y significación, y la omisión posterior de uno de los pasajes de *La casa de cartón*.

### Navidad

<sup>8</sup> Salvo en una edición del año 2000, de Adobe Editores, realizada por Ricardo Silva-Santisteban, en la que aparece bajo el título de «Apéndice a *La casa de cartón*» (Martín Adán, 2000 [1928], p. 108). Hubo un fragmento adicional que apareció en el número 11 de *Amauta*, en enero de 1928, titulado «Paseo de noche» (1928).

<sup>9</sup> Sobre este poema hay un interesante análisis estilístico de Alfredo Elejalde, quien sostiene que hay tres instancias superpuestas, como cajas chinas: «el poema habla del cuadro y el cuadro habla de María que, con su actitud, habla del Niño» (1998, penúltimo párrafo).

Tus ojos  
unen las manos  
como las madonas  
de Leonardo.  
Los bosques de ocaso,  
las frondas moradas  
de un Renacimiento sombrío....  
El rebaño del mar  
          bala a la gruta  
del cielo, llena de ángeles.  
Dios se encarna  
en un niño que busca los juguetes  
de tus manos.  
Tus labios  
dan el calor que niegan  
la vaca y el asno.  
Y en la penumbra,  
tu cabellera muelle sus pajas  
para Dios Niño  
(Martín Adán, 1927, p. 47).

Una razón obvia de la elección del título del poema es el mes de la publicación. No obstante, este título también puede interpretarse como una referencia al «renacimiento sombrío» de *Amauta* en un contexto político oscuro, como lo fue el de 1927 y como un eco al editorial de Mariátegui, «No es esta una resurrección. “Amauta” no podía morir. Habría siempre resucitado al tercer día» (1927a, p. 3). Asimismo, «Navidad» da cuenta de la particular religiosidad de Martín Adán, rasgo que comparte con Mariátegui: no estamos frente a un poema místico, pues hay una mirada que sensualiza y humaniza a la Virgen a través de las sinécdoques y que hace del poema una completa herejía, algo muy propio de la obra de nuestro autor y acorde con el espíritu provocador de la revista. Por otro lado, el primero de los nueve pasajes de *La casa de cartón* que aparecieron en dicho número fue eliminado de todas las posteriores ediciones, salvo la ya indicada:

¿Cuáles eran nuestras ideas? La verdad, no las teníamos. Creíamos vagamente en vaguedades vaguísimas. Ramón lo dudaba todo. Yo soñaba a gritos con la monarquía. Un rey loco y santo, un Felipe Segundo que me hiciera su primer ministro... Enviaría yo a Ramón de embajador extraordinario a Pequín, y edificaría un castillo de azulejos en la cima del San Cristóbal... Daría yo de comer a todos, y al que se quejara lo haría mi privado... Ramón creía que alimentar imbéciles era una imbecilidad, pero esto lo creía de mala gana. Lucho Mos era

terriblemente socialista; llevaba una caricatura verduzca de Marx y una lista de ajusticiables en la cartera; no oía misa los domingos y fiestas de guardar, aunque comulgaba en la cuaresma. Manuel era el absurdo mentor de estos muchachos absurdos: a cita insigne de uno de nosotros, repetía puntualmente la réplica famosa de Fulano en tal capítulo del libro, en letra cursiva. Manuel creía todo lo que decía en el momento mismo de decirlo y era, por lo tanto, el más seguro en sus palabras, ajenas pero magníficas (Martín Adán, 1927, p. 16; se ha respetado la grafía original).

¿Por qué el autor decidió eliminar este pasaje? Las razones pueden ser varias, pero creo que apuntan a una decisión autoral de no brindar tanto detalle sobre sus personajes, especialmente del narrador, pues, en la versión de 1928 no sabemos nada sobre sus ideologías políticas ni de las de Lucho, como tampoco la edad aproximada de Manuel ni de su afición por el citado. En la versión de 1928 todos estos personajes son descritos fugazmente. Del único que se hace una descripción «física», nuevamente con sinécdoques, es de Ramón, al inicio del quinto pasaje de la edición completa de la obra: «Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca, de faz y piernas» (1961 [1928], pasaje 5, p. 27). Lamentablemente no hay registros con alguna opinión de Martín Adán sobre la exclusión de este pasaje. Con todo, la alusión al socialismo de Lucho puede ser un chiste privado entre Martín Adán y Mariátegui, como otros que se suelen encontrar en su «correspondencia textual»<sup>10</sup> y como veremos en la siguiente nota, en la que Mariátegui presenta al nuevo autor —y que reproducimos por completo pues luego muchas de estas ideas se repiten en el Colofón de 1928—:

Estas páginas pertenecen a un libro de Martín Adán —prosador y poeta peruano—, que se titula también «La Casa de Cartón». Martín Adán es un debutante que desde su ingreso en nuestra asamblea literaria se sienta con desenfado entre los primeros. No tenemos ningún empeño en revelarlo, porque es de los que se revelan solos. Su presentación no necesita padrinos. Aunque acaba de llegar, Martín Adán tiene ya el aire desenvuelto de un antiguo camarada. No diremos siquiera a qué generación pertenece, para que nadie afirme que le abrimos un crédito excesivo e imprudente a la «nueva generación». Su ficha bibliográfica está todavía en blanco. Pero «La Casa de Cartón» es un documento autobiográfico: memorias novelescas de

---

<sup>10</sup> Sobre este tema, Alfredo Elejalde (ca. 1998) tiene un artículo en el que analiza la concepción literaria de Adán confrontada con la de Mariátegui en los poemas «Gira» y los seis sonetos alejandrinos de *Itinerario de primavera* que aparecieron en los números 13 y 17 de *Amauta* con las respectivas respuestas de Mariátegui: «En defensa del disparate puro» y «El anti-soneto», todos citados en las referencias.

adolescencia estudiosa y aplicada, aunque un poco impertinente, de un colegial que, a pesar suyo, ganó siempre en sus exámenes las más altas notas. Si todo debut es un examen, Martín Adán tiene asegurado otro 20. Su nombre, según él, reconcilia el Génesis con la teoría darwiniana. Le hemos objetado, privadamente, que Martín se llaman los monos solo en Lima y el Barranco y que Adán es un patronímico inverosímil. Mas si Martín Adán se llama así realmente, no cabe duda [de] que se trata de un humorista y hereje de nacimiento. Lo sacamos al público en fragante herejía. La primera consecuencia de su debut será, acaso, una expulsión de la A.S.J. Lo deploraríamos mucho, porque Martín Adán, además de ser persona muy bien educada, como los demócratas equívocos de Don Nicolás de Piérola, cuando «no se sienten tales, se marchan solos» (1927b, p. 16; se ha respetado la grafía del original).

En esta pequeña nota, Mariátegui califica de «camarada» a nuestro autor y le asegura un 20 de nota en su primera aparición pública, algo a lo que parece aludir nuestro autor en el décimo pasaje sobre sus amores: «Tuve que salir bien en los exámenes, con veinte —nota sospechosa, vergonzosa, ridícula: una gallina delante de un huevo—» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 1<sup>11</sup>, p. 37). Volviendo a la nota de Mariátegui, este dice, además, que Martín Adán, a pesar de su juventud, no necesita padrinos; no obstante, en el verano de 1928, *La casa de cartón* se publica bajo el auspicio de Sánchez y Mariátegui, apenas terminada la polémica, con dos textos que, irónicamente, polemizan en no pocas cosas. Por ello, comenzaremos la segunda parte de este capítulo con algunos datos sobre el consumo de revistas y libros en la década de 1920, que ayudan a entender cómo un joven de clase alta, apolítico, que pertenecía a la Acción Social de la Juventud y a quien su familia lo había obligado a estudiar Derecho decide salir al mercado con un par tan polémico como Sánchez y Mariátegui. En segundo lugar, compararemos las concepciones que cada uno de estos pensadores tiene del autor y de su obra en los paratextos de *La casa de cartón*.

## **1.2. *La casa de cartón*, 1928**

Manuel Burga y Alberto Flores Galindo explican cómo el desarrollo de la educación, pero también de posiciones antiacadémicas como la de Mariátegui, la Reforma Universitaria de 1919, la migración de intelectuales provincianos a

---

<sup>11</sup> En todas las citas a *La casa de cartón* indico el pasaje al que pertenecen, cuando es pertinente, para que sea más fácil su ubicación.

Lima, el crecimiento de las capas medias, junto con el inicial interés del gobierno de Leguía por incorporar a los intelectuales en su proyecto de la Patria Nueva, son claves para entender el aumento de la producción de libros y revistas, y el consecuente crecimiento del número de lectores (1991, pp. 161-163). Este incremento se observa en un cuadro estadístico sobre la evolución del número de revistas para el periodo 1918-1928 (tabla 1).

<b>Años</b>	<b>N° de periódicos y revistas</b>
1918	167
1919	184
1920	197
1923	228
1924	291
1925	347
1926	366
1927	430
1928	473

Tabla 1. Publicaciones, 1918-1928. En Burga y Flores Galindo, 1991, p. 163.

Luego de presentar este cuadro, los autores confirman la importancia para el desarrollo cultural del país que tuvieron las publicaciones, sobre todo las revistas, en la década de 1920, y especialmente *Amauta*:

[...] indudablemente la revista por excelencia fue *Amauta*, fundada por Mariátegui en 1926. La revista nació como consecuencia o expresión de todo un movimiento intelectual; desde el inicio se propuso alentarla para llegar a conducirlo, razón por la cual sus páginas recogieron desde la sociología más realista hasta los poemas en apariencia más desligados de lo cotidiano, desde textos de Eudocio Ravines contra el imperialismo hasta poemas de Eguren y Oquendo de Amat (1991, p. 164).

Para un joven de 19 años como Rafael de la Fuente, publicar en una revista que ya tenía renombre internacional con solo un año de existencia y además con epítetos tan elogiosos por parte de Mariátegui no puede significar solo un acto

de rebeldía. Hay, como bien concluye Eduardo Gargurevich<sup>12</sup>, una relación de interés entre ambos personajes:

[...] la obra inicial de Adán, quien había encontrado en Mariátegui el factor fundamental de consagración artística, es recuperada por Mariátegui como ejemplificación de su doctrina estética. Consagración y ejemplificación: estos parecen ser, por encima de la existencia de un verdadero afecto entre ambos personajes, los términos de la relación Adán-Mariátegui (1992, pp. 88-89).

Ahora bien, siguiendo a Gargurevich, cabría preguntarse por qué entonces Mariátegui no incluyó a *La casa de cartón* dentro de sus 7 ensayos. En la siguiente sección analizaremos los paratextos de *La casa de cartón*, pero cuando nos ocupemos de la recepción temprana del libro, ensayaremos algunas hipótesis sobre su exclusión de la obra más conocida y programática de Mariátegui.

### 1.2.1. El padrinazgo: la función de los paratextos en *La casa de cartón*

*No sentía deseos de jugar. He venido a jugar cuando salí del colegio, con Sánchez o Mariátegui.*

*Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui crean el mito sobre mí.*

No se sabe con exactitud en qué mes de 1928 apareció *La casa de cartón*. Vargas Durand afirma que fue en el verano de 1928, pero no da más datos al respecto (1995, p. 49). Esta obra, que bien pudo haber sido impresa por la editorial Minerva de Mariátegui, se publicó en la imprenta de Sánchez, «Impresiones y Encuadernaciones Perú», quien, si bien era su profesor en el Colegio Alemán, no tenía una relación tan cercana con el poeta como la que este último sí tenía con Mariátegui.

*Sánchez se abalanzó sobre el prólogo y le pidió a Mariátegui que escribiera el colofón.*

---

<sup>12</sup> Esta tesis doctoral la conseguimos hace más de quince años gracias a un amigo que fotocopió la primera parte en una biblioteca de Estados Unidos y nos la envió por correo. Luego de volver a leerla, tenemos la impresión de que ha sido usada por varios autores, pero esta no es mencionada en sus bibliografías. En resumen, creemos que es el mejor estudio sobre la etapa temprana de la obra de Adán que hemos leído, y precisamente se trata de un análisis social de su obra. Todo el diálogo textual entre Mariátegui y Adán está analizado al detalle y basa su análisis histórico en el libro de Burga y Flores Galindo, razón por la que también preferimos usar directamente dicha fuente y encontramos más datos muy interesantes.

Luis Alberto Sánchez inicia su prólogo dirigiéndose a Martín Adán y le dice que no hubiera vuelto a presentar un libro con Mariátegui —ya habían apadrinado el libro de Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*— «si no fuera por usted». Así, Sánchez empieza su texto con «la pata en alto» y luego sigue metiendo la pata:

Pero a usted no le puedo negar unas líneas en el pórtico de este libro, que es una batalla ganada. Rafael de Lafuente Benavides, mi exdiscípulo cuando yo era «Herr Lehrer in der Deutschen Schule», y él un alumno demasiado ejemplar, dicta aquí su testamento (Martín Adán, 1961 [1928], p. 15).

Por su parte, en el colofón, Mariátegui también apela al recurso de la autoridad al afirmar que los primeros pasajes de esta obra aparecieron en *Amauta* y que además él puede dar fe del nacimiento de «Martín Adán», es decir, que estuvo presente cuando se creó el seudónimo:

De la publicación de este libro soy un poco responsable, pero como todas mis responsabilidades, acepto y asumo esta sin reservas. Amanecida en una carpeta de escolar, esta novela se asomó por primera vez al público desde las ventanas de «Amauta», tres anchos trapecios incaicos, como Tampuctocco, de donde están mensurando el porvenir los que mañana partirán a su conquista (1961 [1928], p. 111).

Así, esta presentación se convierte en un campo de batalla con un solo combatiente. Es Sánchez quien dispara dardos contra Mariátegui, pero ambos usan al joven autor de uno y otro modo: Sánchez, para velar su ataque al *Amauta*; y Mariátegui, para probar, en la obra de Martín Adán, su teoría sobre la literatura. Con ello no queremos decir que los textos no cumplan su función de presentar el libro de nuestro autor y que incluso tengan algunas coincidencias sobre su estilo. De hecho, son textos muy entretenidos, sobre todo por el contexto en el que fueron escritos, y que se entienden incluso si se prescinde de la obra de Martín Adán; más que paratextos son un ataque y una suerte de manifiesto muy personales. Ahora bien, a diferencia de Mariátegui, Sánchez responde a lo escrito por Mariátegui en el colofón. De hecho, los textos se entienden mejor si se lee primero el texto del *Amauta*, pues él no alude al prólogo de Sánchez en ningún momento. Y una posible respuesta a esta diferencia es que Sánchez puede haber tenido en sus manos las pruebas de galera del texto al estar a cargo de su impresión, e incluso puede haber decidido invertir el orden

de los paratextos para que su ataque no fuera tan evidente. Lo demostraremos invirtiendo el orden de los textos y detallando la estructura de cada uno de ellos: El texto de Mariátegui tiene esta estructura:

1. Saludo a la obra mediante el recurso de autoridad.
2. Distinción entre autor y persona: «Martín Adán [...] 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 [...]» (1961 [1928], p. 111).
3. El humor de Martín Adán: «Más aún, por humorismo, Martín Adán se dice reaccionario, clerical y civilista. Pero su herejía evidente, su escepticismo contumaz lo contradicen. El reaccionario es siempre apasionado» (p. 111).
4. Estilo del autor como resultado de las condiciones sociales: «He aquí, sin embargo, una novela que no hubiera sido posible antes del experimento billinghursta, de la insurrección “colónida”, de la decadencia del civilismo, de la revolución del 4 de julio y de las obras de la Foundation. No me refiero a la técnica, al estilo, sino al asunto, al contenido» (p. 112).
5. Decadentismo del autor y distancia con la vanguardia: «La literatura de Martín Adán es vanguardista, porque no podía dejar de serlo, pero Martín Adán mismo no lo es aún del todo [...]. Martín Adán está todavía en la estación anatoliana, aunque ya empiece a renegar de estos libros que lo iniciaron en la herejía y en la scepisis» (p. 113).
6. Filiación con Azorín: «En algunas de las páginas de “La Casa de Cartón” hay a ratos cierta morosidad azoriniana» (p. 113).
7. Realismo de *La casa de cartón*: «En “La Casa de Cartón” hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor, de sus veranos» (p. 114).
8. Distancia entre los estilos de Martín Adán y Eguren, y diferencias vitales entre el primero y Mariátegui: clasicismo frente a romanticismo, escepticismo frente a la aventura.

Ahora bien, el texto de Sánchez tiene una estructura muy similar al Colofón de Mariátegui:

1. Primer ataque a Mariátegui encubierto con el saludo a Martín Adán.
2. Recurso de autoridad y descubrimiento de la identidad del autor.

3. Segundo ataque a Mariátegui velado por la filiación literaria de nuestro autor con Proust y Joyce: «la actitud católica y modosa [...] Sigue siendo un aristócrata, un clerical a medias» (1961 [1928], p. 16).
4. Estilo de Martín Adán: «Porque, sin duda, este es arte de vanguardia. A algunos les parece que no y, claro, dentro de una monocordia política, todo cuanto no trasunte afán social, resulta apolítico y retrasado» (p. 16).
5. Juicios sesgados sobre Martín Adán que más parecen aludir a Rafael y no al autor: «Todavía Martín Adán [...] corre el peligro de caer en los brazos de “Entre Nous”<sup>13</sup>» (p. 17).
6. Filiaciones de nuestro autor con escritores peruanos: lo acerca a Eguren en el cuidado del lenguaje, pero lo distancia de Vallejo en cuanto al contenido.
7. Tercer ataque a Mariátegui, el más cruento, encubierto por una definición del estilo «purista» de nuestro autor:

Alguien ha dicho que el mundo vira hacia la izquierda y Martín se desliza hacia la izquierda. [...] Pero eso sí, él entiende la izquierda literaria, totalmente apolítica. [...] Y si la humanidad no puede vivir sin la política, y si hasta esta obra se explica por una razón política, estoy seguro de que «La Casa de Cartón» la levantó Martín en el limbo, en las nubes, en cualquier parte, adonde solo le alcance el rumor de sus aficiones literarias y en donde pueda hacerse la ilusión de ser clerical y civilista (p. 19).

8. Cuarto ataque a Mariátegui encubierto por la despedida a Martín Adán:

Mi querido Martín: rechace lo de su filiación a France, usted no es necrófago. Y ya France, para nuestro criterio artístico lleno de vitalismo, ha quedado expuesto como un «cadáver». Porque hasta en Eguren se encuentra la pasión y la inquietud. Y usted que leyó poco a «Antonio Azorín», pero que antes del ejemplar castellano de «El Artista Adolescente» ensayó una traducción de Stephen Dédalus, sabe muy bien que no es escepticismo lo que inspira su visión de las cosas [...] (p. 20).

Como puede observarse, Sánchez critica casi todas las afirmaciones de Mariátegui, pero no lo hace recurriendo al texto de Martín Adán, como sí lo hace el Amauta, sino refiriéndose casi exclusivamente a Rafael, a su alumno del Colegio Alemán, con lo que confunde al autor con el hombre, a Rafael con Martín Adán.

---

<sup>13</sup> Sociedad de lectoras de inicios del siglo XX.

*Los tipógrafos están ciegos, hay errores tremendos.*

Recién ahora, luego de conocer algunas afirmaciones del autor sobre el proceso de publicación de esta obra, podemos confirmar que, además de la revelación de su identidad por Sánchez, el tema de las erratas en la primera edición fue particularmente insoportable para el joven autor, por lo que dedicó todos los ejemplares que obsequiaba con la frase «Para X, este ejemplar clandestino de una edición malograda»: «[...] ¡Mala ventura de verla en manos de tipógrafos! ¡Metódicamente, no me siento responsable! Muy mala impresión. Aunque los originales eran difíciles de entender» (Piñeiro, 2024, s.p.).

