

MARCO MARTOS CARRERA

EN LOS MÁRGENES DE LA CASA DE CARTÓN DE MARTÍN ADÁN

En 1921, Rafael de la Fuente Benavides tenía trece años y era un adolescente que iba y venía en tranvía entre el balneario de Barranco y el centro de Lima, para asistir a sus clases del colegio Alemán, institución en la que era condiscípulo de Estuardo Núñez y de Emilio Adolfo Westphalen. Era tiempo de celebraciones, el presidente de la República Augusto B. Leguía quería que la conmemoración del centenario de la independencia fuese de mucho relieve y con fastos correspondientes, y la Plaza dedicada al libertador José de San Martín necesitaba algo que honrase también a Simón Bolívar, el otro prócer; pero ambos militares y políticos no podían aparecer exactamente en el mismo espacio y se decidió entonces construir el Hotel Bolívar. Sin embargo, el tiempo resultó escaso y no hubo forma de terminar la magnífica construcción que se planeaba. Fue entonces que surgió la idea de hacer de inmediato un edificio de solo dos pisos de cartón. *La casa de cartón* le llamaban los viandantes. Para comprobar la veracidad de lo que se cuenta, basta leer las crónicas de la época y recordar que José Carlos Mariátegui conoció la mentada casa que sirvió como lugar de exposiciones y que se lo refería a su hijo mayor Sandro Mariátegui, quien nació en Roma en 1922 y que solamente alcanzó a imaginarla.

Ocho años más tarde, en el colofón al libro de Martín Adán *La casa de cartón*, José Carlos Mariátegui escribiría:

De la publicación de este libro soy un poco responsable, pero como todas mis responsabilidades acepto y asumo éste sin reservas. Amanecida en una carpeta escolar, esta novela se asomó por primera vez al público desde las ventanas de Amauta. [...] Martín Adán no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista. Es un personaje inventado por él mismo, de cuyo nacimiento he dado fe, pero de cuya existencia no tenemos todavía más pruebas que sus escritos. El autor de Ramón es posterior a su criatura, contra toda ley biológica y contra toda ley lógica de causa y efecto. Las cuartillas de la novela estaban escritas desde mucho tiempo antes de que la necesidad de darles un autor produjese esa conciliación entre el Génesis y Darwin que su nombre intenta. Constituían una literatura adolescente y clandestina, paradójicamente en el regazo idílico de la Acción Social de la juventud. 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. El escepticismo es ahora demo-burgués, como fue aristocrático, cuando la burguesía era creyente y la aristocracia enciclopedista y volteriana.

Y en el prólogo al libro, Luis Alberto Sánchez estamparía, entre otras, estas palabras:

Martín Adán, con ser distinto a Rafael de la Fuente Benavides, tiene de semejante con él, el recato y su gesto modoso. De Proust aprendió quizá cierta delectación parsimoniosa en el describir, y de Joyce, un acento delator de sacristía. De la Fuente debió ser fraile. Me parece que alguna vez oí decir, cuando él era niño, que sentía la vocación eclesiástica. Felizmente la ironía, la lectura, y el cigarrillo, le abroncaron un tanto la voz aflautada y la vocación pastoral. [...] Pero ni el cigarrillo ha podido borrar enteramente la actitud católica y modosa de Martín Adán. Sigue

siendo un aristócrata, un clerical a medias, un tipo de Joyce, medio “Stephen Dédalus” aunque haga arte de vanguardia. De la Fuente es la vanguardia, por su frescura de imágenes, por su dislocamiento, por su humorismo, por su deportismo en el estilo; pero este afán de hacer literatura y frases, acusa cierto decadentismo distante del ritmo ruberiano, pero, no por eso, menos decadente. Lo decadente es aristocrático siempre, pero hay un vanguardismo de lo decadente, y este es el que practica Martín Adán.

