



El niño novillero y la muerte sempiterna y seria en *La casa de cartón*

Christian Alexander Elguera Olórtegui

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Perú

Resumen: Desfile de imágenes que el mismo autor considerara ejercicios gramaticales, estampas de escenarios y personajes de Barranco o de estados anímicos, hacen, para nosotros de *La casa de cartón*, algo más que una innovación formal o un mero ludismo. En tal sentido, el presente análisis parte de la consideración de que la estructura responde a una posición frente a la muerte (“Todo menos morir”), y por ende de una necesidad de fundar una nueva realidad. Esto, dejémoslo en claro no debería entenderse como una evasión sino como un retorno al hogar, a la vida auténtica, a lo

sagrado. Búsqueda, que muchas veces expresará su insatisfacción y angustia ante el espacio y lo pretense, búsqueda conflictiva que despertará nervios y gritos, y que no solo debe considerarse exclusiva de la poesía martiadanesa, pues se inscribe ya, con suma ansiedad y visceralidad, desde los textos iniciales en prosa, que por ende se convierten en indispensables para definir el sino e isotopías de toda su producción.

Palabras clave: Ciudad, muerte, disidencia, vanguardismo, narrativa peruana de vanguardia.

Vivir no es sino ser un niño
novillero que hace y deshace su
vida
en las arenas de una playa.
Martín Adán

1. La mirada espermática.

Si bien, como ha precisado Luis Loayza, *La casa de cartón* [1] “(...) escapa a un género preciso” (127), no obstante se hace necesario destacar en qué medida el texto se ve inmerso en una producción que se desarrolló de manera fecunda durante la etapa vanguardista: la ficción breve, modalidad que puede apreciarse ya desde *Los motivos de Proteo* de Rodó pasando por *Cuentos en miniatura* de Vicente Huidobro, *Suenan Timbres* de Luis Vidales, *Papeles del reciénvenido* de Macedonio Fernández, *Membretes* de Oliverio Girondo y en especial *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna. Destacamos esta última obra debido a que ha sido vista, de manera aguda, como una influencia inmediata de *La casa de cartón*. Tenemos así el minucioso estudio comparativo realizado por Mario Castro Arenas y las menciones de Carlos E. Zavaleta para quien se trata de un influjo marcado por un sentido satírico y humorístico, y José Miguel Oviedo, que circunscribe la influencia a los «Poemas Underwood».

Por nuestra parte precisamos una relación a partir de lo que llamaremos “la mirada espermática”, pues de lo que se trata es de ver y crear. Respecto de la capacidad visionaria de Martín Adán nos dice Estuardo Núñez que “(...) realiza trastrocamientos violentos, ágiles cambios de enfoque, desconcertantes giros, utiliza imágenes combinadas y superpuestas en apuntes audaces” (*Ante-Prólogo* 11). En igual sentido Luis Cernuda destacará cómo Gómez de la Serna “enseñó a no pocos de aquellos poetas [de la generación de 1925] a mirar y a ver” (138). Ahora, a fin de seguir precisando las relaciones entre ambos autores detengámonos brevemente en la concepción de la greguería. Al respecto suele recurrirse casi siempre a la fórmula dada por el propio Gómez de la Serna, a saber: “Humorismo + metáfora = greguería”. Dicha expresión, sin embargo, amerita cierta profundización. En primer lugar el humor es para Gómez de la Serna una manera de desanquilosar la estricta manera de ver el mundo y hacer literatura: “Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria” (*Greguerías* 9); una expresión del atrevimiento y de la sincera libertad humana, en tal medida nos dirá: “Deben resolverse las cosas (...) saliendo al vacío de vez en cuando, dejando entrever las grandes plazoletas de silencio, de olvido, de tontería, de incongruencia” (*Flor...*11).

Respecto de la metáfora encontramos una convicción de su poder de cambio, de catalejo mágico: “La metáfora multiplica el mundo” (*Greguerías* 15), asimismo les ofrece un simultáneo rol de verdugo y semilla: “Todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas” (*Ibid.*). Tanto en *La casa de cartón* como en las greguerías encontramos una focalización de lo cotidiano, a lo cual se le otorga un tratamiento irónico en aras de la desacralización. En ambos casos se trata de un grito ante el extatismo y la rigidez del mundo. El vínculo además debe analizarse desde la teoría de la minificción, pues tanto en una como en la otra nos encontramos ante una naturaleza “radicalmente lúdica y experimental”, de “extrema economía de recursos” y que manifiesta “el ocaso de los géneros tradicionales” (Zavala 28-35) [2].