—Publicaron doscientos ejemplares con dinero de Bielich y Rospigliosi<sup>14</sup>, este padecía de una grave enfermedad. La viuda de Hermilio Valdizán era enfermera del manicomio. Alquilaba un rancho. Pequeño manicomio de salud mental. Allí estaba Rospigliosi. Seguramente, la publicación fue encargada a enfermos mentales (2024, s.p.).

Como se observa en las citas, a pesar de bromear al respecto y referirse a los tipógrafos de la imprenta de Sánchez como unos «enfermos mentales», se revela como verdadera la anécdota de que Martín Adán prohibió la venta de estos ejemplares, por lo que su novela solo fue reseñada por amigos suyos, compañeros desde el Colegio Alemán, como Estuardo Núñez y Enrique Peña Barrenechea, y por Aurelio Miró-Quesada; esta última reseña gracias, posiblemente, a la amistad de Miró-Quesada con Mariátegui<sup>15</sup>. Asimismo, se revela que fue por los contactos de Sánchez que pudo financiarse la publicación de la novela. Empero, también hubo, como siempre lo intuyó el Amauta, un miedo excesivo en el autor por «el qué dirán», por pecar de herejía a pesar de ser conscientemente disconforme, debido al terror que le causaban la tía Tarcila y su mamá, sumamente represoras:

Iba a casa de Mariátegui a contar secretos de mi casa, de mi universidad, de mi clase social. La tía Tarcila y mamá me daban mucho miedo. Soy un cobarde. En la universidad, por el contrario, hablaba a los gritos, sobre todo, en la cantina. Mi audacia se hizo famosa. Era tanta mi audacia que no me pegaban. El mismo caso.

---

<sup>14</sup> Se refiere a Ismael Bielich Flores, socio de Luis Alberto Sánchez y abogado de Haya de la Torre, y a Manuel Rospigliosi, apoderado de Haya cuando estuvo deportado (Belaunde Moreyra y García Belaunde, 2009).

<sup>15</sup> «Mariátegui tiene excelentes relaciones con los Miró-Quesada, con Aurelio, por ejemplo» (Piñeiro, 2024, s.p.).

Deserté furibundo de mi casa. Hace sesenta años que deserté. Como el común de los cristianos había desertado del catolicismo decretado (s.p.).

Posteriormente, además de la reimpresión del colofón de Mariátegui en la sección «Libros y reseñas» de *Amauta*, no hubo, al menos en el Perú —y hasta lo que hemos podido investigar—, otras reseñas sobre el libro hasta su segunda edición, corregida por el propio autor, en 1958, lo que explica el inusitado interés que tuvo la obra en los escritores de la «Generación del 50», quienes solo conocían al viejo poeta y no al joven prosador, herético y rebelde.

### 1.2.2. Recepción temprana de la obra, 1928-1930

Algunos lectores encontrarán en este libro un desmentido de mis palabras. Pensarán que la publicación de «La Casa de Cartón» a los diecinueve años, es una aventura. Puede parecerlo, pero no lo es. Me consta que Martín Adán ha tomado todas sus precauciones. Publica un libro cuyo éxito está asegurado. Y, sin embargo, lo publica en una edición de tiraje limitado, antes de afrontar en una edición mayor al público y a la crítica (Mariátegui en Martín Adán, 1961 [1928], p. 114).

Esta cita es parte del colofón de Mariátegui, quien le reprocha a Martín Adán su recato y falta de valentía para afrontar a la crítica. Vargas Durand afirma que se imprimieron unos 300<sup>16</sup> ejemplares de esta obra y que se agotó rápidamente. Nuestro autor dedicó muchos de los libros a familiares y amigos: casi todos sus compañeros de colegio, Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, entre otros, tenían su ejemplar de la primera edición con una dedicatoria similar. No obstante, a pesar del éxito que tuvo la obra cuando se publicó, fue poco reseñada, solo por amigos cercanos a él o a Mariátegui, aunque siempre de manera muy elogiosa. Si bien Vargas Durand afirma que varios ejemplares circularon en Cuba, España y otros países, no hemos podido corroborar tampoco estos datos, pero hay algo que sí es verificable y es que, desde esta época, y muy a pesar de él, su obra, pulcrísima y fecunda, siempre estuvo opacada por su figura como artista bohemio y alcohólico.

*Mariátegui no hablaba, preguntaba hasta con ternura en la mirada.*

---

<sup>16</sup> Ahora sabemos que fueron solo 200 ejemplares.

Ahora bien, ¿por qué Mariátegui no incluyó a Martín Adán en sus *7 ensayos*? ¿Cómo, luego de un padrinaje tan prometedor, deja de lado a su protegido? Los motivos de esta omisión parecen obedecer a un límite temporal de su análisis. En su ensayo «El proceso de la literatura», Mariátegui afirma que hará una crítica «socialista y revolucionaria» (2007 [1928], p. 195) de la literatura peruana realizada hasta casi fines de la década de 1920. Sin embargo, cabe preguntarse en cuál de sus categorías habría puesto a la novela de Martín Adán, así como a la obra de otros de sus contemporáneos, como Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril o César Moro. Quizás habría tenido que inventarse otra categoría, pues evidentemente la obra de estos autores no encaja dentro de la etapa cosmopolita en la que coloca a Mariano Melgar o en la etapa nacional en la que sitúa a César Vallejo. Con todo, *La casa de cartón* y los poemas tempranos de Martín Adán siempre fueron bienvenidos en las páginas de *Amauta*, acompañados casi en todas las oportunidades con palabras de elogio por parte de su director.

*Para protegerme de San Marcos me metía en casa de Mariátegui. Para defenderme de mí mismo y a mí mismo.*

Luego de *La casa de cartón*, Martín Adán escribió algunos textos más en prosa en la década de 1930, reunidos con el título de *Varia invención*, pero posteriormente ya no volvió a esta forma y se dedicó de lleno a la poesía. La temprana muerte de Mariátegui lo afectó muchísimo, según cuenta su amigo y psiquiatra Francisco Alarco, así como puede observarse en los epígrafes sobre el Amauta. Nunca terminó sus estudios de Derecho, como quería la tía Tarcila, pero se doctoró en Letras con una tesis de más de 400 páginas sobre lo barroco y lo romántico en la literatura peruana, que escribió en su habitación de paciente voluntario en el Hospital Larco Herrera durante la década de 1930.

## Capítulo II. Carnavalización de la naturaleza y la sociedad

*Deshumanizar lo humano es [...] el reverso lógico de animar lo inanimado: ambos impulsos coexisten y se complementan en el universo de La casa de cartón.*

Elmore, 2015 [1993], p. 112.

En este capítulo veremos cómo el narrador de esta novela trastoca la «esencia» de la naturaleza y de la sociedad para revelar el desmedido avance del sistema capitalista en Lima y tomar una postura no solo irónica, sino también crítica frente a él. Se trata, pues, de un «mundo al revés» que tiene, como en la obra de Rabelais, connotaciones revolucionarias (Bajtín, 2003/1941, p. 9), pues no hay que olvidar que el contexto en el que está inserta la obra es el período de la crisis de la República Aristocrática, «época de disparidades y conflictos entre lo nuevo y lo viejo» (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 11). Veamos ahora cómo opera esta primera estrategia del yo.

### 2.1. Humanización de la naturaleza

En sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx sostiene que la naturaleza es el cuerpo inorgánico del hombre, ya que es «tanto 1) un medio directo de vida como 2) la materia, el objeto y el instrumento de su actividad vital» (1966/1932, p. 67), y que dicho vínculo físico y productivo entre el hombre y la naturaleza se rompe con el modo de producción capitalista, en tanto esta es apropiada solo por unos pocos ricos y expropiada para el resto de personas, es decir, los asalariados, como comenta Kohei Saito, en su estudio sobre el ecosocialismo marxista:

[...] la enajenación moderna surge de la aniquilación total de la «faceta afectiva» de la producción. Cuando la tierra se vuelve una mercancía, se modifica radicalmente la relación entre los humanos y la tierra y se reorganiza en aras de la producción de riqueza capitalista. Después de la universalización de la producción de mercancías en toda la sociedad, el conjunto de la producción no se dirige principalmente a la satisfacción de las necesidades personales concretas, sino solo a la valorización del capital (2022/2017, p. 59).

Esta ruptura total con la naturaleza, con su cuerpo inorgánico, es el irremediable destino del que el narrador trata de escapar, por lo que, para lograrlo, emplea

diversas estrategias, que nosotros identificamos como carnalescas. Ahora bien, es necesario señalar que nuestro personaje es un adolescente de clase media acomodada, cuya edad fluctúa entre los 14 y 18 años, que aún no trabaja y que, por lo tanto, tiene el privilegio de vagabundear por las calles, quejándose, entre otras cosas, de su única obligación, que es ir al colegio. No obstante, como veremos más adelante, esta pertenencia de clase del narrador no le impide observar críticamente la sociedad en la que vive y ensayar una manera de vivir alternativa a la de su clase. Y es precisamente en ese recorrido por las calles de Barranco, el balneario donde vive, y el centro de Lima, donde está su colegio, que nos muestra el vínculo «afectivo» que tiene con el entorno natural.

Uno de los temas analizados con mayor detalle por la «crítica social» de *La casa de cartón* es la transformación urbana de Barranco, representada en la novela con los antagónicos términos de «campo» y «ciudad». Aquí es preciso recordar, siguiendo nuevamente a Saito, que ya desde *La ideología alemana* (1845-1846), Marx y Engels veían esta separación del campo y la ciudad como una de las causas de la separación del trabajo físico y espiritual:

La contraposición entre la ciudad y el campo solo puede darse dentro de la propiedad privada. Es la expresión más palmaria de la absorción del individuo por la división del trabajo, por una determinada actividad que le es impuesta, absorción que convierte a unos en limitados animales urbanos y a otros en limitados animales rústicos, reproduciendo diariamente este antagonismo de intereses (Marx y Engels, como se citaron en Saito, 2022/2017, p. 224).

Respecto a la relación ciudad-campo en *La casa de cartón*, Julio Ortega considera que si bien la novela describe la absorción desmesurada del campo por la ciudad, dicha asimilación es representada «con alegría creacionista, con libertad vanguardista, o sea, con ironía, lirismo y audacia» (1986, p. 200) por el narrador; mientras que para Peter Elmore, aunque moderno y ciudadano, este personaje «no se compromete ni con la apología de la urbanización ni con un sentimentalismo bucólico» (2015 [1993], p. 118). Al respecto, creemos que este sujeto no es ni un alegre creacionista ni un escéptico hombre de ciudad, sino, siguiendo a Mirko Lauer, un «provinciano acosado por el cosmopolitismo»<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Si bien la frase de Lauer califica al joven Martín Adán, hay que precisar que se está refiriendo al estilo del escritor en las décadas de 1920 y 1930, por lo que la extrapolación no resulta exagerada.

(2023 [1983], p. 38), en la medida en que tiene, como ya dijimos, un vínculo muy fuerte con su territorio. No olvidemos que, si bien la modernización de la capital llegó a un punto álgido durante el gobierno de Leguía, en la década de 1920 Barranco todavía era un distrito rodeado de chacras, con sus ranchitos y malecones agrestes, unido a la ciudad por el tranvía (p. 53), y esta conexión del narrador con los paisajes naturales de Lima se constata desde las primeras líneas de la novela:

Pero, al pasar por la larga calle que es casi toda la ciudad hueles zumar legumbres remotas en tierras aledañas. Tú piensas 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 alisos, a la sierra azulita. Apenas el límite de los cerros primeros, ceja de montaña... (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 1, pp. 21-22).

Sin embargo, esta familiaridad es constantemente perturbada por la avasalladora irrupción del capital y, a nuestro juicio, el síntoma de dicho malestar es representado por el narrador mediante la humanización de la naturaleza. De este modo, con el fin de demostrar esta hipótesis, analizaremos tres pasajes que ejemplifican cómo esta mutación urbana del campo pasa de ser un retrato pesimista del entorno a un paisaje completamente delirante.

### **2.1.1. Naturaleza muerta**

En el trigésimo pasaje de la novela, el narrador describe el súbito contraste entre la ciudad y el campo transfigurando una flora costeña (palmeras y campanillas) en una flora serrana (retamas), cuyas matas caen en terrenos destinados a obras de construcción:

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 (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 30, pp. 78-79).

Estamos ante un campo desolado donde solamente hay tierra húmeda, tapias de adobe, animales de carga y un viejo jacarandá del cual caen algunas flores, pues los álamos y las mamblas que todavía siguen en pie son invisibilizados —y contaminados— por el humo que generan las obras: «Y en el horizonte, un olor

ciego de humo barre la perspectiva de álamos y mamblas —de un pálido color de granito, casi azules—» (pasaje 30, p. 79). Así, para hacer frente a este solitario y triste panorama, el narrador imagina las futuras casas y sus habitantes, pero no consigue ir más allá de su realidad circundante: las «azoteas entortadas», las «ventanas primorosas de yeso», «las salas de victrola y sus secretos de amor», las «mamás prudentes», las «niñas modernas», los «jóvenes calaveras», los «papás industriales» y hasta las «tías terceras» (p. 79) remiten a distintos pasajes de la novela, y, como bien dice Elmore, «la profecía se torna epitafio», pues si las futuras casas «yacen», estas son «ruinas antes incluso de haber sido levantad[a]s» (2015 [1993], p. 119). No obstante, a pesar de su fracaso imaginativo, nuestro personaje vuelve a ensayar otra salida frente a la monotonía del panorama tornando su mirada<sup>18</sup> hacia una frágil muchacha que tira de la soga de una mula muy grande:

Una paloma pasa baja llevando en el pico una campanada de la Parroquia, y la campanada es una paja para el nido. Una cholita tira del ronzal 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, que sus cimbros me arañan la piel de la nariz, haciéndome bizquear cuando la miro fijamente. Yo descendería, con la cholita en mis brazos y la mula entre mis piernas, en una sima sombría llena de cactus, con una sonámbula seguridad en la pesadilla feliz... (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 30, pp. 79-80).

De este modo, frente a la destructora privatización de la campiña barranquina (los ranchos y la Ermita, nombrada en esta novela como «la Parroquia», nos indican que estamos en este distrito), el narrador imagina, e incluso llega a sentir táctilmente, el rapto de la «cholita» y su huida hacia la sierra como una «pesadilla feliz». En otras palabras, el narrador no celebra, como afirma Ortega, sino que lamenta la eliminación del paisaje natural en pro de la urbe y fantasea con una nueva vida lejos de las obligaciones ciudadanas que suponen los futuros vaticinados a sus posibles habitantes. Sin embargo, la realidad lo trae de vuelta, pues la mula se ha soltado de las manos de la muchacha y corre atolondrada,

---

<sup>18</sup> Es interesante observar la circularidad de la mirada del narrador: sus primeras digresiones en este pasaje comienzan con los ojos fijos en el suelo, luego estos ascienden gradualmente a la altura de las casas, sus habitantes, el jacarandá y el horizonte, para luego descender con el vuelo de una paloma.

cercada por las tapias de adobe, sin saber por dónde huir. Por eso, el escape del animal termina siendo tan inútil como su imaginada fuga: «...Y el ronzal que se arrastra medio hundiéndose en el polvo es la pulcra y perversa ironía de un rabo de rata...» (p. 80).

En este pasaje hemos visto cómo el vínculo sentimental entre el narrador y la naturaleza empieza a resquebrajarse debido a los progresos de la urbe sobre el campo, representados por las futuras propiedades privadas y la división económica y sexual del trabajo, y solo quedan de dicha relación algunos vestigios melancólicos, como las retamas caídas, el jacarandá desfoliado, y los álamos y los montes contaminados. A continuación, analizaremos otro pasaje en el que la ruptura de ese lazo ya es un hecho en tanto ocurre la irrealización de la naturaleza.

### **2.1.2. Naturaleza surrealista**

El décimo octavo pasaje de *La casa de cartón* es uno de sus fragmentos más complejos, pues nos muestra no solo la artificialidad de la naturaleza sino también la del propio discurso del narrador, ya que no podemos afirmar si este ocurre en la vigilia o en el sueño, una estrategia propia de la vanguardia, en especial del surrealismo. El narrador ha salido a ver el campo, pero, como ello ocurre por la tarde, se lamenta de que ya no podrá «oler los olores de la tarde, táctiles, que se huelen con la piel» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 18, p. 53) y que, en cambio, tendrá que «oler colores», debido a la afiliación vanguardista del cielo nocturno:

En esta tarde, el mundo es una papa en un costal. El costal es un cielo blanco, polvoso, pequeño, como los costalitos que se utilizan para guardar harina. El mundo está prieto, chico, terroso, como acabado de cosechar en no sé qué infinitud agrícola. Me he salido al campo a ver nubes y alfalfares. Pero he salido casi a la noche, y ya no podré oler los olores de la tarde, táctiles, que se huelen con la piel. El cielo, afiliado al vanguardismo, hace de su blancura pulverulenta, nubes redondas de todos los colores que unas veces parecen pelotas alemanas, y otras verdaderamente nubes de Norah Borges. Y ahora tengo que oler colores (pp. 52-53).

Una lectura rápida de este pasaje podría llevarnos a afirmar que el narrador está contraponiendo dos concepciones artísticas, el realismo y el surrealismo, la mimesis y el artificio, y que aparentemente toma partido por la primera. No

obstante, hay varios indicios que desmienten este prejuicio. En primer lugar, el narrador rechaza la aprehensión mimética en la medida que contrapone una sinestesia frente a otra, pues no quiere «oler olores», pero tampoco se adhiere al surrealismo, ya que muestra su fastidio al verse obligado a «oler colores». Lo que él busca es un modo de percepción alternativo que le permita «oler con la piel», es decir, apropiarse de la naturaleza con todos sus sentidos, como «ser omnilateral»:

El hombre se apropia su ser omnilateral de un modo omnilateral y, por tanto, como hombre total. Cada una de sus relaciones humanas con el mundo, la vista, el oído, el olfato, el gusto, la sensibilidad, el pensamiento, la intuición, la percepción, la voluntad, la actividad, el amor, en una palabra, todos los órganos de su individualidad [...] representan en su comportamiento objetivo o en su comportamiento hacia el objeto, la apropiación de este; la apropiación de la realidad humana (Marx, 1966/1932, p. 85).

En segundo lugar, la conversión de las nubes blancas a nubes expresionistas («nubes redondas de todos los colores que unas veces parecen pelotas alemanas») y luego a las minimalistas de Norah Borges como consecuencia de la afiliación vanguardista del cielo agudiza la crítica del narrador frente a las corrientes extranjerizantes de inicios del siglo XX, actitud que no solo se muestra en este pasaje, sino en varios otros de la novela<sup>19</sup>. Sin embargo, en este pasaje el narrador no encuentra una escapatoria, pues la influencia vanguardista ha impregnado todo el campo y ha convertido lo que parecía un sueño en una pesadilla surrealista:

Y el camino por el que voy se hace un cuadrivio. Y los cuatro caminejos que ha parido el camino chillan como recién nacidos: quieren que se les meza, y el viento, que, al venir la noche, se vuelve un mozo cabaretero, no quiere mecer caminos: el aire se viste pantalones de Oxford, y no hay manera de convencerle de que no es un hombre. Me alejo del cielo. Y, al salir del campo, limitado por urbanizaciones, advierto que el campo está en el cielo: un rebaño de nubes gordas, vellonosísimas, con premios de Exposición, trisca en un cielo verde. Y esto lo veo de lejos, tan

---

<sup>19</sup> «[...] un tono de cielo chino bordado» (pasaje 2, p. 22); «[...] la seda china del cielo» (pasaje 5, p. 27); «[...] cielo cóncavo, rojo y verde, como una pelota milanese» (pasaje 21, p. 59); «Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes alemanes» («poemas underwood», p. 71).

de lejos, que me meto en cama a sudar colores (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 18, p. 53).