Casi hemos llegado a los noventa años de la publicación de ese libro magnífico y la percepción de su materia verbal ha ido cambiando con el tiempo. Lo que dijeron Mariátegui y Sánchez, de acuerdo a los cánones de la época, no hace sino relacionar el individuo creador con la obra escrita. Las afirmaciones del primero se centran en el seudónimo del autor, escogido para siempre, según ahora sabemos, y en los aspectos ideológicos que le interesaban al creador de la revista *Amauta*. Sánchez, por su lado, alcanza a advertir el carácter novedoso de la publicación, al mencionar el carácter vanguardista del texto: frescura de imágenes, dislocamiento, humorismo, pero, de acuerdo a la percepción que podemos tener hoy día, yerra al tratar al libro de decadente. *La casa de cartón* es un libro tan insólito en el panorama literario peruano, que se ha desprendido de esas primeras opiniones y se ofrece, como ocurre con todas las obras maestras, al mismo tiempo, cargado de las lecturas de miles de aficionados a la literatura, críticos silenciosos la mayoría o estudiosos que han ido dejando su punto de vista sobre el texto. Pero, al mismo tiempo, el lector contemporáneo puede abreviar en estas páginas magníficas virginalmente, sin ninguna lectura previa, y llegar a la conclusión de que se trata de un libro inusitado, que no tiene antecedente en la literatura peruana y

que, al mismo tiempo, no ha dejado un camino que otros escritores puedan o deseen continuar.

Ya Luis Fernando Vidal señaló que el único libro que puede compararse a *La casa de cartón* es *Trilce* de César Vallejo, aparecido en 1922. Naturalmente, los textos se diferencian: mientras el de Vallejo es unánimemente, considero, un volumen de poesía, las ubicaciones de *La casa de cartón* dentro de la categoría de género son tantas que resulta interesante enumerarlas y luego comentarlas. Llamado “poema en prosa” por Sebastián Salazar Bondy y por Hubert Weller; Javier Sologuren dice que “no es unitariamente novela ni poema”; Mario Vargas Llosa sostiene que es “obra en prosa descriptiva”, y Antonio Melis escribe que “escapa a los encasillamientos dentro de los géneros literarios codificados” y que “despedaza la barrera entre la prosa y el verso”¹. Naturalmente, cada uno de los críticos mencionados no explicita el soporte teórico que sostiene las afirmaciones que hace. Tradicionalmente, la poesía tiene como vehículo exclusivo el verso, y este, a pesar de haber variado tanto desde los griegos hasta nosotros, tiene en su esencia un ritmo regular, una intensidad de los acentos en cada línea que es previsible o imprevisible, y en este segundo caso, sin embargo, lo es, de acuerdo a la variación sobre un modelo conocido. De un modo, primero, distinguimos a la poesía de la prosa por

1 La nota de Sebastián Salazar se llama “Martín Adán y una obra maestra”, apareció en “La Prensa” de Lima el 1 de noviembre de 1959. p. 8. Huber Weller escribió en la revista *Letras* de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos N.º 66-67, p. 143, “La casa de cartón de Martín Adán y el mar como elemento metafórico”. Mario Vargas Llosa escribió “La casa de cartón. La poesía y el realismo” en “Cultura peruana”, Lima, setiembre de 1959, p. 9. Antonio Melis es autor de “Un ángel al final de las vacaciones”, publicado en “La casa de cartón de OXY”, II época N.º 2, Lima, 1993, p. 36. Las citas que aparecen del libro de Martín Adán pertenecen a la edición de 2015.