Martín Adán nos ofrece escenas cotidianas para advertirnos cómo la muerte actúa y estructura su espacio en lugares domésticos, así como también la liquidación de la normalidad aprehensiva del mundo, buscando así el extrañamiento y la fundación. En tal medida enfocar a un sector determinado no es para nada gratuito, por el contrario debe entenderse como una expresión disidente que busca en la ridiculización de una clase (destronamiento, rebajamiento) la instauración de una nueva lógica, pues “Detrás del elegante cabrilleo de las imágenes y de los soliloquios de un adolescente deliberadamente impúdico, está agazapada la personalidad agudamente crítica de un satírico, de un disolvente, de un disconforme” (Castro Arenas *La novela* 205). En este sentido la fragmentación del estilo debe entenderse de dos maneras: a. como expresión del desbarajuste de la ciudad, de la disgregación de los objetos, que especifique su relativismo, b. como una forma de técnica literaria que apertura una nueva relación alejada del burdo mimetismo y que por ende aspira a la fundación de un mundo posible. En tal medida la estructura de cada estampa apertura un nuevo nivel de conocimiento del mundo, la cual es la base de la mirada espermática: profanar y crear.

2. Los efectos del montaje

El hecho de que cada una de las estampas no ofrezca una linealidad argumental, sino más bien una aparente inconexión responde a que la ciudad focalizada es concebida de manera caótica. No obstante esto no debe entenderse como una carencia de unidad textual, ya que vistas en conjunto nos hallamos ante un grito frente a la muerte. En este caso nos encontramos ante una diferencia frente a las greguerías, pues mientras que éstas se presentan como una selección de fragmentos autónomos, en el caso de cada estampa de *La casa de cartón* nos encontramos ante detalles fractales, esto es, “texto[s] que contiene[n] rasgos estilísticos o temáticos que comparten con otros de la misma serie” (Zavala 34). La idea de serie nos plantea además de un lazo genérico entre cada estampa, la noción de secuencia y de movimiento gradual. Así, ante lo exterior disgregado, expreso en las estampas que anteceden a los «Poemas underwood», tenemos la expresión final de éstos: “A casa”, y luego la noticia de la muerte de Ramón (acto fallido del retorno a casa) y un tono amargamente irónico, angustioso y existencial (dominio del espacio de muerte al final del texto).

Nos encontramos pues ante una secuencialidad de estampas (planos) en montaje. En cada estampa observamos un cambio de ella misma, del propio conjunto focalizado (encuadre de cada conjunto y el movimiento ejecutado), y por otra parte, cada una de ellas marcando un cambio gradual hasta llegar a «Poema Underwood» que ofrece el cambio más delimitado, dando así una idea de cambio general, que unido a la segunda parte, nos ofrece un montaje del todo. Las escenas se captan en planos generales de la ciudad casi siempre con un encuadre distribuido, de manera tal, que se logre captar los despliegues de la muerte en dos niveles: en cada una de ellas y en totalidad; de esta manera cada estampa hasta llegar a «Poemas Underwood» es un avance gradual en la potencia de la muerte que estalla en éste, a lo cual seguirá un estado de reflexión e incertidumbre.

En esta medida *La casa de cartón* asemeja en su inconexión y aparente incoherencia a la película *Fata Morgana* de Werner Herzog. En ambos casos nos encontramos ante el desafío de evitar entender el montaje de escenas de manera disgregada o disociada. De hecho al respecto Eisenstein ha mencionado:

Conviene señalar ahora que no sólo es característico de las fases de un movimiento fundirse en nuestra mente en un solo movimiento, como también es típico de expresiones separadas de pena fusionarse en una impresión general de dolor (una «sinfonía de penas»), sino que es característico de una serie de fragmentos relacionados combinarse perceptivamente en un único fenómeno (147)