De pronto, el camino por el que transita el narrador se divide mitóticamente en cuatro párvulos caminos que lloran porque quieren ser acunados. Empero, el viento ya no quiere cumplir con sus funciones naturales («mecer caminos»), pues la noche lo ha transformado en un joven despreocupado, juerguero y que viste a la moda<sup>20</sup>. De modo que, frente a este desquiciado panorama, el narrador decide dejar de mirar al cielo y huir, despavorido, del campo. No obstante, tan pronto como consigue salir de este, se percata de que el campo, como consecuencia de la vertiginosa urbanización, se ha ido a otro lugar, precisamente al cielo, donde las nubes ahora son un vistoso rebaño («vellonosísimo» y «con premios de Exposición») que patalea en el pasto verde. Y la pesadilla es tan vívida, tan real, que el narrador se despierta en su cama sudando, irónicamente, colores<sup>21</sup>. Así, pues, es claro que, si bien el narrador critica algunos estilos y actitudes por considerarlas impostadas o extranjerizantes, ello no significa que sea inmune a su influencia, como muestra este pasaje donde incluso la irrealidad de la pesadilla surrealista es cuestionable.

Hasta ahora hemos visto que el nexo que une al narrador con su territorio se ha ido debilitando debido a la modernización capitalista. Ahora analizaremos un fragmento en el que esa conexión ya no existe, pues la voz narrativa describe, de forma impersonal y omnisciente, la enajenación total del paisaje.

### 2.1.3. Naturaleza trastornada

*Lo temible se volvía ridículo [...]  
Se juega con lo que se teme, se le hace burla:  
lo terrible se convierte en un «alegre  
espantapájaros»  
Bajtín, 2003/1941, p. 86.*

---

<sup>20</sup> Los anchos pantalones Oxford, también conocidos como «Oxford bags», fueron muy populares a inicios del siglo XX, pues los jóvenes vanguardistas de la universidad a la que deben su nombre los pusieron de moda.

<sup>21</sup> Aquí es importante anotar que el sentido del olfato es uno de los medios de aprehensión más usados por este narrador, como bien señala Estuardo Núñez en una alusión directa a este pasaje: «Eguren ubica las cosas por el color; Adán las ubica por el olor. Los ojos de Eguren ven colores antes que formas; la nariz de M. A. es lo primero que actúa. Todo huele, beatas, su primer amor, Catita, la señorita Muler, Herr Oswald Teller. Es capaz de oler hasta la santidad del Espíritu Santo. Si Eguren capta inimitablemente los colores. M. A. huele y suda los olores» (1929, pp. 74-75).

Luego de realizar una alegoría de la sociedad limeña a través de la humanización de los animales de un corral —que analizaremos detalladamente en el apartado 2.2.3.—, en el trigésimo quinto pasaje, el narrador se aleja de dicho espacio y transforma un campo de cultivo abandonado en un paciente de manicomio. El paisaje «objetivo» es una campiña iluminada por un sol intenso, con un charco pardo, un terreno labrado («escalio»), un bosque sin árboles («calvero») y una iglesia al centro que en conjunto forman una especie de espantapájaros autodestructivo:

La campiña, sanguínea de sangre verde. Verdes tienen las mejillas y los labios algunos caprichos de los figurines también. Cara gorda del campo con el ojo pardo de un charco que ríe, idiota. El otro ojo —el derecho— es el sol, en carne viva y sin pupila. Este paisaje ha estado cinco meses en un manicomio saltando en un pie y desgrediándose con diez agarfiados dedos negros. Este paisaje, histérico, masoquista, con antecedentes de sífilis... Este paisaje hosco, magullado... Este paisaje, tuerto y sin sexo... En su vientre, desnudo, la equimosis de un escalio. En su frente, lívida, el chinchón de un calvero. Sobre su pecho, como un escapulario, raro fetiche, la manía de una iglesia (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, p. 98).

A diferencia de los otros dos pasajes, el narrador no muestra ningún tipo de empatía o emoción frente al paisaje enajenado; solo anota, como un médico apático e indolente, los antecedentes (sifilítico, tuerto, emasculado), síntomas (saltos, desgredios, golpes, moretones, chinchones) y posibles diagnósticos (masoquismo, histeria, conducta antisocial, fetichismo) de su paciente: un campo que en algún tiempo pretérito ha estado lleno de vegetación —porque la abundante sangre verde todavía corre por sus venas— y que ahora, luego del accionar agrícola, que debía hacerlo más fértil, se muestra como un terreno yermo, únicamente poblado de charcos terrosos, tierras artigadas y bosques talados, bajo los insoportables rayos del sol y la perturbadora presencia de una iglesia. Solo la lluvia, como una camisa de fuerza, calma, aunque sea de manera momentánea, a este paisaje delirante, que se deshumaniza poco a poco hasta convertirse en una tarde pecuaria:

La lluvia quieta el paisaje loco. Sus visiones son ahora mansas, sanas, casi verdaderas: la tarde, vacuna zaina, se golpea los opacos flancos, las ásperas ancas con una pesada cola de rayos de sol, lacios, amarillos. Y una vaca, real como nada, tras una tapia, zurce con mugidos la yerba desgarrada (pasaje 35, p. 98).

La lluvia cae, llega la tarde y el paisaje se metamorfosea en una vaca parda que aún golpea sus ancas con una cola solar (el ocaso), que finalmente se apaga y solo permanece una vaca, «real como nada», que, al pastar la yerba, recompone la fuerza vital del campo, mas no el vínculo entre el sujeto y la naturaleza, pues este solo será recuperado a través de una estrategia inversa a la humanización de la naturaleza que estudiaremos en el capítulo final de esta tesis. Ahora veremos cómo el narrador se distancia de la sociedad limeña a través de su caricaturización.

## **2.2. Caricaturización de la sociedad**

En esta sección analizaremos las estrategias que el narrador emplea para ridiculizar algunos aspectos coloniales y alienantes de sociedad la limeña, como la religión, la europeización, la desigualdad de clases y el racismo. Así, primero estudiaremos tres pasajes en los que el narrador critica la religiosidad católica personificada, sobre todo, en personajes femeninos. Luego veremos cómo nuestro personaje convierte a una sociedad completamente europeizada en seres viciosos o esperpénticos y, en la parte final, cómo critica la alienación, el racismo y las divisiones de clase de la sociedad con la metáfora del corral.

### **2.2.1. La religión como aparato opresor de la mujer**

Si hay una constante en casi todos los pasajes que constituyen *La casa de cartón* es la religión católica, que es descrita irónicamente por el narrador como una atmósfera llena de sonidos, mujeres tenebrosas y designios proféticos. Así, un ejemplo de estos rumores que anegan el ambiente barranquino son las campanadas: ya sean de las torres de la iglesia antigua de San Francisco, de la Ermita o de cualquier otro templo innominado, el sonido metálico y sombrío de las campanas atraviesa el silencio de las calles de Barranco y raramente es opacado por el moderno sonido de los rieles del tranvía. El primer y el tercer pasaje de esta obra describen esta lucha entre el viejo y el nuevo orden, y muestran la estrategia carnavalesca del narrador:

Ya ha principiado el invierno en Barranco; raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano. Nieblecita del pequeño invierno, cosa del alma, soplos del mar, garúas de viaje en bote de un muelle a otro, aleteo sonoro de beatas retardadas, opaco rumor de misas,

invierno recién entrado... (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 1, p. 21).

Por la mañana, al filo de la madrugada, de las fenestras de las torres, en un vuelo torpe de pájaros asustados y campanadas mojadas, bajan las viejas beatas al aquellarre de los árboles y los postes en la neblina. Negruras que se mueven de aquí allá, brazos infinitos, manos ganchudas, consignas medio oídas... (pasaje 3, p. 24).

En este último pasaje, el narrador retrata a las viejas beatas como si fueran unos gallinazos siniestros que bajan raudamente desde las ventanas de las torres de la iglesia para conspirar. No obstante, inmediatamente después de esta cita, revela cómo la humedad y la niebla matutina constituyen un elemento perturbador —«Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos» (pasaje 3, p. 25)— que trastoca la metáfora visual (beatas = aves de rapiña) a una gradación ascendente de metáforas olfativas:

Beatas que huelen a sol y sereno, a humedad de toallas olvidadas detrás de la bañera, a elixires, a colirios, a diablo, a esponja, a ese olor hueco y seco de la piedra pómez usada, entintada, enjabonada... Beatas que huelen a ropa sucia, a estrellas, a piel de gato, a aceite de lámpara, a esperma... Beatas que huelen a yerba mala, a oscuridad, a letanía, a flores de muerto... (p. 25).

La primera oración de esta cita contiene una serie de desagradables olores, higiénicos y curativos, que el narrador asocia temporalmente con la madrugada («sol») y el anochecer («sereno»), es decir, con los momentos del día en los que se suelen recibir los baños medicinales. No obstante, las «toallas» están húmedas, la «piedra pómez» está usada y los «colirios», el azufre («diablo») y los «elixires» (en tanto 'remedio') no son precisamente olores placenteros, por lo que todo el conjunto no brinda una sensación de cura, sino de putrefacción. Enseguida, en la siguiente oración, la enumeración olfativa se torna cada vez más repulsiva: mientras que las «estrellas» y la «lámpara» nos indican que ya es de noche, la «ropa sucia», la «piel de gato» y el «esperma» de las lámparas hacen aún más desagradable esta acumulación de olores, que llega a su clímax mortífero en el último enunciado de este cuadro olfativo: «yerba mala», «oscuridad», «letanía», «flores de muerto». Y si bien allí finalizan las asociaciones olfativas de las beatas, con ellas no termina la operación de este

narrador taxidermista, ya que corona este magnífico y sugerente retrato nuevamente con una metáfora visual con la que termina de disecar a las viejas devotas: «Mantos lacios, zapatillas metálicas... El rosario va en el seno y no suena» (p. 25).

Si volvemos al inicio de este pasaje, observamos que el cuadro ha empezado en la madrugada, con el vuelo torpe, pero todavía lleno de vida, de las beatas, y termina en un tétrico anochecer imaginado por el narrador. Sin embargo, la muerte no invade del todo el cuadro gracias a los rayos de un sol ardiente y a los rieles del tranvía, que le recuerdan al narrador los alegres carnavales populares y no aquellos oficiales instaurados por la Patria Nueva y que, además, lo devuelven a la realidad espacio-temporal del pasaje:

A las doce del día, cae el sol, líquido y a plomo como un aguazo amarillo de carnaval antiguo. Los tranvías pasan su cargamento de sombreros. Ay, el viento, qué alegría en este mar de la seriedad. ¡Se inflan todas las «Crónicas» y «Comercios», tanto que uno teme una retromarcha del carro, casi un vuelo sesgado sobre los rieles y los postes! Una garita se pone a salvo de un brinco. La factoría detiene el carro como una pelota que rueda en la clase, la maestra (p. 25).

Al igual que en el primer pasaje de la obra, el narrador se encuentra en el tranvía y es tras la ventana de este vehículo que observa el paisaje barranquino y lo transforma. No obstante, el viaje «real» de este pasaje empieza en la madrugada y termina al mediodía, hora del refrigerio escolar que culminaba a las 3 de la tarde, cuando los alumnos volvían al colegio hasta las 6 de la tarde. El hecho de salir del colegio explica la alegría repentina que siente el narrador —a pesar de la latente posibilidad de choque e inmovilidad del tranvía descrita en la última frase del pasaje— y es el motor de la transformación del entorno esperpéntico y lúgubre de las viejas beatas a la atmósfera festiva del carnaval. Y lo mismo ocurre casi al final del primer pasaje de la novela, cuando un sol abrasador y los rieles del tranvía animan el paisaje que ve el narrador desde la ventana del vehículo: «Y ahora vas tú por el campo en sordo rumor abejero de rieles frotados aprisa y en una gimnasia de aires deportivos aunque urbanos. Ahora el sol mastica jalde una cumbre serrana y una huaca, una mambra amarilla como el mismo sol» (pasaje 1, p. 22).

Como puede intuirse, hay dos perspectivas opuestas que conviven en un mismo espacio y tiempo: la seriedad y la risa, la cuaresma y la pascua, la muerte y la vida, la procesión y el carnaval, lo viejo y lo nuevo. Asimismo, ambos pasajes muestran la distancia del narrador frente a la sociedad limeña, tan católica y temerosa de Dios, que describen Manuel Burga y Alberto Flores Galindo. Como vimos en el capítulo 1, para estos autores, desde la época colonial, la Iglesia católica se mantuvo como el «elemento cohesionador» entre las clases populares, la emergente clase media y la vieja oligarquía, ya que el Perú de inicios del siglo XX era un país atravesado por expresiones de religiosidad (1991, p. 88).

En los pasajes citados, la religión aparece como una característica del viejo orden y podría parecer lógico que un colegial se distancie de ella como un acto de rebeldía. Sin embargo, la cucufatería limeña no solo está retratada en las viejas beatas, sino también en personajes femeninos jóvenes y atractivos, y es en dichos pasajes que se revela el verdadero poder de la religión en tanto aparato represivo o mecanismo de control social de las mujeres: «Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés. Maestra fiscal. Veintiocho años. Salud cabal. Resignación cristiana a la soltería» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 12, p. 41). En dos líneas, el narrador radiografía a uno de los personajes más enigmáticos de *La casa de cartón*: la señorita Muler, maestra de una escuela pública que se enamoró de Ramón cuando este tenía 18 años. Hasta aquí y por algunos epítetos más («ángel guardián», «virgen-prudente», «soltera voluntaria», «mujer de su casa, doméstica, longa, blanda, íntima y fría»), podríamos decir que hay una distancia ideológica entre el narrador y la «solterona», y que el registro verbal empleado por el narrador, lleno de diminutivos —y que es además una característica del habla limeña—, tiene como único objetivo ridiculizar la beatitud de la maestra. No obstante, si leemos todo el pasaje, observamos que dicho registro también sirve para desacralizar y «desnudar» a la señorita Muler:

La carita, muy blanca. La naricita, muy frágil, y unos lentecitos que ataba a la oreja derecha una levísima cadenita de oro. Y, sobre todo, jabón de Reuter —olor blanco y pedagógico—. La piel de ella en la nariz era más fina y sensible que en cualquiera otra parte de su cuerpo, aunque esto nadie pudo llegar a comprobarlo (pasaje 12, pp. 41-42).

Utilizando esta vez sinécdoques visuales y olfativas, el narrador entra lentamente al dormitorio de la señorita Muler, delinea su cuerpo describiendo solo sus partes «honrosas» y narra su rutina diaria como una repetición aburrida y conformista: «La señorita Muler todo lo hacía bien, con silencio, con indiferencia, con desgano» (p. 43). Así, nos cuenta cómo coge la taza en el desayuno, cómo frunce el ceño al leer sobre las «costumbres modernas» en el periódico *La Prensa*, las frases que dice («Bon Dieu», «De ninguna manera», «Jesús, Jesús»), los posibles poemas que escribe y hasta lo que sueña:

La señorita Muler soñó con él una noche, a los tres días de haberle conocido. Antecedía a Ramón en el turno, un coronel que ganaba una Guerra del Pacífico —un sueño patriótico, de texto escolar nacionalista—. Al fin penetró Ramón en la conciencia de la señorita Muler; y una noche mi amigo predilecto se metió a fraile; él venía de Palestina, a lomos de Mister Kakison; Lima se hizo un ovillo de torres; campanadas caían como piedras en un laberinto de terrones; un ángel italiano cantó en latín; una trompeta de «boy-scout» llamó sólo a los hombres de buena voluntad; el Jordán escarpaba riendo al cielo por el mediojo del puente bonachón del virrey Superunda; Ramón, en hábito de mercedario y con la luna de Barranco en las manos, apaciguaba los elementos y tosía horriblemente (pp. 43-44).

En el sueño apocalíptico de la señorita Muler vemos a Ramón vestido de fraile, con la luna en las manos, que llega a Barranco desde Palestina y calma el paisaje. Ramón es casi un héroe, casi un santo. Pero estas alucinaciones místicas —al igual que el sueño patriótico con el coronel que ganaba la guerra con Chile—, que deberían provocar el éxtasis en la señorita Muler, al final solo atemperan su deseo sexual: Ramón es representado como un Cristo enfermo que cabalga tosiendo sobre el lomo de Mister Kakison, mientras el río Jordán escapa, por el arco del puente de piedra del río Rímac, riéndose. Nuevamente, la religión funciona como un aparato represor, pero esta vez del deseo sexual de una mujer joven, el cual, siguiendo a Bajtín, es uno de los impulsos más «bajos» y terrenales que tiene el hombre y, por lo tanto, uno de los más característicos del espíritu carnavalesco. En consecuencia, el mandato superyóico<sup>22</sup> profundamente religioso de la señorita Muler reprime su inconsciente e interrumpe su sueño erótico, por lo que el narrador termina este pasaje con la

---

<sup>22</sup> «El superyó es un imperativo. Como lo indican el sentido común, el uso que de él se hace, el superyó es coherente con el registro y la noción de ley [...]» (Lacan, 2001/1975, p. 161).

descripción irónica de un panorama ridículo y monótono, tal como la vida de la señorita Muler: «Y, detrás de todo, el mar inútil y absurdo como un quiosco en la mañana que sigue a la tarde de gimkana. Y un triángulo de palomas vulgares se llevaba los palotes de la señorita Muler en el pico, románticamente» (pp. 44-45). Si bien los pasajes de las viejas beatas y de la señorita Muler muestran el poder represivo de la religión, todavía hay en ellos un elemento perturbador (el sol y el tranvía en el primer y tercer pasaje, y el inconsciente de la señorita Muler en el décimo segundo) que permea dicho poder. No obstante, en *La casa de cartón* encontramos otros pasajes en los que el trastrocamiento del mundo practicado por el narrador no completa el círculo de muerte-renovación del carnaval, y la represión es total. Esto ocurre en el trigésimo quinto pasaje, en el que una silla de Viena en la azotea de una casa ejemplifica, de manera hiperbólica, la agencia petrificadora de la religión en los seres humanos:

En la azotea [...] —calzones de la señora. [...] el chaleco del señor con la cadena de plata y el reloj escondido en el bolsillo. Por la misma, asoman, en vez de la carne del señor afirmada por las clavículas del señor, dos bolillas peladas que culminan el espaldar de la silla de Viena. Huesos viejos, ya con el aterrado color de los esqueletos que se exhuman después de largos años de enterramiento... [...]. Ahí están, sin horrores de pesadilla, el chaleco y la silla, humanos, familiares, espontáneos, francos, en casa. El señor barrigudo. El casimir de su chaleco, que se abolsa por abajo, urge en broma engordar a la esterilla, que lo despliegue, que lo llene... a la esterilla, flaca, beata, soltera (pasaje 35, p. 92).