la utilización del verso. La ausencia del verso, convierte al texto en obra en prosa. Sin embargo, con el correr del tiempo, ha surgido la idea de que existen poemas en prosa, es decir, poemas cuyo vehículo verbal no está escrito en verso. Un ejemplo que se suele citar son los *Poemas en prosa* de César Vallejo. Para llamar “poema” a una prosa, se apela a otra característica importante de la poesía: la concentración de significados, el decir más, con menos palabras. Y así ocurre efectivamente en ese libro de Vallejo, en el que cada uno de los textos narra algo de manera muy intensa; es como un fogonazo que se enciende en la noche y luego desaparece en la oscuridad. Pero nada de esto ocurre en *La casa de cartón*. El libro, efectivamente, está escrito en una prosa descriptiva. Como sostiene Vargas Llosa, cuenta cosas, sucesos, como en las novelas cortas, pero los individuos que aparecen no tienen la consistencia de los personajes de las novelas que conocemos y apreciamos. Ramón, el más recordable, muere en medio del texto y su ausencia no modifica en nada las cuartillas que se escriben, que parecen ser más bien un trabajo fino del lenguaje en sí mismo, independientemente de la materia narrativa, que es solo un pretexto para un despliegue magnífico de habilidades verbales. Martín Adán consigue desprender sus propias palabras de aquello que narra, y en el fondo es el único escritor en lengua española que ha hecho, como quería Flaubert, al lenguaje como único personaje protagonista. Y este libro profundiza en ese camino, incluso más que las ficciones francesas de la nueva novela: las de Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Nathalie Sarraute, cuyos escritos aparecieron recién en los sesenta del siglo XX y que el tiempo ha desleído. Ese es precisamente el cambio profundo que entraña *La casa de cartón*, y por eso es inimitable. En *La náusea* de Jean Paul Sartre (1938), aparece un narrador que está muy alejado de la materia que narra, por la que siente rechazo, y que efectivamen-

te transforma esa basca que siente en un devolver los alimentos. Muy por el contrario en *La casa de cartón* hay en el centro de la materia narrativa, en ese autor implícito del que tanto se ha hablado, una indiferencia absoluta respecto de lo que se narra. El libro de Martín Adán cumple aquella propuesta que había hecho en 1916 Vicente Huidobro, quien pedía a los poetas que no cantasen a la rosa, sino que la hicieron florecer en el poema.

La casa de cartón está concebida como una continuidad de 38 escenas, de lenguaje deslavazado y estructura aparentemente desordenada, de manera que el lector de novelas, o de cuentos o de poemas, siente, desde el principio, que está ante un texto diferente a todos los que ha leído y, al cerrar las tapas del libro, bien puede preguntarse sobre la materia tratada, porque el texto lo que hace, en primer lugar, es dinamitar nuestros hábitos de lectura y colocarnos frente a párrafos únicos y sorprendentes. Sin embargo, en las escenas mismas, como a veces lo ha hecho Mallarmé o nuestro Vallejo, hay algunas pistas sobre el procedimiento narrativo del libro. Así, en un momento dice: “Una chicuela andrajosa ensarta en una piola carretes desnudos de hilo. Yo ensarto adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea” (p. 69) y en otro pasaje dice: “En el agua, dentro del agua, las líneas se quiebran, y la superficie tiene a su merced las imágenes” (p. 24). Los pasajes elegidos entre otros tantos de naturaleza similar tocan el fondo de la creación literaria de Martín Adán en *La casa de cartón*. En primer lugar, la comparación del autor con la chiquilla andrajosa que juega con las piola y los carretes. Así como ella, el narrador no tiene su habilidad para jugar con las palabras y llama a sus adjetivos “de palo”, les adjudica una consistencia real, vinculada a la naturaleza; esa peculiaridad de ser así, de madera, les da una dureza, una escasez de flexibilidad que se ve reforzada por la

otra mitad de la frase “en la áspera y gruesa cuerda de una idea”. Naturalmente, estamos ante un gran autor que recurre al antiguo método de la modestia literaria para ir al fondo del asunto: una cierta arbitrariedad en el escogimiento de los vocablos. Esta veleidad, por lo menos en poesía, se ha llamado “enumeración caótica” y ha sido trabajada por distintos autores, desde Leo Spitzer hasta Estuardo Núñez. Y es así como Martín Adán alcanza lo que podríamos llamar su primera originalidad, en un texto que parece novela, pero donde los personajes se diluyen y desaparecen o no son importantes. El lenguaje mismo, duro en apariencia, logra efectos sorprendentes y únicos, pues está alejado de los mismos hechos que parece aludir: es una fiesta de palabras. Por esos mismos años en que Martín Adán publicaba *La casa de cartón*, el escritor español Ramón Gómez de la Serna hacía lo mismo con sus *Greguerías*, que en primera instancia podría considerarse como antecedente de *La casa de cartón*; sin embargo, basta leer alguna página del célebre autor peninsular para descubrir que jamás se separa de la realidad que describe de un modo tan ingenioso. Pero la otra cita de Martín Adán que hemos hecho supra es más interesante todavía para nuestro propósito: aquella que dice que dentro del agua las líneas se quiebran y la superficie tiene a su merced las imágenes. En un símil que utilizamos, podemos observar que ese magma de agua es la materia del lenguaje con que trabaja el escritor, y dentro de esa masa informe, no hay líneas que se continúen; lo que aflora a la superficie del mar, o del lago, o del río, o del papel, tratándose de palabras, es independiente de lo que ocurre en los fondos: la superficie tiene las imágenes visuales, o de palabras. Pocas veces un escritor, en tan pocas líneas, ha dado una concentrada presentación de su trabajo literario. Martín Adán con *La casa de cartón* separa la literatura de la *imitatio* de la naturaleza, de la realidad, de naturaleza aristotélica, y lo que