Un punto en especial entre ambas obras se encuentra en la importancia de la mirada: En *Fata Morgana* quien observa lo hace desde una lógica distinta a la habitual, por su parte, el narrador de *La casa de cartón* presenta solitario, ajeno las costumbres e ideologías imperantes, se acentúa su carácter erudito, su ironía se hace sutil alejada de la vulgaridad criolla, se le suma en cavilaciones que confirman su madurez y carácter anacrónico, en otras palabras se le da un perfil de artista, pues:

No cabe duda (...) de que existen en Lima más cantores y bailarines de marinera que jóvenes como el protagonista y narrador de *La casa de cartón*. El muchacho es culto, quizá pedante; en las primeras páginas del libro menciona a Giraudoux, Schopenhauer, Kempis, Nietzsche, Morand, Cendrars, Radiguet, nombres poco conocidos en Lima donde la lectura suele ser una extraña costumbre (Loayza 128).

A las semejanzas formales con el cine (planos, montajes, encuadres) advertimos un similar fin: el develamiento del mundo, pues para Artaud el principal objetivo del cine no es otro sino revelar una vida oculta y ponernos en relación con ella (14). En ambos casos se trata de abrir las puertas de la percepción, de superar “un realismo o naturalismo superficial y empírico” (Núñez *Ante-Prólogo* 9), la apariencia transparente, ya que: “El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida” (Artaud 15). Este cambio quedará testimoniado en *La casa de cartón* cuando el narrador agradezca a Ramón el haberle ofrecido otra perspectiva del mundo: “Bendito sea Ramón, el loco que me enseñó a ver el agua en el mar, las hojas en los árboles, las cosas en las calles, el sexo en las mujeres” (140) [3]

Los vínculos con el cine y la lógica del montaje nos sirven además para comprender *La casa de cartón* dentro de la producción de la narrativa de vanguardia. Se trata de textos que mantienen una línea argumentativa no convencional, que escapan de un *modus operandis* al que se había estado habituado, fenómeno que se produce asimismo por un búsqueda de la contemporaneidad, que en el caso del cine halla su principal fuente, así en la producción vanguardista peruana tenemos, entre otros: “El beso de Evans (Cueto cinematográfico)” de Abraham Valdelomar (como antecedente); el texto de María Wiesse, “El hombre que se parecía a Adolfo Menjou”; los artículos de Mariátegui, Vallejo y Xavier Abril sobre Charlot, y el artículo de Basadre “Anverso y Reverso del cine”, en donde se afirma: “El cinema con su exportación sin fronteras, su exportación sin peligros de adulterarse, corresponde a la civilización que está envolviendo a todo el planeta. El alma de nuestra época esta allí -ha apuntado alguien- como la Edad Media en la catedrales y Grecia en la tragedia” (45).

La estética de la narrativa de vanguardia es la de la imperfección, nada está completo en ella. En este sentido actúa como disolvente de lo establecido y cumple, por lo tanto, el efecto de *shock* propuesto por Burger, un efecto de ruptura en los modos de narrar: se tiende así hacia la experimentación, la novedad, que se viabiliza por medio de un desarrollo cortante de la trama, que genera escisiones, vacíos y espacios en blanco, que ameritan ser completados por el lector. Al respecto Pérez Firmat considera que la raíz básica de la narrativa vanguardista es lo neumático, esto es, la estética de lo gaseoso donde se disuelve el armatoste canónico de la novela [4] (42 y ss). Así, Macedonio Fernández nos adentra en el devaneo de historias que nunca concluyen ni avanzan en *Papeles del reciénvenido*, los capítulos que integran *El habitante y su esperanza* de Neruda se vinculan sin conexiones temporales, lógicas o causales, tal cual se esperaría de una “novela”; la rapidez y fragmentación del ritmo (enumeración caótica) se vuelven características de los cuentos de Adalberto Varallanos como “La muerte de los 21 años” y “En Chaulán no hay sagrado” [5].