En el techo de una casa, el narrador imagina un conato infiel, contra unos calzones colgados al sol, por parte de un chaleco barrigudo, que intenta copular con la esterilla de una silla de Viena, de cuyo espaldar pende. El chaleco es descrito en las líneas siguientes como «un borracho sesentón, cínico, mujeriego, torpe» (p. 93); la esterilla es exactamente lo contrario: «flaca, beata, soltera» (p. 92). El chaleco se infla y quiere «engordar» a la esterilla; ella, en cambio, impide el pecado «restándose una dimensión». La cadena de plata que cuelga del chaleco y el reloj guardado en uno de sus bolsillos personifican su falta de conciencia y su sacrílego corazón. La esterilla, por vergüenza, por pudor, ha eliminado todo signo corporal: vientre, piernas, brazos y senos, incluso su rostro. Si bien este retrato grotesco del chaleco y la esterilla, así como los otros pasajes hasta aquí analizados, se erigen como una aguda crítica a la petrificación de los

roles de género a inicios del siglo XX, lo más sobresaliente en dichas parodias es que subrayan el carácter falocéntrico e hipócrita de la religión católica, pues mientras, por un lado, constriñe el deseo sexual femenino, categoriza a las mujeres en madres, vírgenes o prostitutas (Irigaray, 2009/1977, p. 139) y las convierte en sus propios agentes de represión; por el otro, permite y avala la violencia sexual masculina. Con todo, más adelante veremos que, a pesar de este aparato represor, en esta novela existen mujeres que escapan a dicho anquilosamiento y personifican identidades fluctuantes, como la del propio narrador. Pero ahora examinaremos otras características de la sociedad limeña que satiriza nuestro protagonista: la europeización y la desigualdad de clases en la sociedad limeña.

### **2.2.2. La europeización de la sociedad limeña**

En el undécimo pasaje de esta novela que antecede al de la señorita Muler, el narrador nos presenta otro personaje masculino, Manuel, un joven de edad desconocida que viaja a París a bordo de un barco mientras escribe una novela muy larga. Ya en París, Manuel no sabe qué hacer, se queda profundamente dormido y tiene un sueño joyceano por el jirón de la Unión en el que un moderno auto traslada raudamente a Ramón:

Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas. Un ficus móvil transitó por la calle densa de seminaristas, busconas y profesores de geometría —mil señores vejean, el cuello sucio, la mano larga— (pasaje 11, p. 39).

Cuando despierta, Manuel se da cuenta de que sigue en París y hace todo lo que un turista supuestamente debe hacer: visita el Louvre, pasea por las plazas y monumentos más importantes, «peca» en el Moulin Rouge, pero, inmediatamente, sin saber cómo, se encuentra en su dormitorio barranquino y se vuelve a quedar dormido. De este modo, el viaje a París, la escritura y la presencia de Ramón en sueños son parte del finísimo hilo argumental que une los pasajes de Manuel y la señorita Muler: Manuel viaja a París, la señorita Muler sueña con viajar al mismo lugar; él escribe una novela, ella, poesía; en el sueño surrealista de Manuel, Ramón se va en automóvil, en el sueño apocalíptico de la señorita Muler, Ramón llega a lomos de mister Kakison. Hasta aquí podríamos decir que la diferencia sexual de estos personajes es la que determina sus

acciones y, consecuentemente, que estamos ante una visión heteronormativa de la sociedad limeña. No obstante, ninguno de ellos sabe qué hacer, se aburren, sueñan y escriben «desvaríos»:

Y sesenta capítulos de una novela que él había estado haciendo abordo —mil cuartillas negras de letras que le asustaban la cordura a Manuel, cosas de locos, gritos, todo sin motivo—. La americana de él se tensó y endureció con ese fajo de histeria y conflicto. Porque la novela era un conflicto de histerias —una mujer se arrojó en los brazos del millonario y éste la mordió en el mentón—. Autobiografía astral, qué sé yo... (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 11, p. 38).

En la tarde, se sometía la señorita Muler a los rumores, a los colores y a los olores, y tejía poesía con los palillos de sus piernas y de sus brazos, marfiles siempre nuevos como en las encías de un elefante. Posibles disparates de solteroncita: ubicuidad, corona y cetro, un prado celeste, ser un pájaro con cabeza de clavel, morir como una santa, ir a París... Dormida, soñaba ella con Napoleón jinete en un caballo verde y con Santa Rosa de Lima (pasaje 12, p. 43).

La novela es presentada más de una vez en *La casa de cartón* como si fuera un género rígido, mimético, público, macho: «Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas» (pasaje 26, «poemas underwood», p. 68); la poesía aparece como un género dúctil, imaginativo, privado, femenino: «La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras» (p. 68). Sin embargo, mientras que los «poemas underwood», atribuidos a Ramón, son una suerte de manifiesto artístico de «un sujeto que está intentando construirse bajo otros paradigmas» (Vich, 2017, p. 218), en los pasajes sobre Manuel y la señorita Muler el narrador se burla de las ficciones creadas por ambos personajes y las exhibe como vanos intentos por escribir cualquier cosa que los salve del aburrimiento, por lo que ambos relatos se constituyen como parodias de dos *leitmotifs*, impostados y europeos, muy de moda en los escritores modernistas latinoamericanos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX: el *spleen* y el viaje iniciático a París. Ahora bien, la adopción de modas europeas no se restringe al ámbito literario o cultural, sino que abarca otros aspectos de la vida de las clases altas limeñas, como la religión y el ocio o el tiempo libre.

En este mismo pasaje, luego del viaje a París de Manuel, el narrador relata otro paseo, en el que no se menciona a este personaje, en Lima: el trayecto desde el

malecón que se encontraba cerca de la Ermita hacia los Baños de Barranco por el funicular. En este breve periplo podemos observar cómo el paisaje silvestre del acantilado contrasta con el moderno medio de transporte:

El acantilado hendía su escarpe en ficus, en tierra mojada, en acequias, en musgo, en plantas trepadoras, en quioscos japoneses, de arriba abajo, desde la Parroquia hasta la playa. De pronto se torcía la siniestra, rampante ruta. Y por un tobogán techado —por un lado, luz; por el otro, una gruta de artificio, y una madona invisible, y un milagro de velas que alumbraban bajo goteras— se caía en la plataforma (pasaje 11, pp. 39-40).

En estas pocas líneas se delinea la accidentada geografía de un distrito que para 1928 tenía poco menos de sesenta años de creación y que antes era solo un punto de llegada desde el centro de Lima a Surco y Chorrillos. Entre vestigios fluviales que formaron naturalmente los acantilados y pequeños negocios de los inmigrantes más numerosos en el Perú de inicios del siglo XX<sup>23</sup>, la religión aparece nuevamente como una huella indeleble: la Ermita, «capital de Barranco» (Municipalidad de Barranco, s.f., párr. 5), marca el inicio del periplo de la máquina, y la gruta de la virgen de Lourdes —que años después fue trasladada a la Ermita—, su brusco y artificial giro a la izquierda. Aquí cabe recordar la importancia que tienen estos objetos en la ideología de la sociedad barranquina: mientras que la gruta de la Virgen fue construida con algunas partes de la original francesa que dan cuenta de una aparición milagrosa en Europa, la Ermita está construida precisamente donde apareció la resplandeciente cruz dibujada en el suelo que alertó a unos «indios pescadores de Surco» a mediados del siglo XVIII, es decir, la leyenda colonial sobre el origen del distrito barranquino (Municipalidad de Barranco, s.f., párr. 1). De este modo, el funicular simboliza la rara hermandad entre religión y modernidad que caracteriza a la sociedad limeña: mientras «rubrica modernamente el oficio prerepublicano del acantilado» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 11, p. 41) —es decir, civiliza un accidente geográfico por el que se bajaba naturalmente al mar—, es «bautizado» en la iglesia principal del balneario y una gruta milagrosa guía su camino hacia el mar. No obstante, el narrador no resalta este vínculo entre fenómenos aparentemente

---

<sup>23</sup> «La gran ola inmigratoria que tuvo el Perú entre 1919 y 1930, no registrada en los documentos oficiales, fue la proveniente del Japón. [...] las empresas Morioka y Tokio transportaron al Perú, hasta noviembre de 1923, alrededor de 18 000 japoneses» (Basadre, 2014, p. 192).

contradictorios con el fin de celebrarlo, sino, más bien, para dar cuenta de que la supuesta modernización de la capital es solo una pose, una cáscara nueva, metálica e importada, pues esta no implica un cambio en la estructura social y económica del país. Y esta crítica todavía benévola con la máquina se torna cada vez más lapidaria cuando nuestro narrador llega al establecimiento de baños y empieza a describir a sus pobladores.

Ya en la plataforma escucha que «Una vieja ternura tocaba al piano cosas de Duncker Lavalle, y un violín escondía la voz tras una italiana obesa, desconocida y millonaria» (pasaje 11, p. 40). Esta corta frase, en la que el encubrimiento de una música mestiza<sup>24</sup> por una voz operística italiana inicia la europeización del retrato playero, subraya también la renuencia del narrador a aceptar dichas modas, en tanto contrapone «vieja ternura», que denota proximidad o afinidad, a «obesa, desconocida y millonaria», que, además de caricaturizar al personaje, refiere lejanía, desapego. Seguidamente, el narrador dirige su mirada hacia la playa y, luego de observar tiernamente cómo un viejo se echa agua en la calva, su diatriba contra la alienación de sus visitantes *va in crescendo*:

—Paul Morand en un yate de vela, con su amante sin raza y sin orejas, camino de Siam, como en las notas sociales. —Cendrars, que viene al Perú a predicar entusiasmo de explorador bávaro y espontáneo (turistas linchados, plantaciones de trigo y el hombre que estrangula a su destino). —Radiguet, paseando en puntillas a su querida, súbitamente afeada de un marido heroico. —Istrati, en un tufo de queso de Holanda, bodega de buque y miseria eurásica. Todos iguales a los demás, todos indistinguibles, inafiliables —secretarios de legación, herederos de fábricas de tejidos, externas de colegios de monjas europeas, universitarios aplazados, beatas que han venido en busca de salud, de santo escándalo, de experimento espiritual— (pasaje 11, p. 40).

Diplomáticos, herederos, alumnas de colegios católicos, universitarios reprobados y beatas sin nada que hacer; indudables representantes de la clase alta limeña se bañan en las playas de Barranco y son reemplazados, en la imaginación del narrador, con escritores francófonos, de distinta procedencia social y estilo literario. Aquí es necesario señalar que las descripciones que hace el narrador de cada uno de estos escritores se corresponden humorísticamente

---

<sup>24</sup> Las composiciones del arequipeño Duncker Lavalle (1874-1922) se caracterizan por fusionar música clásica con música andina, por lo que se le considera un precursor del mestizaje cultural (Orihuela, 15 de agosto de 2022).

con los calificativos dados para cada uno de ellos por Mariátegui en artículos publicados, entre 1925 y 1926, en *Variedades* y *Amauta*. Vinculando, como es usual en este pensador, vida y literatura, Mariátegui tilda de «decadentes» a las obras de Paul Morand y Raymond Radiguet (1977b, p. 38 y 1977a, p. 101) y de «aventureras» a las de Blaise Cendrars y Panait Istrati (1977a, pp. 108-114 y 141-143). Nuestro narrador, por su parte, resalta los viajes burgueses y libertinos de Morand y Radiguet, y los contrapone a la travesía temeraria de Cendrars y al vagabundo charlotesco de Istrati. Ahora bien, si recordamos el Colofón de Mariátegui que analizamos en el primer capítulo, este usa la misma oposición de «aventurero» y «decadente» para subrayar, como un chiste privado, la diferencia entre él mismo y Martín Adán, por lo que podemos afirmar que este fragmento es otro guiño del joven escritor al *Amauta*<sup>25</sup>.

Volviendo al undécimo pasaje, la sustitución de los visitantes de un balneario limeño por escritores francófonos hace que sintamos cada vez más impostadas las actitudes de la clase alta limeña, pues, en esta metáfora, pese a las diferencias de estilo que hemos visto entre estos escritores («inafiliables»), todos son, o se tornan, en el balneario barranquino, «iguales», «indistinguibles» y forman un «Baedeker excesivo» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 11, p. 41). Empero, a pesar del evidente fastidio que siente el narrador por la adopción de modas y poses europeas, este no puede, más aún teme, declarar a viva voz su patriotismo («nacionalismo inconfesable, tremenda corazonada», pasaje 11, p. 41), sus ganas de poner carteles en todas las puertas del establecimiento para detener ese desenfreno extranjerizante («“Es prohibido pecar en los pasadizos”, “Se suplica a los bañistas no hablar en inglés”, “No se permite destruir el local completamente”, “Etcétera”», p. 40), por lo que solo se consuela haciendo diatribas como la de la siguiente cita, en la cual la aglomeración de «poses» convierte a los baños barranquinos en una Sodoma y Gomorra viciosa, extranjera y huachafa:

Lima, Lima, al fin... Y todo no es sino tu locura y un establecimiento peruano de baños de mar, y un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres a lo Adolphe

---

<sup>25</sup> Y esto, como lo intuyó Alfredo Elejalde hace muchos años (1998 ca.), constituye solo una parte de un riquísimo diálogo intertextual que se inició con las primeras entregas del poeta para *Amauta* (1927).

Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peligro determinado y mil vicios inadvertibles, con dos Rolls Royces y una enfermedad alemana del hígado. Nada más. Bad Nauheim, Cauterets, el París estival... Nada de eso (p. 41).

Ahora bien, si volvemos el inicio de este pasaje, observaremos que el narrador cuenta el viaje de Manuel a París y luego este personaje desaparece para dar paso a la descripción de los Baños de Barranco. Sin embargo, en esta última parte, aparece un tú a quien el narrador dirige su perorata, en una suerte de monólogo interior en el que nuestro protagonista se reprocha su propio europeísmo e inclinación por esa vida burguesa y libertina que tanto critica, pero de la que no puede escapar. En suma, tanto él, como los visitantes del balneario juegan a ser otros, a tener la vida del gran mundo, a ser cosmopolitas en una Lima cuya modernidad está en ciernes, tal y como ocurre en el decimonoveno pasaje, en el que se narra la contemplación de un ocaso veraniego («cine celeste») por parte de un añejo público barranquino:

[...] en marzo hubo un lunes con la tarde rosa, una tarde de la decadencia de D'Annunzio, y allí todo el mundo se enterneció con la tarde rosa. Largas filas de viejas friolentas (chales negros en los pescuezos amarillos de tendones rojos); viejos panzudos con el amigo que nada es, al lado (cotizaciones del algodón, manos peludas con el anillo matrimonial, y lentes, y anteojos, y gafas, y párpados esféricos, y arrugas que parecían de maquillaje) (pasaje 19, p. 54).

Como ya hemos visto en el retrato olfativo de las beatas, el narrador suele caricaturizar grotescamente a las personas mayores, aludiendo a su proximidad con la muerte y haciendo de ellos auténticos esperpentos azorinianos<sup>26</sup> al describirlos, sinecdóticamente, por sus vestidos, accesorios y ciertas partes del cuerpo, con lo que realiza un cuadro de seres tenebrosos y desmembrados, algo típico de la estética del carnaval (Bajtín, 2003/1941). Pero este cuadro expresionista, a diferencia del de las beatas, resalta también la importancia que tienen los bienes materiales para estos personajes, sobre todo para los masculinos, ya que la alusión a la industria textil es una confirmación indudable

---

<sup>26</sup> Este expresionismo, junto con la enumeración caótica señalada por Estuardo Núñez (1976), es una de las características de la prosa martinadaniana que, si bien ha sido sugerida en muchos artículos sobre la obra, fue estudiada en profundidad en la tesis doctoral de Alejandro San Martín (1975), aporte que casi nunca es citado en los estudios sobre esta novela.

de clase, pues quien piensa en cotizaciones del algodón no es el bracero, sino el hacendado<sup>27</sup>. Así, esta audiencia aristócrata, que está embelesada con la «tarde rosa» de un lunes de marzo, se disgusta cuando le cambian la película:

Pero de pronto, lo rosa se puso rojo; y el ocaso fue el de todos los días; y la concurrencia al cine celeste desaprobó que se hubiera alterado el programa. ¿No se daba «Divino Amor»? El argumento era de D'Annunzio, el héroe de Fiume, un bachiche calvo que hacía versos, un hombre inverosímil, una fantasía nacional italiana, un aviador, un perdido, un autor en el Índice, un espectáculo que no se podía perder... Valentino... paisajes de ensueño... Pasión, sacrificio, celos, lujoso vestuario, la vida del gran mundo... y, de pronto, ¡nada!, la ramplona epopeya del estío, el cielo rojo, el cielo sol y la noche como un grito (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 19, p. 56).

En «El alma matinal», Mariátegui sostiene que la Primera Guerra Mundial, y más específicamente la Revolución rusa, fue un punto de quiebre en Europa que dividió a los hombres en dos tipos: el prebélico —decadente y burgués— y el posbélico —revolucionario y proletario—. Así, al «alma matinal» de los revolucionarios de esa época (tanto bolcheviques como fascistas), cuyos símbolos son la estación estival y el momento del alba, opone el «alma crepuscular» de Anatole France y, sobre todo, de Gabrielle D'Annunzio, propia de la estación otoñal y la hora del ocaso (3 de febrero de 1928). Como podemos ver en el fragmento de la novela citado líneas arriba, el narrador utiliza nuevamente calificativos creados por el Amauta para satirizar a la vieja oligarquía limeña, que espera un crepúsculo rosa y d'annunziano en una tarde veraniega de marzo, por lo que podemos interpretar que esta clase no solo está ideológicamente alienada esperando imitar «la vida del gran mundo» —como también ocurre en el retrato playero del undécimo pasaje—, sino que vive de espaldas a lo que sucede en el país, a pesar de que la pantalla del «cielo rojo» / «cielo sol» le anuncia «la ramplona epopeya del estío». En consecuencia, en términos mariateguianos, la vieja oligarquía se estaría comportando como el hombre crepuscular y, por tanto, rechazaría el aura de este nuevo arte realista

---

<sup>27</sup> En una época en la que la industria algodonera estaba en auge: «en 1915-16, en 226 haciendas algodoneras trabajaban más de 20 000 braceros. Al poco tiempo esta cifra se duplica llegando en 1922-23 a más de 40 000 y a pesar de la gran crisis del 29, tenemos que en 1932-33 los braceros de algodón llegarán a ser algo más de 65 000 (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 156). Además, cabe recordar que el propio presidente Leguía fue hacendado y exportador de algodón (Basadre, 2014, p. 283).

(el ocaso rojo del verano) y, en cambio, exigiría la reposición del espectáculo decadente de la tarde rosa: «La respetable concurrencia se retiró pataleando bravamente, correctamente, como cumplía a ella, gente sabedora de sus derechos, gente seria, gente honorable» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 19, pp. 54-55). No obstante, en este mundo al revés del narrador de la novela, de nada sirven las pataletas de la vieja oligarquía; los administradores del cine celeste no cambiarán la película, pues el escenario social ya es otro: «Súbitamente el cielo tuvo un “vean” de placera, y entonces no hubo sol ni estío ni nada: solo hubo unas posaderas al aire, unas posaderas tremendas enrojecidas por un asentamiento larguísimo» (p. 55). Evidentemente, interpretamos ese «asentamiento larguísimo» como una mordaz crítica al desinterés de la clase alta por las clases populares, explotadas y racializadas desde la Colonia, y la respuesta del cielo socialista, como una broma carnavalesca al mostrar el trasero, «como una placera», a la respetable concurrencia.