es más interesante, se separa de cualquier modelo que pueda ser invocado; es en esto que de manera radical *La casa de cartón* y *Trilce* son textos hermanos en prosa y poesía. Martín Adán, en poesía, todavía tendría otro momento de experimentación, aquel de *Travesía de extramares*, publicado en 1950, que antecedería a una poesía de apariencia más llana como la de 1961, de *Escrito a ciegas*, pero igual de profunda y conmovedora. La escritura de Martín Adán en *La casa de cartón* es de naturaleza no aristotélica, como diría de su propio teatro Bertolt Brecht décadas más tarde.

Hay otro aspecto, visto por Luis Alberto Sánchez, que sin duda está en *La casa de cartón*. El lenguaje tiene algo de deportivo, de juvenil. Es cierto que el narrador es alguien cargado de erudición y eso se advierte en cada línea, la mención a autores en boga en esos años y ahora mismo, como Proust, no es algo habitual en un joven; pero el desparpajo, la falta de continuidad en lo que narra, el interés por los detalles nimios, las imágenes inhabituales, la trasmutación de frases y objetos en algo muy diferente es algo más propio de los jóvenes que los autores adultos o provec-tos. El libro tiene candor, cierto, pero también una frescura que coincide con las modas intelectuales de hogaño. Puesto que no tiene centro ni personaje principal, puede considerársele como un autor posmoderno, lejos, muy lejos, de los civilistas de principios del siglo XX; lejos también de las beatas de iglesia que Rafael de la Fuente Benavides conoció tan bien y, por último, lejos de la imagen de su propio autor como un bohemio poco fecundo que desperdiciaba su talento escribiendo en las servilletas de los bares.

Abrimos el libro en cualquiera de sus páginas y parece una maravilla:

Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés.
Maestra fiscal. Veintiocho años. Salud cabal. Resignación cris-

tiana a la soltería. 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 cualquier otra parte de su cuerpo, aunque esto nunca nadie pudo llegar a comprobarlo.

La existencia de una literatura nacional, con rasgos únicos, entre todas las literaturas que usamos en la lengua española, se comprueba por la vigencia de grandes autores que van conformando, con el uso de palabras, algo colectivo de lo que participamos el conjunto de ciudadanos. En estas breves líneas de Martín Adán, el uso superlativo de los diminutivos al describir a esa pudibunda maestra de escondida sensualidad identifica a nuestro autor con un uso nacional del lenguaje. Martín Adán, Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985), es sin duda uno de nuestros autores más valiosos en prosa y poesía ahora y en los siglos venideros. Dígase esto último como un vaticinio a la manera de Catulo, poeta romano del siglo I.

Bibliografía

MARTÍN ADÁN. *La casa de cartón*. Prólogo de Marco Martos. Notas e índice onomástico de Elsa Villanueva de Puccinelli. Lima, Sociedad de Beneficencia de Lima Metropolitana, Peisa, 2015.

_____. *Obras en prosa*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santesteban. Ediciones Edubanco, 1982.

Correspondencia:

Marco Martos Carrera

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: marcomartos9@hotmail.com