3. La ciudad como espacio profano:

Sin embargo esta fecundidad, esta innovación del “mirar” contrasta con la calidad de los elementos focalizados que podemos agrupar en Ciudad, Iglesia, Burocracia, y que forman una exudación llamada Muerte. He allí un conflicto. Vida y muerte. La oposición, no obstante, no resulta para nada estricta, pues la muerte es la que incita la actividad, asimismo no olvidemos que solo la muerte salva de la muerte. Así, la conciencia de la muerte apertura los impulsos hacia la vida, pues como ha precisado Heidegger, al aceptar y asumir la posibilidad más auténtica de todas (la muerte) aceptamos todas las demás posibilidades. La muerte, al cercar el espíritu del vino, genera una actividad creadora. Incluso los elementos de muerte se tornan un goce estético, pues “una pequeña ciudad, casi aldea en su tiempo, se torna inagotable caja de sorpresas” (Sologuren 394).

Consideramos que esta configuración del espacio de muerte (así como el reconocimiento de una clase como integrante de este espacio), hace que Mariátegui lo considere un libro revolucionario, lo cual establece un debate entre la sensibilidad nueva y la ideología imperante, caso que caracteriza el campo cultural en que se gestan la vanguardia peruana (ya antes tendremos las escaramuzas entre Valdelomar y Sansón Carrasco; entre Federico Moore y Ventura García Calderón). En esta oportunidad la reacción vendrá de José Jiménez Borja, miembro, junto con Adán, de la ASJ (Acción Social de la Juventud), y quien marcaría las distancias entre la novela que nos ocupa y el socialismo: “Entre la épica revolucionaria y la prosa de *La casa de cartón* hay tanta diferencia como entre un poncho serrano y un traje de golf”, motivo por el cual considerara: “Viveza política es la del Director de *Amauta* al diagnosticar revolucionario integral a un esteta libérrimo” [6] (JIMÉNEZ BORJA, 2005: 263-4).

Al respecto, consideramos que la coyuntura (en que trasunta el debate de estilo nuevo-viejo) resulta bizantina, desde la óptica vallejianista [7], ya que la novela de Adán expresa una nueva sensibilidad de manera heterogénea (mantiene rasgos de la novela artística modernista, desarticulando a la vez las concepciones de realismo y mimesis; mantiene un trabajo único de la prosa en la narrativa peruana, pero sin caer en mero esteticismo). Por otra parte, aun a pesar de posteriores tomas de posición ideológica, en el libro en cuestión, Adán se inserta en un constructo ideológico vanguardista: transgresivo y disidente. La agudeza, al respecto, de Mariátegui fue descubrir como la autonomía artística estaba dentro de un campo sociológico [8]

Así las cosas, nos encontramos ante una serie de estampas, o como diría Sologuren, ante retratos-relatos, que al considerarse de manera individual dejarían de brindarnos la concepción de un espacio poblado de muerte. Dicha empresa vincula nuestra obra con la novela *Bajo las lilas* de Manuel Beingolea [9] escrita en 1923 y que apareció como la tercera entrega de la colección *La Novela Peruana*. La muerte al presentizarse en *La casa de cartón* desde, “la aldea barranquina, sus gentes despaciosas, sus melancólicos paisajes (...) sus bañistas y sus beatas, sus niñas candidas y sus envarados señorones” (Salazar Bondy 8), se convierte en una conciencia, es decir, tanto para el narrador como para Ramón la muerte es una certeza de la anulación de todo proyecto.

En esta anulación la ciudad se convierte en un punto crucial. En este sentido hallamos una focalización ambigua desarrollada en la vanguardia: un léxico tecnológico y culto a la máquina que expone fascinación por la ciudad moderna, pero que luego, dado el avance capitalista tras el fin de las oligarquías, comienza a ser percibida en su lado inhumano y trágico [10]. Se retoma entonces el concepto de ciudad planteado por Poe, en “El Demonio de la muchedumbre”, y Baudelaire, en *Los pequeños poemas en prosa*: la prisión que deshumaniza, donde el hombre es pieza utilitaria, sometido a un sistema de coerción, expuesto a partir de diversos aparatos ideológicos (escuela, familia, política, economía, etc.). En este sentido el narrador de *La casa de cartón* sufre la experiencia del “afuera”, abrupta, desoladora, acezante contra su integridad y dignidad humanas, “afuera” que ya había sido considerado vitando en el soneto “Urbanismo”, publicado por Adán en 1928 (Cfr. Bendezu 1983: 204).