El término «placera», además de denotar el oficio de comerciante de plaza, es un americanismo que se usaba para insultar a las mujeres, tildándolas de vulgares, ignorantes e incluso, de prostitutas (Real Academia Española, s.f.b., definición 3). De este modo, si bien el trasero enrojecido del cine celestial simboliza la larga espera de las clases populares por ver una transformación social, los adjetivos «placera» y «ramplona» connotan, asimismo, el repudio de la antigua clase alta frente a dichos cambios económicos, políticos, sociales y culturales. Y, como veremos en el siguiente apartado, este rechazo por parte de la oligarquía limeña tiene profundas raíces históricas que hacen casi imposible que esta conciba otra realidad social.

### **2.2.3. Desigualdad de clases y nación imposible**

Junto con la represión católica y el europeísmo, queremos resaltar otra característica de la sociedad limeña caricaturizada por el narrador: la diferencia de clases y la consecuente inexistencia de una identidad nacional. En el trigésimo quinto pasaje de la novela, luego de representar la fallida cópula entre el chaleco y el espaldar de una silla que ya analizamos, el narrador traslada su mirada, mediada olfativamente por «un tufo de refrito y cocina» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, p. 95), hacia «un mundo encerrado en este mundo» (p.

95): el corral. De este modo, nuestro sinestésico narrador construye un paródico bestiario de la sociedad limeña de las primeras décadas del siglo XX que manifiesta la incapacidad de pensar en una nación, en tanto no existen elementos de cohesión que produzcan una idea de colectividad (Burga y Flores Galindo, 1991, pp. 90-91).

En su tesis doctoral sobre el humor en *La casa de cartón*, Emma Aguilar Ponce analiza en profundidad este mismo pasaje y sostiene que la fábula del corral es una metáfora humorística de la heterogeneidad social de la capital peruana, así como de la incipiente modernidad de una ciudad que aún conservaba rasgos aldeanos (2018, pp. 318-334), algo también señalado por Ortega (1986) y Elmore (2015 [1993]). No obstante, a pesar de que su análisis describe detalladamente las figuras retóricas y las similitudes de la prosa martinadaniana con la de Abraham Valdelomar, y no se detiene en las referencias histórico-sociales que concentra este pasaje —al no ser estas su objeto de estudio—, el juicio inicial de Aguilar Ponce concuerda con los datos estadísticos proporcionados por Burga y Flores Galindo, quienes afirman que si bien, ya para 1920, la población de Lima creció sustancialmente<sup>28</sup>, «todavía extensos espacios agrarios encerraban a los distritos que conformaban la capital» (1991, p. 13). Por tanto, a pesar de que durante el Oncenio Barranco fue uno de los balnearios más cosmopolitas, donde la clase alta y la incipiente clase media veraneaban, todavía conservaba áreas rurales, y esta característica pueblerina del distrito es celebrada por el narrador en más de una ocasión, como hemos visto en la primera parte de este capítulo. Ahora bien, aquí es importante señalar que la caricaturización de las clases o grupos sociales no reside en su animalización; por el contrario, la clave de esta parodia es su revés: lo que el narrador critica es la civilización de los animales, su humanización alienante, al igual que con la naturaleza como vimos en la ya citada sección. Así, los asnos, los primeros animales que aparecen en este bestiario, han dejado atrás su ruralidad y se han «civilizado»: «¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener los derechos electorarios, los de elegir, los de ser elegidos» (Martín Adán, 1961, [1928],

---

<sup>28</sup> «En 1876 la población de Lima apenas sobrepasaba los 120 000 habitantes. En 1908 los limeños llegaron a ser más de 150 000 y en 1920 llegan a la cifra de 200 000» (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 12).

pasaje 35, p. 95). Al poco tiempo de asumir, dictatorialmente y por segunda vez, la presidencia de la República, Leguía erigió una nueva constitución (1920) que derrocó a la Carta de 1860 y supuso un avance en materia electoral: el voto popular directo (Ramos Núñez, 2015, p. 62). Si bien esta medida (propuesta en la Constitución de 1856, omitida en la de 1860 y repuesta recién en la de 1920) seguía excluyendo a la gran masa analfabeta, estimuló, siguiendo a Carlos Ramos Núñez, «la expansión del derecho al voto y de la participación política» (2015, p. 63). Por tanto, la alusión a los asnos por «elegir» y «ser elegidos» nos permite identificarlos con la población indígena que empezó a llegar a la capital, a inicios del siglo XX, en busca de mejores oportunidades sociales y económicas. Pero, para sobrevivir en la ciudad, los asnos no solo deben legalizarse, sino también adoptar actitudes miméticas que los ayuden a camuflarse, por lo que, en suma, constituyen un potencial desestabilizador de esta estratificación social y colonial (Bhabha, 2002/1994, p. 117) que satiriza el narrador en este pasaje, pues ellos «[...] respetan devotamente la acera [...] solamente rebuznan a horas determinadas por el vecindario [...] hacen lo que no se dice tras un árbol o un poste sin levantar la pata [...] cuando los gallos se trasduermen, cantan como los gallos [...]» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 38, p. 95).

Seguidamente, a la descripción de los asnos migrantes le sigue la de los gallos, quienes se humanizan no como «hombres», sino como «ingleses» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, p. 95), broma que evidentemente alude a las excéntricas costumbres atribuidas, a lo largo de la novela, a los extranjeros británicos:

Ahora son los gallos, gringos excéntricos que se visten de lana escocesa, practican deportes estúpidos como la caza de gusanos, juegan al golf con huesos roídos y mazorcas de maíz, tiemblan constantemente de frío, se levantan de madrugada y no comprenden a las hembras (p. 95).

Este retrato, elaborado en una novela que buena parte de la crítica ha considerado intimista y evasiva, vuelve a comprobar su materialidad en el citado libro de Burga y Flores Galindo: «De manera particular la influencia inglesa se dejó sentir en la equitación y la carrera de caballos (Hipódromo de Santa Beatriz), la afición al golf, los clubes privados como el llamado Country Club [...]» (1991, p. 14). Aquí es preciso señalar el particular encono hacia los ingleses por parte

del narrador, pues tanto en el sexto pasaje como en el vigésimo octavo los tilda de idiotas: «Sin duda, era este inglés, como todo pescador, un idiota [...]». (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 6, p. 28). «¿Usted no me entiende, míster Kakison? [...] ¡Admirable!... ¿Con que en Londres se vive la vida? [...] ¿Qué dice usted a esto, míster Kakison? ¿All right...? Eso no es una respuesta en esta hora y en este país» (pasaje 28, pp. 75-76). En el sexto pasaje de la novela, el narrador quiere arrojar al mar al inglés porque pesca con caña «lamos descuidados o trambojos minúsculos» (pasaje 6, p. 28), es decir, por realizar una actividad absurda y ridícula —como los deportes practicados por los gallos ingleses del pasaje 35—, mientras que critica a míster Kakison por hablar en inglés y no comprender por qué Marina se baña en el mar tan temprano y cierra sus ventanas por la noche vistiendo solo una camisa —como los gallos que no comprenden a las hembras—. Así, pues, a pesar de sus diferentes extravagancias, todos estos personajes conforman un único estilo de vida que es repudiado por el narrador, y este desdén es más evidente cuando reparamos en el hecho de que los nombres de las empresas en las que trabajan tanto el pescador como míster Kakison tienen las mismas iniciales: «Dawson & Brothers» (pasaje 6, p. 29) y «Dasy & Bully» (pasaje 28, p. 76). Por consiguiente, el narrador toma distancia y se burla, nuevamente, de ciertos sectores de la sociedad barranquina, y no es una coincidencia que del variopinto conjunto de extranjeros que habitan la novela critique más duramente a los hombres<sup>29</sup> anglófonos, ya que, parafraseando a Burga y Flores Galindo, el segundo gobierno de Leguía se «enfeudó» al capital imperialista, por lo que toda la economía dinámica del país estaba prácticamente en sus manos (1991, p. 75). Ahora bien, además de la invectiva a los pobladores ingleses en estos pasajes, el narrador se mofa de las actitudes de otros habitantes del corral barranquino, como los pavos civilistas y los austeros patos, representantes de la vieja oligarquía limeña y de la empoderada clase comercial:

La moral del corral decae. Si no fuera por la sólida buena fe y las austeras costumbres de los patos... Si no fuera por el tradicionalismo civilista y clerical de los pavos —mal olor, preterición, chaqué jurídico, el moco caído, tatarabuelos condes, hipotecas...

---

<sup>29</sup> Ya que la inglesa Miss Annie Doll del octavo pasaje, como veremos en el siguiente acápite, es la excepción.

[...]

Los patos —no sé por qué— siempre parecen estar peleados con una tía carnal por una maldita herencia. Los patos no sabemos si descienden de emigrantes meridionales o de algún fantástico cónsul francés, casado con una señora paraguaya y radicado en Lima, donde murió en 1832 o en 1905 (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, pp. 95-96).

Tanto los patos y los pavos tienen un pasado de opulencia, probablemente europeo, con títulos nobiliarios, ahora convertidos en hipotecas y disputas por herencias. Alberto Flores Galindo, entre otros estudiosos, ha señalado que, ya desde la Colonia, la entrega de títulos nobiliarios que en apariencia fue una recompensa por los servicios prestados al rey o a la corona era en realidad un negocio entre la administración española y las élites, donde «una sólida fortuna era un respaldo indispensable» (2023 [1984], p. 101). Así, mientras que la nobleza de los pavos está «comprobada» por su ascendencia —«tatarabuelos condes»—, la de los patos no tiene un origen claro; sin embargo, ambos estamentos muestran una relación fundamental con el capital: los malos manejos y las deudas por parte de la clase dirigente, frente a la supuesta austeridad y la bonanza de la clase comercial, lo que claramente nos habla del contexto contemporáneo de la novela, pues Leguía fue uno de los conspicuos representantes de esa facción comerciante y acaudalada que le quitó el poder a los viejos civilistas (Burga y Flores Galindo, 1991). No obstante, el narrador no solo caricaturiza a la clase alta limeña; también están presentes en este corral representantes del gamonalismo andino, «[u]n sistema que alcanza su esplendor en la segunda mitad del siglo XIX, en un periodo de debilidad del poder central y que se torna agresivo en los primeros 20 años del presente siglo [XX]» (1991, p. 108). De este modo, los gansos serían los hacendados provincianos que llevan una vida parasitaria en sus latifundios gracias a la fuerza de trabajo de sus colonos: «Los gansos son ricachones provincianos, siempre de paso. Tienen la mirada recelosa; el acento, serrano; el buche, lleno; la familia, en la hacienda... Nunca dan limosna. Él y ella... Esposos ejemplares. Los dos, obesos» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 38, pp. 96-97). En esta alegoría, el narrador nos muestra el revés de la fortuna —son «ricachones», tienen una «hacienda»— y la moralidad —«esposos ejemplares»— de los gansos como un acumulamiento excesivo —«el buche, lleno» / «Los dos, obesos»— y mezquino —«Nunca dan

limosna»—, rasgos que también corroboramos en la descripción sintética que hacen Burga y Flores Galindo del gamonal andino: «La personalidad del gamonal estaba conformada por esta confluencia de poder, mando despótico, paternalismo exacerbado, piedad cristiana y respeto por las costumbres y cultura campesinas de raigambre andina» (1991, p. 108).

Ahora bien, si hay un rasgo que identifique a la clase terrateniente de inicios del siglo XX es el paternalismo, pues tanto los grandes como los medianos y pequeños hacendados de todo el país se comportaban autoritariamente con sus trabajadores, y esta relación vertical y desigual estuvo acompañada, desde que llegaron los conquistadores españoles, del racismo, y en la década de 1920, particularmente del «racismo científico»:

El poder omnímodo del propietario [...] exigía admitir su superioridad y la condición inferior del indio. Se consideraba al indio producto de una serie de degeneraciones. Un ser inferior al que había que explotar o proteger, pero al que no se le podía conceder los mismos atributos que a los ciudadanos [...] (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 94).

La descripción de los cuyes, prácticamente esclavos del pavo y la pava, evidencia, siguiendo a Williams, este «residuo» colonial como «efectivo elemento del presente» (1980/1977, p. 144):

Los cuyes, todos, hembras y machos, son hembras. Son la servidumbre del pavo y la pava. Tienen la cara prieta, pequeña, los ojos brillantes y pequeños, la estatura curva y pequeña, el paso vivo y pequeño. Solo quedan ellos del galpón colonial que desbandó Castilla. Los paveznos los llaman mamas (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, p. 97).

Como bien anota Aguilar Ponce, los cuyes son los únicos animales de origen nativo en el corral (2018, p. 324) y, por tanto, representarían a los indígenas o «cholos» que realizan el trabajo doméstico en las casas de la oligarquía limeña. Ahora bien, al identificar sexualmente a toda esta especie con el sexo femenino —«todos, hembras y machos, son hembras»—, advertimos, más que desprecio (p. 331) o misoginia, una clara asociación del trabajo doméstico con el espacio privado, tradicionalmente asociado a las mujeres, algo que también es evidente cuando retrata a los caballos/cocineras, como veremos en el siguiente párrafo. Además, es importante anotar que la descripción de los cuyes contrasta con todos los demás retratos de este pasaje, en la medida en que ni su accionar ni

sus costumbres son satirizadas; antes bien, se les retrata detallando solo sus características fisonómicas —entre las que resalta el adjetivo «pequeño»— y su ocupación. Incluso en otros pasajes de la novela, las personas andinas siempre están descritas a partir de su fenotipo y ocupación, pero nunca de manera despectiva, sino, como veremos más adelante, con empatía e incluso deseo: el «cholo carretero» con «la nariz orvallada de sudor» (pasaje 2), la «chola bonita» y «cocinera» (pasaje 22) y la «cholita» que «tira del ronزال de una mula inmensa» (pasaje 30). Por tanto, podemos decir que este retrato de los cuyes representa la «sistemática división racial del trabajo» de la que nos habla Aníbal Quijano (2014 [2000], p. 781), sobre todo teniendo en cuenta que la penúltima frase de este retrato, «del galpón colonial que desbandó Castilla», señala la continuidad histórica de dicha estratificación.

Al igual que la población indígena, la afrodescendiente, representada por los caballos, forma parte del servicio doméstico del pavo y la pava, pero, a diferencia de los primeros, tiene una mayor proximidad con sus empleadores, evidenciada por el acento paternalista del siguiente fragmento:

Los caballos guisan los viejos platos criollos, 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. Parecen zambitas viejas, refraneras, rezadoras, irascibles, murmuronas (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, p. 97).

Los caballos son «zambitas» cocineras que desprecian a los patos, naturales enemigos de sus «padres», muy devotas, pero también chismosas, con lo que, si bien en el retrato tienen mayor agencia que los cuyes, no escapan a la mirada socarrona del narrador, debido, precisamente, a sus actitudes alienantes. Con todo, Las «zambitas» no son los únicos personajes afrodescendientes que pueblan la novela: el «negro Joaquín», carretero (pasaje 14); la «negrita» que trabaja con la tía de Ramón (pasaje 24), y «mama Totuca» (pasaje 31), todos son definidos por su raza y ocupación. Incluso se percibe, en estos tres pasajes, una exotización de la población afrodescendiente —el negro Joaquín es comparado con un «ídolo javanés» (p. 46), la negrita parece un juguete (p. 64) y Totuca es una «dulce Buda de ébano» (p. 82)— que no se vislumbra en este retrato de las zambitas, y ello quizás se deba a la pertenencia de estas últimas a una de las castas virreinales y no a una «raza» pura. No obstante, a pesar de

la marcada diferencia entre cuyes y caballos, ambos grupos están en el mismo peldaño de la pirámide social: la clase popular, dominada y explotada por los pavos.

Y, finalmente, en medio de estos dos sectores tan polarizados, encontramos personajes que escapan a dicha estratificación, ya sea por su insolvencia económica (los conejos), su holgazanería (los chivos) o su inmoralidad (las palomas). Estos animales son los causantes de que «la moral de corral» decaiga. Los conejos «son gente de medio pelo, fisgona, entrometida, sabelotodo, con bastardos en la ascendencia», que «pronto adquirirán una lemosina Ford de último modelo, y una pianola de segunda mano», a pesar de que «Es vox pópuli que está malavenida la fortuna» (p. 96). Aquí es preciso traer a colación un dato biográfico proporcionado por Estuardo Núñez a Luis Vargas, que también es mencionado por Lauer en su estudio de 1983: para 1927, los bienes inmuebles de la familia Benavides estaban alquilados o hipotecados, pero, aun así, la madre del escritor y su hermana, la tía Tarcila, adquirieron un automóvil y contrataron a un chofer para que las movilizara, ya que ninguna sabía manejar (como se citó en Vargas Durand, 1995, p. 16 y acotación hecha por Vargas Durand, ca., 2002). En consecuencia, nuestro escritor imita una manera de hablar muy limeña (maldiciente y chismosa) para burlarse de su propia desgracia familiar, así como de la ridícula costumbre, también muy capitalina, de «guardar las formas» o «aparentar» lo que no se es. Por otro lado, los chivos y las palomas representan el ocio y la sexualidad prohibidas por los pavos y los patos. El chivo pertenece a la clase alta, pero, debido a su holgazanería y gusto por la buena vida, es la oveja negra de la familia, mientras que las palomas parecen ser las prostitutas a las que visitan los «calaveras»<sup>30</sup> de los chivos, puesto que ellas «saben el francés, son indecorosamente sentimentales, van solas a todas partes [...] tienen cosas de cocotas [...] y gustos yanquis de cupletistas» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, pp. 97-98). No es un dato menor que en 1928 se inaugurara el barrio rojo en La Victoria, con el famoso prostíbulo «El Huatica», con el fin de eliminar

---

<sup>30</sup> «Hombre disipado, juerguista e irresponsable» (Real Academia Española, s.f.a., definición 5). No obstante, el «arquetipo» descrito por el narrador, «Los calaveras no son una edad sino un carácter; no una personalidad, sino un vicio... o muchos vicios» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 35, p. 97), parece parodiar al calavera doméstico descrito por Mariano José de Larra, en 1835, dividido por grado de civilización, edad, cuna, profesión y dinero, y se diferencia del «faite», descrito por José Gálvez y de José de Díez Canseco (Oliart, 2004, p. 268), pues el calavera no es un matón o pendebrero, sino un aristócrata o burgués holgazán.

los burdeles clandestinos que funcionaban por todo el centro de Lima y alejar la «inmoralidad» del centro histórico y aristocrático de ese entonces:

La capital limeña experimenta en esos años un insospechado cambio en materia de patrones morales. El burdel, al convertirse en ámbito público por excelencia, pierde la nota de clandestinidad y vergüenza del pasado. Su visita era, para los jóvenes del Oncenio, casi una regla de cortesía y una rutina nocturna. No era solo un lugar de prostitución, sino también un sitio para bailar, beber y relajarse (Ramos Núñez, 2015, p. 45).

En suma, este variopinto corral parodia a una sociedad contradictoria en la que, a pesar de la avasalladora modernización de la capital, aún sigue vigente el sistema económico, social y cultural impuesto desde la Colonia, por lo que todavía se puede afirmar, con Flores Galindo, que «[e]s en la fragmentación social y en la contraposición de intereses donde el orden colonial [o del Oncenio] encontraba la mejor garantía para su estabilidad» (1987, p. 141).

\*

En este capítulo hemos visto cómo, a través de la humanización de la naturaleza y la caricaturización de la sociedad, el narrador realiza una aguda crítica a la modernización de Lima como un proceso contradictorio y destructivo: por un lado, la expansión avasalladora del capitalismo desaparece el territorio natural de la Lima en pro de su urbanización y con ello rompe el vínculo entre la naturaleza y el sujeto, manifestado en la personificación de la naturaleza; mientras que, por el otro, la religión, la alienación y el racismo de las clases media alta y alta limeñas son obstáculos que imposibilitan el desarrollo socioeconómico de todo el país, y dichos escollos están magníficamente representados en la caricaturización de dichas clases sociales.

Si bien en el siguiente capítulo analizaremos la otra cara del carnaval, su revés positivo, nuestro punto de inicio será el yo enajenado, ya que es solo a través de la toma de conciencia de la propia enajenación del narrador que podemos entender las estrategias que emplea para reapropiarse de su ser social.

### Capítulo III. Reapropiación del ser social

*La casa de cartón* no solo es la historia de un adolescente desencantado con la sociedad limeña y con el régimen de turno. Esta novela relata, sobre todo, una revolución interna, una crisis de identidad y una toma de conciencia de que, si no se pueden transformar las bases económicas de la sociedad, al menos hay que empezar por uno mismo. Pero ¿qué significa «volverse otro»? Mucho antes de que Freud y Lacan postularan que el yo nunca es un ser completo, que desde su nacimiento está escindido, fragmentado, o de que Marx mostrara la alienación a la que conlleva el trabajo, el filósofo griego Heráclito de Efeso sostenía que lo único que permanece idéntico a sí mismo es el cambio<sup>31</sup> y que el mundo está gobernado por un niño que juega<sup>32</sup>. En *La casa de cartón* vemos cómo esta relativización de la unidad y la coherencia de la humanidad y del mundo es una de las pocas certezas que tiene el narrador-autor. Sin embargo, en esta suerte de anti-*Bildungsroman*, el narrador no solo juega a ser otros, sino que, a través de una mirada caleidoscópica (Lauer, 2023 [1983]), transmuta la «esencia» o «naturaleza» de todo lo que ve: hombres, animales y cosas.

En el capítulo anterior vimos que el narrador utiliza la prosopopeya y la cosificación para distanciarse y criticar el sistema económico, político y social en el que está inmerso. En este capítulo analizaremos cómo este sujeto se enajena, luego toma conciencia de su propia enajenación y, finalmente, se reapropia de su ser social en una suerte de revolución interior.

#### 3.1. Reapropiación del yo<sup>33</sup>

En esta sección veremos que la enajenación del yo ocurre, en primera instancia, como un desdoblamiento de la voz narrativa en la segunda persona singular y, luego, como una objetivación más extrema de la subjetivación en Ramón, en la medida que ese «otro yo» es bautizado con un nombre. Finalmente,

---

<sup>31</sup> πυρός τε ἀνταμοιβή τὰ πάντα καὶ πῦρ ἀπάντων ὄκωσπερ χρυσοῦ χρήματα καὶ χρημάτων χρυσός. («Del fuego son cambio todas las cosas y el fuego es cambio de todas, así como del oro [son cambio] las mercancías y de las mercancías el oro»). Fragmento 90. Plutarco, *De E.*, 388 DE. (Archivo Digital de Humanidades Ervin Said, 2020, p. 56).

<sup>32</sup> αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιληῆς [«El evo (Aión) es un niño que juega y desplaza los dados; de un niño es el reino»]. Fragmento 52. En Hipólito, *Refutación de todas las herejías*, IX, 9, 4 (2020, p. 32).

<sup>33</sup> En esta sección utilizaremos varias de las ideas que sostuvimos en un artículo sobre la identidad del narrador (Angulo Flores, 2005).

sostendremos que el narrador toma conciencia de su autoenajenación al reconocerse en los escritos de Ramón, con lo que la lectura de su obra, incluso más que el eludido relato de su muerte, se convierte en un acontecimiento que cambia al sujeto, quien, siendo consciente de su descentramiento, ahora es libre de jugar a ser muchos «yoes» y restablecer su vínculo afectivo con la naturaleza, tema que estudiaremos al final de este capítulo.

### 3.1.1. Desdoblamiento de la voz narrativa

En el primer pasaje de la novela, el narrador describe tiernamente el paisaje invernal de una mañana barranquina a través de las ventanas del tranvía que lo lleva al colegio, al mismo tiempo que manifiesta el fastidio que siente de ir a la escuela «con frío en las manos» y con el desayuno sin digerir, y todo esto lo narra con una voz impersonal o tácita:

Ya ha principiado el invierno en Barranco; raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano. Nieblecita del pequeño invierno, cosa del alma [...] invierno recién entrado... Ahora hay que ir al colegio, con frío en las manos. El desayuno es una bola caliente en el estómago y una dureza de silla de comedor en las posaderas, y unas ganas solemnes de no ir al colegio en todo el cuerpo (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 1, p. 21).

De pronto, luego de pasar por una casa con una palmera cuya fronda, cada vez más luminosa, nos anticipa la salida del sol («suavemente sombría, neta, rosa, fúlgida»), la voz impersonal empieza a dialogar con un «tú». Hasta aquí se podría objetar que el narrador puede estar acompañado de otro ser. No obstante, en el pasaje hay indicios que nos llevan a afirmar que este tú es el mismo narrador. En primer lugar, el narrador, siendo diegético, sabe lo que siente este tú, y, en segundo lugar, este tú siente lo mismo que la voz impersonal, pues tampoco quiere ir al colegio en el pequeño invierno: «Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio tan de mañana y habiendo malecones con mar debajo. [...] Y tú no quieres que sea verano, sino invierno de vacaciones, chiquito y débil, sin colegio y sin calor» (pasaje 1, pp. 21 y 22), lo que confirma que el narrador «se interpela a través de la segunda persona, apostrofándose como si se resultase externo a sí mismo. Aunque la narración es simultánea, la distancia entre el acto de narrar y lo narrado propicia una separación casi esquizoide [...] (Elmore, 2015 [1993], p. 92). Y lo mismo ocurre, como ya vimos, en el undécimo pasaje de la novela

—analizado en el apartado 2.2.2 sobre la europeización de la sociedad limeña—, cuando el narrador se reprocha sus inclinaciones alienantes y se dirige a sí mismo como un tú.

Ahora bien, un desdoblamiento con distintos matices —y que además es clave para la identificación de este tú con Ramón, que analizaremos en el siguiente apartado— ocurre en el cuarto pasaje de la novela, en el que el narrador, esta vez en primera persona del plural, cree pasear por la plazuela de San Francisco de Barranco, hasta que una voz en primera persona del singular le hace notar su error: «No es hoy cuando pasamos por la plazuela de San Francisco; fue ayer cuando lo hicimos, en tanto que tú me decías que el crepúsculo te hacía daño a los ojos» (Martín Adán, 1961 [1928], p. 26). Advirtamos que este es el primer pasaje en el que el narrador se refiere a sí mismo como un «yo» y como un «nosotros», y en el que efectivamente podemos afirmar que esta «separación casi esquizoide» del yo de la que habla Elmore se concreta: aquí ya no hay una voz impersonal que se dirige a sí mismo como si fuera un tú, sino un nosotros, que por momentos parece comprender a dos seres temporal y espacialmente distintos, porque efectivamente hay un diálogo entre la voz narrativa desdoblada en tú y yo, pero que al final del pasaje diluye las fronteras entre ambos seres: «Nosotros sentimos frío en los párpados. Ayer... La calle Bass consuela ahora con sombras de alcoba, con olores botiqueros de eucalipto, con palabras medicales, con sus liños de árboles palúdicos. *Y nadie hay que no seas tú o yo*» (pp. 26-27; las cursivas son nuestras). La frase final del pasaje, más que una «anulación de la lógica conjuntiva del nosotros» (Angulo Flores, 2005, p. 36), en la medida que dice «seas» en lugar de «seamos» y «o» en lugar de «y», reformula este pronombre como una «proyección del yo» (2005, p. 36) y podemos decir, siguiendo a Bajtín que, así como Dostoievski, el narrador de *La casa de cartón* «de cada contradicción dentro de un solo hombre [...] quiere hacer dos hombres para dramatizar esa contradicción y extenderla» (Bajtín, 2017/1979, p. 97). Y, como veremos en el siguiente apartado, Ramón es este *alter ego* que ejemplifica el grado máximo de objetivación del yo.

### 3.1.2. Ramón

Luego del cuarto pasaje que acabamos de comentar, el narrador nos presenta, en el quinto pasaje, a Ramón, un melancólico muchacho de dieciséis años:

Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas. Dijo que sí y se llenó los bolsillos con las manos. [...] Humildemente, Ramón se despojó de su esperanza como se hubiera despojado de su sombrero. —La vida, y él que empezaba a vivir... Había que resignarse, citó a Schopenhauer y resolló profundamente, como durmiendo— (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 5, p. 27).

Inmediatamente después de esta cita, el narrador construye un diálogo indirecto entre él y Ramón en el que trata de aliviar socarronamente las angustias existenciales de su amigo al afirmar que él prefiere el misticismo de Kempis frente al pesimismo de Schopenhauer y burlarse del desconocimiento de Ramón sobre la filosofía del «farsante» Nietzsche (p. 27), pues este cree firmemente que se trata del apodo de un boxeador («Firpo», p. 27). No obstante, a pesar de las bromas y consuelos del narrador, Ramón continúa afligiéndose, proyectando sobre sí un futuro poco prometedor —«Empezaba a vivir... El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días...» (p. 27)—, por lo que sus movimientos corporales y sus quejidos son cada vez más dramáticos: «[...] él jorobó las espaldas y arrojó la frente en las manos; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! Casi llora» (pp. 27-28). Sin embargo, a pesar de la aparente desolación de su amigo, el narrador sigue sospechando de la autenticidad de su comportamiento, ya que este no estalla en llanto porque se distrae viendo a «una solterona en bicicleta» (p. 28), y por ello, frente a la mirada desconcertada de un perro callejero, el narrador hace señas para ahuyentar al animal que significan «No es nada. No importune usted» (p. 28).

Como vemos, al igual que en los pasajes analizados en el apartado 2.2 de esta tesis, el narrador adopta una actitud irónica, así como de superioridad intelectual, frente al pesimismo de su amigo. Y algo similar ocurre en el octavo pasaje de la novela, en el que nos relata la vida de Miss Annie Doll, una turista inglesa que vive en Barranco: «Un jacarandá minúsculo y pelado nunca pareció a Ramón una inglesa con gafas. En vano paseó por Barranco día y noche una gringa medio loca, fotófoba, fotógrafa, delicia de una pensión de visillos limpios y cortinas de cretona» (pasaje 8, p. 30). Como afirma Elmore, el narrador hace caso omiso a los argumentos de Ramón que ponen en duda el símil de la inglesa

con un jacarandá y convierte la comparación en una metáfora al cambiar el verbo «parecer» a «ser» (2015 [1993], p. 113-114), con lo que da por finalizada la discusión literaria con su amigo, así como el pasaje:

ella usaba unas gafas con la misma armadura de concha de las tuyas, pero los cristales de las de ella eran amarillos, antiluminosos. Y tú, Ramón, no eres un muchacho neurasténico ni padeces conjuntivitis alguna. Ramón, muchacho normal... Pero la gringa se parece, quieras o no, esencialmente... qué sé yo... al jacarandá de la calle Mott (Martín Adán, 1961 [1928], pp. 33-34).

De este modo, en ambos pasajes el narrador se presenta a sí mismo y a Ramón como dos seres enfrentados ideológicamente, y el sentimiento de superioridad intelectual del primero es cada vez más evidente, como en el noveno pasaje, en el que el ambos van al colegio en el tranvía:

En el tranvía. Las siete y media de la mañana. [...] 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—. [...] En las gafas de Ramón hay un manso fulgor de filosofía. Ramón lleva la última tarde —la de ayer— en la cartera. Él va al colegio, porque va atrasado, y él va atrasado porque va al colegio (pasaje 9, p. 34).

En este pasaje, lleno de frases cortas que van al compás del tranvía, el narrador nuevamente se burla de su amigo al señalar que está un poco mayor para seguir en el colegio y, al igual que en el quinto y octavo pasaje, menciona sus gafas de sol, esta vez con un poco más de malicia al aludir al «manso fulgor de filosofía» que irradia de ellas. Aquí es preciso mencionar que la inutilidad de las gafas de Ramón es mencionada en varios pasajes de la novela —sobre todo en el octavo—, pues también se las pone por la tarde, casi siempre cerca de la hora del ocaso, y por la noche, algo que, como vimos en el octavo pasaje, le parece sumamente ridículo al narrador, ya que Ramón no padece ninguna enfermedad ocular.

No obstante, esta constante alusión a sus gafas no es un hecho arbitrario, pues, junto con otras coincidencias que veremos a continuación, construye un finísimo hilo argumental entre el cuarto, quinto, octavo y noveno pasajes que nos permite identificar al yo desdoblado de la sección anterior con Ramón. Recordemos que el tú del cuarto pasaje le dice al narrador que el crepúsculo le hace «daño a los ojos» (p. 26) y, luego, en el siguiente pasaje de la novela, Ramón se pone las gafas de sol en un cielo ya estrellado, pero que tiene todavía «hilachas de día»

(pasaje 5, p. 27). Y, acto seguido, el narrador nos brinda otra prueba de esta identificación pues cuando Ramón se pone las gafas y nuestro personaje nos dice que este «quedó más zambo que nunca de faz y de piernas» (p. 27), la única percepción posible de este oscurecimiento de la cara a las piernas por efecto de las gafas es la de quien las lleva puestas.

Por otro lado, tanto el tú del cuarto pasaje como el Ramón del octavo —en las evocaciones del yo— pasean con el narrador por la plazuela de San Francisco para oír las campanadas de la iglesia, justo a la hora del ocaso:

*La tarde, por última vez. Ahora estamos pasando por la plazuela de San Francisco bajo un roto campaneó de novena [...]. No es hoy cuando pasamos por la plazuela de San Francisco, fue ayer cuando lo hicimos, en tanto que tú me decías que el crepúsculo te hacía daño a los ojos (pasaje 4, p. 26; las cursivas son nuestras).*

Ramón, recuerda. Hemos ido tardes y tardes, tú y yo, a la calle Mott a oír las campanadas del ángelus vespertino —pompas de jabón tornasoladas que el pueril San Francisco lanza por las cerbatanas de las torres de su iglesia en un cielo para un niño—. Ramón, ¿no recuerdas cómo estallaban entonces las campanadas arriba; cómo no había de ellas ni visión ni sonido, sino solamente un frío olor de agua, demasiado breve y leve para que pudiéramos advertirlo al momento en que nos mojaba la cara, vuelta al ocaso? (pasaje 8, pp. 32-33).

Finalmente, hay otro detalle que nos permite identificar al tú del cuarto pasaje con Ramón: la repetición, en el noveno pasaje, de una frase afirmativa y otra negativa dichas por el «tú» y el «yo» en el pasaje 4 (resaltadas en cursivas en la primera cita de arriba): «Ramón lleva *la última tarde —la de ayer—* en la cartera» (pasaje 9, p. 34; las cursivas son nuestras). Es evidente que, al condensar ambas frases en una, el narrador está remitiéndonos al diálogo indirecto del cuarto pasaje —e imponiendo su punto de vista sobre el día en que ocurrió «la última tarde»—, por lo que la filiación del tú y Ramón se vuelve cada vez más palpable. Ahora bien, hasta aquí cabría preguntarse por qué la actitud del narrador frente al tú y a Ramón es tan distinta en los pasajes 4 y 5, que parecen remitir al mismo momento en la novela. Al respecto, sostenemos que cuando el narrador nombra a Ramón hay una separación ideológica más marcada que cuando se dirige al tú, como se puede comprobar en los pasajes 5, 8 y 9 que hemos analizado en

este apartado, así como en varios pasajes más de la novela<sup>34</sup>. Además, si bien creemos que los pasajes 4 y 5 relatan lo sucedido en un mismo día, estos no necesariamente han sido escritos en el mismo momento dentro de la novela, por lo que, a nuestro juicio, se trata de focalizaciones distintas del mismo suceso por parte de un narrador polifónico que durante todo el relato se contradice y revela la destrucción de «la unidad monológica del mundo» (Bajtín, 2017/1979, p. 83). Finalmente, quisiéramos detenernos en un aspecto estructural de la novela que está relacionado con los cuatro pasajes que acabamos de analizar y que nos sirven de nexo con el siguiente apartado: su construcción *mise en abyme*, esto es, del relato dentro del relato. Como hemos visto en este apartado, hay un recuerdo en el pasaje 8 que está contenido, también como recuerdo, en el pasaje 4 (y, por lo tanto, también en el 5), que a su vez está contenido en el pasaje 9, en la medida en que el narrador nos cuenta que Ramón lleva «la última tarde» en su cartera, es decir, en su diario. Y, como veremos en el siguiente apartado, el diario de Ramón parece incluir más textos de este tipo, por lo que los límites entre su identidad y la del narrador se vuelven cada vez más imprecisos e intercambiables.

### 3.1.3. (Auto)reconocimiento literario

Como acabamos de mencionar, el narrador menciona por primera vez y veladamente la existencia del diario de Ramón en el noveno pasaje, cuando su amigo todavía estaba vivo. Luego, este diario solo se vuelve a mencionar de forma directa en el vigésimo segundo pasaje, cuando el narrador lee «el cuaderno de tapas de negro hule lleno de palabras que no sé cómo vino a parar en las manos de la señorita Muler» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 21, p. 58); y en el trigésimo sexto pasaje, cuando nos cuenta que entre las cosas que le quedan de su amigo está «el permiso de hojear su diario íntimo en la alcobita mentecata de la señorita Muler» (pasaje 36, p. 99). Es importante subrayar que entre el pasaje 21 y el 36 ha ocurrido la muerte de Ramón, aludida indirectamente en los pasajes 24 y 25, pero de la que recién se nos informa como un evento concreto en el pasaje 27. En consecuencia, los hechos que ocurren

---

<sup>34</sup> Como los pasajes sobre Manuel (pasaje 11), la señorita Muller (pasaje 12), Herr Oswald Teller (pasaje 13), las lecturas colegiales (pasaje 23), la tía de Ramón (pasaje 24), el vagón de carga (pasaje 33) y uno de los pasajes sobre Catita (pasaje 34), que, salvo excepciones, no analizamos al detalle en esta tesis por no ser primordiales para nuestra hipótesis.

en el pasaje 21 son posteriores a la muerte de Ramón, lo que confirma que «la conciencia lingüística del narrador desdibuja y, en buena medida, desrealiza a los parámetros espacio-temporales» (Elmore, 2015 [1993], p. 92). Pero ¿qué es lo que leemos junto al narrador en el diario de Ramón? El ensayo de un hombre imaginado:

«En un rostro de cera, los ojos de perro, llenos de una dulzura que toda era indiferencia. Y uno de los índices —el de la mano derecha, el dedo de los ociosos, el de los canónigos, el de los muchachos— rígido, amarillo de tabaco. Y el bigote ceniciento, de guías doradas, que parecía brotar de las fosas nasales como una dura humareda de alquitrán... Y los pantalones, huecos vacíos, curvados por rodilleras tremendas...» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 21, p. 57).