Sin embargo, para Julio Ortega *La casa de cartón* es “el discurso narrativo más urbano, más modernizante que se produjo en esas primeras décadas de la urbanización” (199) “una ampliación metafórica del discurso

urbano” (200). De hecho, como parte del movimiento vanguardista se advierte una mayor modernidad (verbigracia la contemporaneidad del cinema, ya mencionada), pero a la vez nos encontramos ante una mayor conciencia de la ciudad como espacio de muerte. Es decir, “la ciudad es el verdadero relato latente” (200), solamente en la medida que se configura como un punto crítico, mas no debiera entenderse como una inclinación hacia lo moderno tal como considera Ortega, para quien la novela “se funde en la historia (el presente del cambio modernizador, la fe en el progreso, en la expansión urbanizadora como lugar de la comunicación, como eje productor de la sociabilidad antitradicional y moderna” (201-2), llegando incluso a considerarla “una utopía urbana” (204).

A partir de la comprensión de *La casa de cartón* como utopía urbana, Ortega usa las palabras de Mariátegui (“antitradicionalismo” y “novedad”) para precisar que este texto se encuentra dentro del proceso de una modernización social. Ahora, se hace necesario hacer una distinción entre ambos juicios: mientras la modernización a la que alude Ortega es la transformación de la vida urbana a partir del desplazamiento de la aristocracia por la burguesía limeña, en Mariátegui “antitradicionalismo” y “novedad” expresaban el carácter disidente y renovador de *La casa de cartón* frente a la clase dirigente en Lima, ya sea la aristocracia o la burguesía, verbigracia el caso de las beatas. Para nosotros esta novela es una disonancia respecto al contexto, no una conformidad ni un paralelismo a éste, pues si hay un elemento vanguardista que prime en las páginas de Adán es el de la *disolución*, esto es, la crítica y destrucción del pasado tanto a nivel estético e ideológico.

Es por ello que reiteramos el acierto de Mariátegui al resaltar el carácter revolucionario de la novela, pues precisa que aún el texto más esteticista no es ajeno a cuestiones sociales. “He aquí, sin embargo, una novela que no habría sido posible antes del experimento billinghursta, de la insurrección «colónida», de la decadencia del civilismo (...) No me refiero a la técnica, al estilo, sino al asunto, al contenido” (159). A pesar de ello Verani ha indicado que la narrativa de vanguardia fue relegada por la ideología de la “novela de la tierra”, y esto, consideramos se debió a un problema crítico-literario que no logro comprender las tomas de posición de la narrativa de vanguardia en contra de una sociedad castrante e inhumana.

Esta doble lectura que ha hecho la crítica se evidencia en el caso de Elmore. En un momento de su libro *Los muros invisibles* considera que el narrador de *La casa de cartón* presenta una “actitud distanciada y hedonista” frente a los narradores de *Conversación en La Catedral*, *Los geniecillos dominicales* y *Un mundo para Julius*, quienes sí mantienen un perfil comprometido socialmente al dramatizar “el colapso de los esquemas tradicionales” (40). No obstante luego se retractará de esta exclusión, señalando que:

El tono desenfadado y el aparente hedonismo de *La casa de cartón* parecerían, a primera vista, emparentarla con el estilo mundano que imperó entre la burguesía y parte de las capas medias durante el Oncenio. Hay, sin embargo, una diferencia central: en la novela de Adán, el sujeto no participa del entusiasmo colectivo y, por el contrario, se define a través de su radical aislamiento, de una distancia que se preserva mediante el ejercicio de la ironía. La imagen de la separación caracteriza tanto a las relaciones del narrador con el mundo representado como al vínculo entre el autor y su audiencia potencial: *La casa de cartón*, a diferencia de la prosa modernista que la precedió, no busca el entretenimiento del lector burgués, sino su desconcierto y su rechazo (206)

Ahora, a fin de precisar la *disolución* del pasado (toma de posición, gesto revolucionario, que opera a partir de la configuración de la ciudad como espacio profano -rechazo más cercano a una distopía-, y que pone de relieve el retorno a la *casa* en tanto que espacio sagrado) presentamos el siguiente esquema:

a. Estampa 1. Nos encontramos ante la presencia vitanda del invierno y un primer ataque a la religión: “beatas retardadas, opaco rumor de misas” (53)

b. Estampa 2. Se afirma a partir de la escena de la carreta que toda dirección recta se dirige a la imbecilidad, lo cual ha sido visto por Peter Elmore como una muestra de la necesidad de tomar el camino prohibido. Por nuestra parte advertimos en esta diferencia rectitud/torcido cómo el segundo camino ofrece antes que nada “vida”, contraria al dolor de “partirse el alma entre las piedras” ofrecido por el camino recto.