El texto entrecomillado constituye la única cita del diario de Ramón que lee el narrador y está delimitado por las opiniones que emite este lector. Ahora bien, la elección del texto y su rechazo inicial por parte del narrador es precisa: se trata, nuevamente, de un *mise en abyme*, pero ya no solo entre algunos pasajes, sino de toda la novela, pues lo que nuestro personaje discute con su difunto amigo es la humanidad o inhumanidad de un hombre creado solo con palabras:

Algunas palabras en el diario de Ramón, intentan —en vano— rehacer íntegra en mi cerebro la imagen de aquel hombre, destrozada, dispersa (p. 57).

Pero estos apuntes no sé si serán verdaderamente la imagen que de aquel hombre había en Ramón o simplemente locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo cuando escribía su diario, transmutados en tontas ganas de señalar algo (p. 58).

Así como Ramón no aceptaba el símil entre Miss Annie Doll y el jacarandá por encontrarlo completamente falto de objetividad, al principio de este pasaje el narrador tampoco quiere aceptar la invención de su amigo debido a su irrealidad, pues la califica como una imagen incompleta e imprecisa. No obstante, a pesar de estas glosas «pesimistas» a lo escrito por Ramón, líneas más abajo presenciamos un cambio de actitud por parte del narrador que implica un autorreconocimiento escritural, ya que inmediatamente después confiesa que el hombre imaginado no solo es una creación de su amigo, sino de ambos: «¿Habrá existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios?»

(p. 58), y sigue comentando, cada vez más emocionado, la descripción de aquel hombre, sin importarle ya su humanidad o inhumanidad, sino solamente su verosimilitud:

Porque yo veo ordenarse los datos que dice Ramón ahora mismo, humanamente, en una atmósfera de verano densa y amarilla. Yo también veo a aquel hombre disperso, incompleto, medio locura, medio ambiente, medio verdad, con la barriga de aire y las pantorrillas de horizonte marino, vertical, charadesco, embromado, al filo de un malecón sin baranda (p. 58).

El hecho de que el narrador recién recuerde la creación conjunta de este hombre luego de la muerte de Ramón es un indicio de que se está reconociendo en este otro objetivado y que gracias a ello se reconcilia consigo mismo, algo que también ocurre con los «poemas underwood» (pasaje 26), pero por un camino distinto.

Es indudable que los «poemas underwood», ese largo monólogo en verso libre ubicado en la segunda mitad de *La casa de cartón*, tienen una independencia mayor que el diario de Ramón, pues se posicionan como un texto intercalado (Bal, 1990/1985, p. 147) cuya focalización no está mediatizada por la del narrador-autor, ya que, en ellos, a diferencia de gran parte de la novela, no ocurre una transformación «calidoscópica» (Lauer, 2023 [1993], p. 60) del entorno urbano y el amigo predilecto sale, más bien, a mirar cínicamente «la calle real» (Chirinos, 2004, p. 59) para darse cuenta de «que la vida humana está inscrita en un complejo drama que nunca podrá resolverse del todo [...] y de que es imposible controlar el mundo como a uno le da la gana» (Vich, 2017, p. 479). Aunque no analizaremos el contenido de los poemas en profundidad, pues creemos que estos ya han sido muy bien estudiados por la parte de la «crítica social» de la novela (como los textos de Chirinos, 2004 y Vich, 2017) y que, a pesar de sus diferencias de tono, comparten una manera de pensar que los hermana con el resto de la novela, lo que nos interesa subrayar en ellos es que este evidente cambio de focalización es una consecuencia de la liberación «autoral» de Ramón por parte del narrador y que dicho autoenajenamiento es también la causa de la muerte de «su amigo predilecto» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 12, p. 44). Por ello, es solo luego de su muerte que el narrador-autor logra reconocerse literariamente tanto en el diario como en los poemas, pues, al leerlos se da cuenta del poder performativo (Butler, 2004/1997, p. 80)

de su propia palabra, un aspecto crucial de la novela sobre el cual, ya en 1983, nos advertía Lauer: «*La casa de cartón* funda nuestra narrativa peruana porque inaugura una fe en la palabra, que antes no existía; una fe basada en la convicción de que el lenguaje también contribuye a la estructuración del mundo exterior desde dentro» (2023 [1983], p. 61). A continuación, analizaremos cómo se construye este proceso de objetivación en los «poemas underwood» y luego veremos cómo la concepción que Ramón y el narrador tienen sobre la humanidad y la naturaleza sigue siendo la misma.

En el décimo séptimo pasaje de la novela, el narrador nos cuenta que Ramón se volvió un «fumador viciosísimo», que murió por aburrimiento (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 27, p. 74), y que encontró los «poemas underwood» que leemos en el pasaje 26 «escritos a máquina por el índice de un libro suyo que heredé con las páginas todavía sin cortar» (p. 75), por lo que el narrador-autor cumple, en este pasaje, las funciones de lector, copista e impresor de los poemas inéditos de su difunto amigo. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el pasaje 21, el narrador no emite ningún juicio crítico sobre los poemas y se limita a publicarlos como un anexo titulado y entrecomillado al interior de su novela, con lo que les otorga cierta independencia.

Así como en la mayor parte de *La casa de cartón*, el emisor de estos poemas es un «observador viandante» (pasaje 21, p. 58) que deambula por las calles de Barranco para encontrar «otro sentido de la vida» y «visibilizar las limitaciones de todo lo que en ese entonces comenzaba a imponerse, de manera autoritaria, como el ideal a seguir» (Vich, 2017, p. 428), y cuya voz también se encuentra desdoblada en la primera, segunda y tercera personas del singular:

[5] *Tu* corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas de tráfico<sup>35</sup>.

[7] *Si dejaras* saber que *eres* un poeta, *irías* a la comisaría.

[8] *Límpiate* de entusiasmos los ojos.

[9] Los automóviles *te soban* las caderas, volviendo la cabeza. *Cree tú* que son mujeres viciosas. Así tendrás *tu* aventura y *tu* sonrisa para después de la cena.

[10] Los hombres que *tropiezas* tienen la carne encallecida de oficina.

[13] ¿Por qué había de *fusilarte* la Checa? *Tú* no has acaparado sino *tu* alma.

[15] Y *tú eres* un hombre feliz, quizás el único hombre feliz.

---

<sup>35</sup> Hemos enumerado los versos para que el lector pueda identificarlos con más facilidad.

[16] *Tienes* camisa y *no tienes* grandes pensamientos de ninguna clase (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 26, pp. 68-69; las cursivas son nuestras).

Sin embargo, a diferencia de los pasajes que hemos analizado, la autorreferencialidad en segunda persona del singular solo figura en 9 de los 82 versos libres que componen los «poemas underwood» —de los cuales 8 figuran en la cita de arriba— y predomina la autorreferencialidad en primera persona del singular (en 39 versos), por lo que creemos que este cambio del tú al yo en la voz poética da cuenta de la liberación autoral de Ramón, quien, además, cada vez que aparece en la novela junto al narrador es nombrado por este en segunda persona del singular. Seguidamente, cuando aparece el yo en los poemas, la inconformidad de la voz poética aumenta y el tono, como bien dice Eduardo Chirinos, se torna panfletario (2004, p. 62):

[17] Ahora *siento* cólera contra los acusadores y los consoladores.

[18] Spengler es un tío asmático, y Pirandello es un viejo estúpido, casi un personaje suyo.

[24] La polis griega *sospecho* que fue un lupanar al que había que ir con revólver (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 26, p. 69; las cursivas son nuestras).

De este modo, mientras Ramón critica al capitalismo y al comunismo, a la cultura occidental y a sus detractores, a la policía, a la religión, al amor y a la justicia, se da cuenta de que odia todo lo humano que hay en el mundo y, por ello, duda profundamente de su propia humanidad, afirmando que prefiere andar por la calle como si fuera una máquina o un perro callejero e intentando ser feliz de una manera pequeña. Así, en medio de este exacerbado pesimismo, de la pérdida de la fe en el poder transformador de la palabra, surge el tema de la muerte como el último viaje, y los versos de Ramón se tornan más tranquilos, más sosegados, apagándose, para que él pueda volver a su «casa» (Chirinos, 2004, p. 70) y desaparecer en los tres puntos suspensivos finales del poema:

[70] La muerte es sólo un pensamiento, nada más, nada más...

[71] Y yo quiero que sea un largo deleite con su fin, con su calidad.

[77] Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite.

[79] La tarde ya se habrá acabado en la ciudad. Y yo todavía me siento la tarde.

[80] Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento un hombre que no ha pecado nunca.

[81] Estoy sin pasado, con un futuro, excesivo.

[82] A casa...» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 26, p. 73).

Ahora bien, a pesar del tono trágico que adquiere el final de los poemas, hay en ellos algunos chispazos de vitalidad que vinculan el discurso de Ramón con el del narrador. Así, en el trigésimo primer pasaje, cuando el narrador recibe una carta de Catita en la que ella parece rechazarlo, este, luego de responderle despechadamente e increparle su malquerer, reflexiona sobre el significado de la vida invirtiendo la clásica metáfora de Jorge Manrique: «¡Ah, Catita!, la vida no es un río que corre: la vida es una charca que se corrompe» (pasaje 31, p. 83). Seguidamente, el narrador realiza una analogía entre las vidas de algunos personajes, como Whitman, Napoleón, Felipe II, San Francisco, Puccini y Bolívar, las cuales identifica con océanos, fuentes, mares, lagos y canales, «[p]ero nunca una corriente con su dirección y su cauce» (p. 84), frente a las vidas de los hombres comunes, que se representan solamente como charcos en los que se miran las vidas de los otros, lo que evoca la analogía hecha por Ramón entre los «grandes hombres» y los «pequeños hombres» de los «poemas underwood» (verso 55). Sin embargo, luego de esta desesperanzada metáfora sobre la vida del hombre común, el narrador transforma la inercia del charco y lo convierte en un hoyito de mar, pero, al darse cuenta de que esta metáfora no engloba la libertad del hombre, o la «actividad vital consciente» (Marx, 1966/1932, p. 67), va más allá y concibe su vida ya no como un hoyito sino como el niño que hace los hoyitos en la playa en lugar de ir al colegio:

Y yo soy el niño novillero que cava su vida en las arenas de una playa. [...] Vivir no es sino ser un niño novillero que hace y deshace su vida en las arenas de una playa, y no hay más dolor que ser un hoyito lleno de agua del mar en una playa que se aburre de serlo, o de ser uno que se deshace demasiado pronto (pasaje 31, pp. 85-86).

Y en esta resignificación de la vida como el niño que juega con su vida en una playa<sup>36</sup> resuenan también los versos de Ramón cuando dice: «[31] Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a cada instante y no viven nada.

---

<sup>36</sup> Imagen que tiene resonancias heracliteanas, sanagustinianas y nietzscheanas.

/ [32] He ahí mis prójimos» (pasaje 26, p. 70). El gran drama de este melancólico personaje es, desde la perspectiva del narrador, que cumplió todos sus deseos y vivió muy intensamente<sup>37</sup>, por ello la decisión autoral de darle un término poético a Ramón y seguir ensayando otras vidas<sup>38</sup> es fiel al mandato de su ser social, porque la verdadera vida productiva es finalmente «la vida de la especie [...]. Es la vida engendradora de vida» (Marx, 1966/1932, p. 67).

Luego de la sarcástica narración de la muerte de Ramón en el vigésimo séptimo pasaje, «Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos» (pasaje 27, p. 74), el narrador se reconcilia con este, en una especie de elegía carnavalesca, al soñar con una iconografía que eternice su «vida y obra» como si fuera la del Cristo que retratan los vitrales de las iglesias católicas u ortodoxas. No obstante, inmediatamente después se retracta y especifica que mejor que una iconografía sería un *albo*<sup>39</sup> «en sepia y en negro», es decir, una especie de cómic ilustrado, de historieta, sobre la vida de su amigo<sup>40</sup> que él pudiera abrir «[e]n las tardes difíciles de luz o de tedio» (pasaje 36, p. 100) para preguntarle qué hacer:

Bendito sea Ramón, el loco que me enseñó a ver el agua en el mar, las hojas en los árboles, las casas en las calles, el sexo en las mujeres. Por aquí se ha quedado Ramón hecho líneas, luces, secretos, aspectos, ornamentaciones, detalles, briznas de yerba, campanadas... No, no. Una iconografía, un albo en sepia y negro, a dos colores, por cuyas páginas pasara él, con su boca melancólica, con sus gafas ilusivas, con su terrible insignificancia, camino de cualquier parte (pasaje 36, p. 99).

De esta manera, el narrador reconoce la importancia que ha tenido Ramón en su vida, pues si bien lo creó «a imagen y semejanza», «con facciones ajenas, con gestos propios» (pasaje 21, p. 58), tuvo una manera de pensar distinta a la de su creador, más realista y desencantada, que le permitió a él «dejarse de poesías» y «vivir entre este amorfo agrupamiento de casas, en estas calles a la incáustica, en estos árboles ingenuos, en este mar medio moscón, medio laguna,

---

<sup>37</sup> En la novela, el narrador dice que Ramón tuvo una vida «feliz» en la sierra; tiene de pronto 16, 18 y 20 años, y al menos, cuatro encuentros sexuales.

<sup>38</sup> Como la de Sergio, en el pasaje 32.

<sup>39</sup> *Albo* (del lat. *album*, sustantivo neutro del adj. *albus* «blanco»). 6. Archivo que contiene historias ilustradas en cómics, a menudo ya publicadas (Trecani, s.f. definición 6; la traducción es nuestra).

<sup>40</sup> Curiosamente, en 2011, Miguel Det, en colaboración con Águeda Noriega, publicaron una historieta sobre *La casa de cartón* y la vida de Martín Adán, en estos dos colores: papel sepia y tinta negra (Det, 2011).

en este plano que de pronto adquiere tres dimensiones y diez mil habitantes» (pasaje 36). En otras palabras, gracias a la creación de Ramón y a su objetivación como otro-yo es que el narrador sobrevive a la contradictoria experiencia de la modernidad en un balneario provinciano.

### 3.2. **Comunión social**

Acabamos de analizar cómo el sujeto toma conciencia de su propia enajenación y se reapropia a sí mismo al reconocer su irremediable descentramiento y asumirlo como un juego. A continuación, veremos cómo continúa esta otra cara de la estrategia carnavalesca del sujeto al establecer «nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes» (Bajtín, 2003/1941, p. 15), esto es, con las cosas y la naturaleza, con el fin de reapropiarse lúdicamente de su «ser genérico», uno de los objetivos del comunismo humanista esbozado por el Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos* (1966/1932).

En el segundo pasaje de la novela, bajo el sol fulgurante de las dos de la tarde, el narrador, nuevamente desde el tranvía<sup>41</sup>, observa el paisaje, que cambia abruptamente de campo-sierra a ciudad-mar, camino a Barranco, para luego caricaturizar a un párroco y a tres viejos pierolistas, representantes de la sociedad limeña tradicional. El «señor cura párroco» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 2, p. 22), a quien podemos identificar con el padre Gaspar Abregú (1781-1863), viste su típico sombrero de teja, el cual, al ladear la cabeza, se convierte, por la acción de once reflejos solares, en un sombrero de tarro de ceremonia, es decir, en un sombrero de copa como los que usaba Leguía. Como señala José Antonio del Busto, Gaspar Abregú, miembro de la congregación de San Felipe Neri, fue el segundo capellán de la Ermita de Barranco en el siglo XIX y fue eternizado en una acuarela, que ahora se muestra en una loseta en la calle Abregú del distrito, por Pancho Fierro y, posteriormente, en la tradición de Ricardo Palma titulada «El sombrero del padre Abregú», que precisamente alude al origen del peculiar objeto (Del Busto, 1985, pp. 79-85). Como ya vimos en otras secciones de esta tesis, cuando el narrador se refiere a la «Parroquia», está aludiendo a la Ermita, por lo que, en este cuadro, nuestro personaje

---

<sup>41</sup> Aunque el narrador no lo mencione en ninguna parte de este pasaje, nosotros asumimos que está viajando en el tranvía por el ritmo entrecortado de este fragmento, muy similar al del primer y tercer pasajes analizados en el apartado sobre la religión y presente en casi toda la novela.

prolonga la existencia del decimonónico padre hasta inicios del siglo XX con una metamorfosis sombreresca. Y, si al padre Abregú le sumamos a los viejos pierolistas, antiguos enemigos del Partido Civil y luego del leguismo, que en este pasaje impregnan la brisa marina de Barranco con olores medicales y de tabaco que provienen de sus bigotes y pañuelos, podemos afirmar que, a través de parodias sinecdóticas muy sutiles, el narrador nuevamente nos está señalando la continuidad del régimen colonial en la «moderna» Lima de inicios del siglo XX. No obstante, como en otros pasajes que ya hemos analizado, en este segundo pasaje de la novela, la mirada mordaz del narrador hacia la religiosidad, el europeísmo y el racismo de la clase alta limeña contrasta con los vínculos afectivos que establece con los animales, las cosas y la naturaleza:

Una carreta de heladero pasa tras un jamelgo que cuelga afuera la lengua áspera y blanquecina. El pobre animal comería con gusto los helados del cubo escondido —helados de esencia de lúcuma, sabor opaco y elegante, apenas frío; helados de leche, amplios y lindos como un retrato juvenil de mamá al lado de papá; helados de esencia de piña, que corresponden a los claveles rojos; helados de esencia de naranja, leves y nada conocidos—. ¡Cómo suena la carreta! Con las piedras se va rompiendo el alma la pobre. Y por nada del mundo enmienda ella el rumbo —el rumbo recto hasta traspasar las paredes en las calles sin salida, recto hasta la imbecilidad—. Carretita, ven por este césped, que el agua de la fuente mantiene suave para ti. Hay entre las cosas, ligas de socorro mutuo, que el hombre impide. El sonar de las ruedas de la carreta en las piedras del pavimento alegra a la fuente las aguas tristes de la pila. El cholo, con mejillas de tierra mojada de sangre y la nariz orvallada de sudor en gotas atómicas, redondas —el cholo carretero no deja pasar la carreta por el césped del jardín ralísimo. Los viejos observan. «—Hace frío. ¿Ayer?... ¡Lindo día! Diga usted Mengáñez...» (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 2, p. 24).

Después de compadecerse por el calor que siente el caballo que jala la carreta, el narrador activa sus papilas gustativas e imagina, como consuelo para el jamelgo, pero también para él, los sabores de los helados escondidos en la carreta, en un inciso lleno de extraordinarias asociaciones sinestésicas<sup>42</sup> que incluso bosquejan uno de los pocos recuerdos familiares de este narrador «huérfano». A la par, nuestro personaje se lamenta también por el dolor que siente la carreta al pasar por un camino empedrado y la invita tiernamente a

---

<sup>42</sup> O de «enumeraciones caóticas» (Núñez, 1976; véase la nota 25 de esta tesis).

pasar por un suave césped. Hay, pues, una continuidad entre el narrador, el caballo, la fuente y la carreta que no se extiende al heladero. Ahora bien, la descripción aparentemente distante que el narrador hace del vendedor nos parece, más bien, una crítica al sistema que lo racializa y esclaviza: el sudor en su nariz, sus mejillas enrojecidas<sup>43</sup> y su recto pedaleo dan cuenta de la enajenación de este personaje y de la imposibilidad de que se libere del trabajo que lo esclaviza. No obstante, dicha alienación es aún más patente en la clase alta: la mirada indiferente de los viejos pierolistas ante al carretero muerto de calor plasma el desinterés político y social de esta clase en el Perú de finales de la década de 1920, cuando las luchas obreras y del campesinado eran cada vez más incesantes. Por lo tanto, frente a este panorama tan desalentador, el narrador se vincula con las cosas y la naturaleza humanizándolos, pero no de la misma forma en que humaniza a los animales del corral del pasaje 35, sino transponiéndoles sus propios sentimientos.

Seguidamente, en el décimo sexto pasaje, el narrador pasea por las calles desiertas de Barranco a la hora del almuerzo, sofocado por una densa atmósfera veraniega, y observa, hastiadamente, cómo el sol hace brillar hasta los colores pasteles de las casas: «—el blanco, el amarillo, el verde claro, el azul celeste, el gris perlino— los colores perfectos, prudentísimos, de las casas de Barranco» (pasaje 16, pp. 49-50). Sin embargo, a diferencia del pasaje anterior en el que el narrador socorre a la carreta, en este es ella quien lo ayuda a olvidar todos sus males:

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 fantasmales, amarguras, sístoles y diástoles sordos... El bochorno golpea isócrono los tímpanos de los cristales de las ventanas —membranas tensas, dolorosas—. Y el jirón, tras la carreta, queda pálido, convalesciente [*sic*], sin dolencia y sin salud. Y la carreta se va a los extramuros, a quemar el mal de las calles en la fogata del ocaso remoto. Platanares en la memoria... Cada ruido choca con el aire duro y es un golpe (p. 50).

Los males del jirón de calles los creemos conocidos: la pesadilla surrealista, las siniestras beatas, las aflicciones de Ramón y su repentina enfermedad y muerte, todo se va con la carreta hacia el mar y solo quedan en la memoria «los plátanos

---

<sup>43</sup> Que recuerdan lo dicho por el niño Ernesto de *Los ríos profundos* cuando toca unos muros incaicos: «*Puk'tik' yawar rumi!*» (¡Piedra de sangre hirviente!, Arguedas, 2006, p. 50).

elicíneos de la calle Mott» (pasaje 8, p. 33), mientras que el tranvía, «zambo tenorio», un guiño a Ramón, se transforma en un músico criollo que «canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores, parda, jaranera, triston, con dos cuerdas de acero, y en el cuello de ella, la cinta verde de una alameda que bate el aire del mar» (pasaje 16, pp. 50-51).

Por otro lado, en el séptimo pasaje, una calle llovida es el «embruado espejo» donde el narrador se contempla como una especie de hombre de Vitruvio que enlaza los continentes:

En el embruado espejo de la calle llovida [...] Yo soy ahora el hombre sin raza y sin edad que aparece en los tratados de geografía, con la ropa ridícula, con el rostro sombrío, con los brazos abiertos, orientando yerbas de tinta china y nubes carbonadas —el ralo, roto paisaje del grabado—: acá el oeste; el norte, en esta pared; el sur a mis espaldas. Por aquí se va al Asia. Por aquí al África. Todo lo que está más allá de la sierra o el mar, se acerca de pronto, meridiano a meridiano, en un hombre, por sobre las aguas morenas de la calzada. El turco es el levante y el occidente; apretado haz de latitudes: —la cara, española; los pantalones, franceses; la nariz, romana; los ojos, alemanes; la corbata, búlgara; el fardo, ruso; la inquietud, judía... Si vamos por el este, asciende la enumeración. Si por el oeste, ella descende. Dakar o Pekín (pasaje 7, p. 29).

Y esta conexión global produce en el narrador una alegría que califica de «estúpida» y «harémica». El agua, sea brisa, lluvia o mar, distorsiona los planos, como en el tercer pasaje dedicado a las beatas, en el que la ciudad era una oleografía que alteraba las cosas. No obstante, en este caso es el propio sujeto quien experimenta la distorsión y la expansión totalizante:

Uno mismo abre los ojos 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 de lo mismo, al fin y al cabo. Pavimento de asfalto. Fina y frágil lámina de mica... Una calle angostísima se ancha, se contrae del principio al fin como una faringe, para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al lado del otro. Y todo es así —temblante, oscuro, como en pantalla de cinema (p. 30).

Además de evidenciar su técnica narrativa, mediante las distorsiones acuáticas y alusiones cinematográficas, el narrador logra reatar las «ligas de socorro mutuo» que hay entre las cosas. En otras palabras, llega, mediante su palabra performática, a ese otro tipo de riqueza posible de la que habla el joven Marx,

tan distinta del dinero y propia del hombre como ser social, del hombre que vive en el estado social: «Así como la sociedad en formación se encuentra con todo el material preparado para esta *formación*, así también la sociedad, *una vez que existe*, produce al hombre en toda esta riqueza de su esencia, al hombre dotado de una *riqueza profunda y total de sentido*, como su constante realidad» (1966/1932, p. 87):

La tarde proviene de esta mula pasilarga, tordilla, despaciosa. De ella emanan, en radiaciones que invisibiliza la iluminación de las tres posmeridiano y revela el lino de la atmósfera, pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra; de ella emanan todas las cosas. Al fin de cada haz de rayos —una casa, un árbol, un farol, yo mismo. 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 trozo amplio y calmoso, imágenes que se folian, o se enyesan y fenestran, o se visten de dril, o se cimán con casquete de vidrio. Cósmica lógica nos distingue a todos en indefinidas especies de un sólo género... una ventana y yo... una paloma y yo... A cada paso de la mula —paso dúplice, rotundo inalterable de la eternidad, predeterminado por un genio divino— tiembla mi ser al destino desconocido (Martín Adán, 1961 [1928], pasaje 38. p. 105).

Con el paso interminable de una mula creadora empieza el penúltimo fragmento de *La casa de cartón*, en el que la comunión entre las especies y el yo es una realidad completamente interiorizada por el narrador. Se trata, claro está, de una actividad vital completamente subjetiva, de un nuevo imaginario en un mundo objetivo que sigue su curso capitalista, pero ello no le quita realidad a la experiencia del narrador, ya que es precisamente esta utopía, este comunismo humanista, lo que le permite vivir en la emergente y tambaleante modernidad de la Patria Nueva.

## Conclusiones

El objetivo de esta tesis ha sido analizar las estrategias que el sujeto de *La casa de cartón*, de Martín Adán emplea para criticar a la sociedad limeña y al proyecto modernizador de la Patria Nueva (1919-1930).

En el primer capítulo hemos analizado las condiciones materiales en que fue escrita, publicada y consumida *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, la primera novela vanguardista peruana, con el fin de comprender la poca influencia que tuvo esta obra en las generaciones de escritores de las dos siguientes décadas, así como la negativa del joven autor de publicar esta novela con un tiraje más amplio, sobre todo teniendo en cuenta el respaldo de intelectuales tan reconocidos como José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. Como lo ha dicho en muchas entrevistas, el autor no estuvo contento con la primera edición por considerar que estaba plagada de errores tipográficos, pero a la luz de un libro inédito y de una tesis doctoral con muy poca difusión, hemos llegado a la conclusión de que el joven autor tenía miedo de las consecuencias familiares y políticas que podría acarrearle la publicación de una novela con una marcada crítica social, ya que luego de la segunda edición en 1958 se mostró muy interesado por las diversas traducciones y ediciones de su obra temprana.

Seguidamente, en el segundo capítulo hemos visto cómo el sujeto, al que identificamos como el narrador-protagonista y «autor modelo» de la novela, critica y se distancia del proceso modernizador de Lima, cuyo punto más álgido fue el oncenio de Leguía, a través de un doble proceso de carnavalización: humanizando la naturaleza y caricaturizando a la sociedad. Si bien ambas estrategias ya han sido subrayadas por gran parte de la literatura martinadaniana, son pocos los estudiosos que las utilizan para analizar los aspectos socioeconómicos e históricos que le sirvieron de soporte material al autor para elaborar su novela; por lo que esperamos haber logrado al menos parcialmente este objetivo.

Por otro lado, en el tercer capítulo hemos intentado demostrar que Ramón, uno de los personajes centrales de la novela, termina siendo el propio narrador objetivado en otro-yo, en la medida en que este narrador-autor se olvida de que ha creado un personaje y solo es consciente de ello a través la lectura del diario

y de los «poemas underwood» adjudicados a Ramón, una hipótesis que va más allá de típica concepción de Ramón como el *alter ego* del narrador. Finalmente hemos analizado algunos de los pasajes en los que este sujeto establece vínculos afectivos con las cosas, los seres y la naturaleza encontrando modos alternativos de vida que suponen una revolución interna.



## Referencias bibliográficas

- Aguilar Mora, J. (Ed.). (1992). *Martín Adán. El más hermoso crepúsculo del mundo (Antología)*. Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar Ponce, E. (2018). *Transgresión y subversión del humor: humorístico, irónico, satírico y paródico en la novela vanguardista La casa de cartón, de Martín Adán* [tesis de doctorado inédita]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Angulo Flores, M. (2005). «Y nadie hay que no seas tú o yo»: el sujeto como autor esquizofrénico en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Casa de Citas. Revista de literatura*, 2, 33-38.
- Archivo Mariátegui. (s.f.a). *Cronología*. <https://www.mariategui.org/jose-carlos-mariategui/cronologia-mariategui/>
- \_\_\_\_\_. (s.f.b). *Ítem 1927-12-06 - Carta a Celestino Manchego Muñoz, 6/12/1927*. <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-celestino-manchego-munoz-6-12-1927>
- Arguedas, J. M. (2006). *Los ríos profundos*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (3a reimp.; J. Forcat y C. Conroy, Trads.). Alianza Universidad. (Trabajo original publicado en 1941).
- \_\_\_\_\_. (2017). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (1a reimp. de la 3a ed.; T. Bubnova, Trad.). Fondo de Cultura Económica (Trabajo original publicado en 1979).
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa* (3a ed.; J. Franco, Trad.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1985).
- Basadre, J. (2014). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo 14. El Comercio.
- Belaunde Moreyra, M. y D. García Belaunde (Eds.) (2009). *Víctor Andrés Belaunde. Epistolario político con Manuel Prado e Ismael Bielich*. Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. (C. Aira, Trad.). Manantial. (Trabajo original publicado en 1994).
- Bravo, J. A. (1987). *Martín Adán* [biografía]. Visión Peruana.
- Burga, M. y Flores Galindo, A. (1991). *Apogeo y crisis de la República aristocrática (oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú 1895-1932)*. (5a ed.). Rikchay Perú.
- Butler, J. (2004). Actos ardientes, lenguaje ofensivo. En *Lenguaje, poder e identidad* (pp. 79-124). (J. Sáez y B. Preciado, Trads.). Editorial Síntesis. (Trabajo original publicado en 1997).
- Castro Arenas, M. (1964 [1959]). Cimientos estéticos de la «Casa de cartón». En *De Palma a Vallejo* (pp. 125-135). Populibros.
- Chang-Rodríguez, E. (2009). José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo. *América sin nombre*, 13-14, 103-112.

- Chirinos, E. (2004). En busca de la alteridad perdida. Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood» de Martín Adán. En *Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española* (pp. 53-78). Fondo Editorial PUCP.
- Del Busto, J. A. (1985). *Historia y leyenda del viejo Barranco*. Editorial Lumen.
- Delgado, Washington (1980). *Historia de la literatura republicana*. Ediciones Rikchay.
- Det, M., con la colaboración de Águeda Noriega (2011). *Conversaciones en la ciudad de cartón*. Ediciones Contracultura.
- Drinot, P. (Ed.) (2018). *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*. Editorial A Contracorriente.
- Elejalde, A. (1998). *Nacimiento del viajero. Sobre «Navidad»*. <http://apuntes.wikidot.com/literatura:navidad-de-martin-adan>
- \_\_\_\_\_. (1998 ca.). *Diálogo de maestros* [copia proporcionada por el autor].
- Elmore, P. (2015 [1993]). *La casa de cartón y Duque: más allá de la aldea*. En *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* (pp. 85-141). Fondo Editorial PUCP.
- Flores Galindo, A. (1987). Independencia y clases sociales. En Alberto Flores Galindo (comp.), *Independencia y revolución: 1780-1840* (pp. 118-141). Instituto Nacional de Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes* (4a ed.). Editorial Horizonte.
- \_\_\_\_\_. (2023 [1984]). *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830* (4a ed.). Fondo Editorial PUCP.
- Gargurevich, E. (1992). *El estilo es una de las formas de la edad (una biografía de Martín Adán)* [tesis de doctorado inédita]. Universidad de Maryland.
- Irigaray, L. (2009). «El mercado de las mujeres». En *Este sexo que no es uno* (pp. 127-142). (R. Sánchez Cedillo, Trad.). Akal. (Trabajo original publicado en 1977).
- Lacan, J. (2001). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. (R. Cevasco y V. Mira Pascual, Trads.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1975).
- Larra, M. J. de (1835). Los calaveras. Artículos primero, segundo y conclusión. *Revista Mensajero*, 94, 2 de junio; 97, 5 de junio.
- Lauer, M. (2023 [1983]). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. (2a ed.). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- León, R. (2011). La ruta de Martín Adán. *Tiempo de viaje*. Recuperado el 24 de marzo de 2024 de [https://www.youtube.com/watch?v=a4Z\\_KI13QKg](https://www.youtube.com/watch?v=a4Z_KI13QKg)
- León, R. (2015). *Rafo León sobre Martín Adán: «Admiro a los artistas que hacen de su sustancia un fin en sí mismo»* [entrevista de Jorge Valverde]. <https://lamula.pe/2015/06/17/rafo-leon-sobre-martin-adan-admiro-a-los->

artistas-que-hacen-de-su-sustancia-un-fin-en-si-  
mismo/barrancodecarton/

- Loayza, L. (1974). *El sol de Lima*. Mosca Azul.
- Mariátegui, J. C. (1927a). Segundo acto [editorial]. *Amauta*, 10, diciembre, 3.
- \_\_\_\_\_. (1927b). Nota de «La casa de cartón». *Amauta*, 10, diciembre, 16.
- \_\_\_\_\_. (3 de febrero de 1928). El alma matinal. *Mundial*.  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_alma\\_matinal/paginas/e/%20alma%20matinal.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/e/%20alma%20matinal.htm)
- \_\_\_\_\_. (1928). «La casa de cartón». Suplemento «Libros y Revistas», *Amauta*, 17, mayo-junio, 41.
- \_\_\_\_\_. (1977a). *El artista y la época*. Biblioteca Amauta.
- \_\_\_\_\_. (1977b). *Signos y obras*. Biblioteca Amauta.
- \_\_\_\_\_. (2007 [1928]). El proceso de la literatura. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 191-296). (3a ed. con correcciones y adiciones de nuevos textos). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martín Adán [seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides] (1927). *La casa de cartón* [pasajes, incluye nota de José Carlos Mariátegui] / Navidad [poema]. *Amauta*, 10, diciembre, 16, 21-22; 47.
- \_\_\_\_\_. (1928). Paseo de noche [pasaje de *La casa de cartón*]. *Amauta*, 11, enero, 4.
- \_\_\_\_\_. (1961 [1928]). *La casa de cartón*. Anteproyecto de Estuardo Núñez, Prólogo de Luis Alberto Sánchez y Colofón de José Carlos Mariátegui. Segunda edición popular. Ediciones Nuevo Mundo.
- \_\_\_\_\_. (2000 [1928]). *La casa de cartón*. Adobe Editores.
- Marx, K. (1966). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* [fragmentos]. En K. Marx y F. Engels, *Escritos económicos varios* (pp. 62-108). (W. Roces, Trad.). Editorial Grijalbo. (Trabajo original publicado en 1932).
- Miró-Quesada, A. (1929). Las travesuras de Martín Adán. *El Comercio*, 28 de abril, 18-19.
- Municipalidad de Barranco. (s.f.). *Historia de Barranco*.  
<https://munibarranco.gob.pe/historia-de-barranco/>
- Nodari, G. (2018). Mariátegui antes de Mariátegui. El viaje a Italia y el fin de la «edad de la piedra», 1919-1923. *Izquierdas*, 39, abril, 147-181.
- Núñez, E. (1929). Un castillo de cartón. *Nueva Revista Peruana*, 1(1), 72-77.
- \_\_\_\_\_. (1951). Martín Adán y su creación poética. *Letras peruanas*, 1(4), 97, 127-131.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Un rasgo de estilo en la literatura contemporánea del Perú (la enumeración caótica en la literatura peruana reciente)*. Separata de la *Revista San Marcos*, 15.
- Oliart, P. (2004). Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En A. Panfichi y F. Portocarrero (Eds.),

- Mundos interiores: Lima 1850-1950* (pp. 261-288). Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- Orihuela, R. (15 de agosto de 2022). Luis Duncker Lavalle: los últimos días de un genio. *La República*. <https://larepublica.pe/sociedad/2022/08/15/arequipa-luis-duncker-lavalle-los-ultimos-dias-de-un-genio-lrsd>
- Ortega, J. (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Editorial Letra.
- Peña Barrenechea, R. (1929). La casa de cartón. Un invento de Martín Adán. *La Sierra*, 3(27), 55.
- Pérez Domenech, J. (1930). Nota sobre Martín Adán. *Bolívar*, 1(9), 7.
- Piñeiro, A. (Ed.) (2011). *Martín Adán. Entrevistas*. Fondo Editorial PUCP.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) (2024). *Martín Adán. Conversaciones con Francisco Alarco Larrabure* [manuscrito presentado para su publicación]. Fondo Editorial PUCP.
- Quijano, A. (2014 [2000]). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Ramos Núñez, C. (2015). *Ley y justicia en el Oncenio de Leguía*. Fondo Editorial PUCP.
- Real Academia Española. (s.f.a.). *Calavera*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/calavera>
- Real Academia Española. (s.f.b.). *Placera*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de noviembre de 2023, de <https://www.asale.org/damer/placera>
- Said, E. (2020). *Heráclito. Fragmentos* (traducidos al español a partir de los testimonios griegos y latinos). Archivo Digital de Humanidades Ervin Said.
- Saito, K. (2022). *La naturaleza contra el capital. El ecosocialismo de Karl Marx* (J. Mondaca, Trad.). Bellaterra Edicions. (Trabajo original publicado en 2017).
- San Martín Caro, A. (1975). *Martín Adán, La casa de cartón, una perspectiva*. [tesis doctoral inédita]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silva-Santisteban, Ricardo (Ed.) (1982). *Martín Adán. Obras en prosa*. Eubanco.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) (2006). *Martín Adán. Obra poética en prosa y verso*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Treccani. Vocabolario on line (s.f.). *Albo*. En *Treccani*. Recuperado el 23 de febrero de 2024 de <https://www.treccani.it/vocabolario/albo2/>
- Vargas Durand, L. (1995). *Martín Adán* [biografía]. Editorial Brasa.
- \_\_\_\_\_. (ca. 2002). *Temas en La casa de cartón* [anotaciones inéditas proporcionadas por el autor].

- \_\_\_\_\_. (2004). Noticia de un ejemplar de *La casa de cartón* de Martín Adán con correcciones del autor en el Instituto Riva-Agüero. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 31, 267-289.
- Vargas Llosa, M. (1959). Hombres, libros, ideas. La casa de cartón. I. La poesía y el realismo. *Cultura Peruana*, 19(135-136), 9 y 62.
- Vich, V. (2015). El *Escrito a ciegas* de Martín Adán. Lima: Casa de la Literatura Peruana.
- \_\_\_\_\_. (2017). Los «Poemas Underwood» de Martín Adán. *Lexis*, XLI(2), 469-480.
- Williams, R. (1980). Dominante, residual y emergente. En *Marxismo y literatura* (pp. 143-150). (P. di Masso, Trad.). Península. (Trabajo original publicado en 1977).
- Zegarra, C. (2008). Un país de beaver board: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Inti*, 67-68, 81-96.