c. Estampa 4. Siguiendo con los caminos de la rectitud se focaliza las ridículas costumbres de las beatas, imagen que ha sido vista por Bendezú como un “una atmósfera casi diabólica”, donde “lo grotesco fluye de la visión detallada de un mundo todavía oscuro, nocturno (...) con una gradación que nos lleva a una actitud de distanciamiento por repugnancia” (*Lo grotesco...* 200). Asimismo, el narrador atenta contra la recta (o solemne) representación del sol, o mejor dicho contra los poetas de recetario edulcorado: “(...) una tarde remota que, como en el chascarrillo, era un gran huevo frito, un sol de oro brillante y en relieve, casi en la periferia de un cielo de porcelana acuoso y accidentado -una tarde nutritiva que manchaba de ocaso la cara hasta la hasta la nariz a los poetas glotonas” (59) [11]

d. Estampa 6. Esta escena resulta casi idéntica a otra escrita por Beingolea, compartiendo el tema de lo ridículo, préstese atención a la semejanza:

Este era un inglés que pescaba con caña (...) Sin duda, era este inglés como todo pescador, un idiota (...) ¿Poeta?...Nada de eso: agente viajero de la casa Dawson & Brothers; pero pescaba con caña (Adan, 2009: 63)

(...) y, a un costado, no pocos se dedican, provistos de cuerda, anzuelo y aún caña, a sacar de su elemento a las inocentes y desprevenidos trambollos y mojarillas, corroborando la definición de pescador que dá no sé qué diccionario: el pescador de caña es un aparato que empieza en un anzuelo y concluye en un tonto (Beingolea, 1923: 39)

e. Estampa 9. Encontramos un tranvía infesto de “Una vieja erecta. Dos curas mal afeitados. Dos horteras. Cuatro mecanógrafas con el regazo lleno de cuadernos” (69), irónicas referencias a una estampa en que hay un ángel con cara de estreñido” (Ibíd.) y al hecho de que a Dios solo le sean gratos los dátiles podados por «Mamére» y ofrecidos “en una canastita con un lazo perfecto”, y no los de una joven sensual como Catita, es decir, Dios es reticente a toda vitalidad.

A esto seguirá la especificación del desorden de la ciudad, de tal que frente a dátiles inocentes se presenten: “Los arrabales de Lima. Una fábrica de aceites hincha su *barriga pringosa* y sopla como una *vieja borracha*” (70. Las bastardillas son nuestras). Por último y como punto climático tenemos la oscuridad de la escuela. La palabra clave para entender nuestra propuesta de espacio mortuorio y de unidad de montaje es “dátiles”, ya que la fruta se convierte en una fuente de brío y belleza opuesta a la vejez y lo grotesco. Téngase en cuenta que tras las precisiones del tranvía aparece la ironía de la estampa del ángel, la que a su vez proviene de Catita quien se la había regalado a Ramón. La evocación de Catita permite a su vez una evocación de los dátiles que se relacionan tanto con su joven y sensual cuerpo en contraposición a las viejas, mecanógrafas y a «Mamére»; asimismo tenemos su carácter de luz frente a la oscuridad del destino final: la escuela, esto es, sombra y muerte. En suma a partir del inicio y el final nos encontramos ante un ambiente asfixiante, en tal medida téngase en cuenta la frase final de “Mandolina Monocorde” respecto de Barranco: “Vivir aquí es contener el aire”.

f. Estampa 10. Aquí advertimos la estupidez y frivolidad de las señoritas barranquinas, otro de los puntos en común con Beingolea, quien en su novela corta ridiculiza las costumbres, las reuniones y posiciones frente al amor de las protagonistas Bere y Keta. Así de su primer amor el narrador de *La casa de cartón* nos dirá que se espantó de su socialismo y “(...) se prometió darse al primer cristiano viejo que pasara, aunque este no llegara a los doce años” (71). Por su parte el segundo amor se muestra inclinado hacia lo artificial y lo infantil, así por un lado el narrador compite con “un muñeco de trapo y celuloide” (posiblemente un actor), viéndose obligado a fingir y verla “mimar a sus muñecas”. Del tercer amor la burla arremete cuando se dice: “con las doce faltas de ortografía de su última carta” [12]. Por último, el quinto amor resulta descrito de manera grotesca: “El recuerdo de ella huele como ella olía, a sombra de cinema, a perro mojado, a ropa interior, a repostería, a pan caliente, olores superpuestos y, en sí mismos, individualmente, casi desagradables” (72).

g. Estampa 11. Como ha señalado Peter Elmore nos encontramos ante un cuadro marcado por lo “rutinario y estático” (73). De esta manera el viaje imaginario de Manuel a París, que de cierta manera, vendría a significar un escape, se convierte en una monotonía de placeres, donde “la novela rosa y la travesía turística aparecen como formas degradadas y rutinarias de la aventura el placer del descubrimiento es desplazado por la complaciente repetición de una fórmula: ofrecen la superficial ilusión de lo nuevo” (70). Sin diferencia alguna, Manuel se halla sumergido en un ritmo donde París y Lima se hallan a un mismo nivel, por eso el traslado no amerita esfuerzo alguno. El tedio, lazo genérico de las ciudades, se enfatiza cuando se dice que todos los hombres son iguales. En tal medida el mundo resulta ser una cadeneta, planteamiento ya apuntado por Beingolea:

Todo es aquí lento. Me imagino los expedientes tramitados por una tortuga. (...) Pues así, está plaza principal de la población barranquina es pura cadeneta toda ella. Todas las personas que conozco hacen una vida igual, y yo no veo más diferencia de unas a otras que la de estatura, porque hasta en lo físico se parecen. Una misma espera, un mismo ideal una misma tentación de nervios (6-7)

Al orden, la vejez, la estupidez, lo asfixiante y lo grotesco seguirá ahora la monotonía, resultado de los deberes sociales. En este sentido debe señalarse también la semejanza con otro texto de estructura fractal y poética, cuyo tema gira también alrededor de la muerte, nos referimos a *El Autómata* de Xavier Abril [13]. En ella hallamos la advertencia ante uno de los mayores peligros de la modernidad: hacer del hombre un engranaje. Hay similitud en los destinos de Sergio y Ramón [14]: El primero se ve condenado a habitar un manicomio donde poco a poco es consumido por la muerte, el segundo se ve rodeado de elementos de la muerte y obligado a acatar deberes aciagos que vilipendian su libertad y le preparan un destino de borrejería, se dirá así:

Todos iguales a todos los demás, todos indistinguibles, inafiliables -secretarios de delegación, herederos de fábricas de tejidos, externos de colegios de monjas europeas, universitarios

aplazados, beatas que han venido en busca de salud, de santo escándalo, de experiencia espiritual (76)

h. Estampa nº 12. A reata de la focalización de la monotonía, el encuadre se dirige ahora a uno de sus íconos: la señorita Muler. El tratamiento humorístico ha sido precisado por Verani a partir del uso de diminutivos (*La narrativa* 64).

i. Estampa nº 13. Otro de los representantes de la borregería lo es el alemán zapatonudo que alquila una habitación en la casa de Ramón. Dicho alemán expresa el snobismo al querer ofrecer una imagen cosmopolita e “intersante”. Asimismo se determina la tortura de la vida diaria de Ramón, rodeado de tías y música clásica.

j. Estampa nº 16. Nuevamente se reitera la ironía hacia el tedio y la prudencia de Barranco: “los colores perfectos, prudentísimos, de las casas de Barranco”.

k. Estampa nº 18. Aquí se evidencia la costumbre hacia lo previsible y el orden de la gente de Barranco. Esto sucede cuando se prevé lo que ha de acontecer durante el espectáculo de la tarde, específicamente se esperaba un paisaje ideal, de ensueño, cosa que no ocurrió. El hecho de que no se diera lo esperado nos permite determinar, por un lado, la inclinación hacia lo inesperado, hacia lo dinámico y lúdico presente en la obra, y por otro, teniendo en cuenta que lo que se presentó ante los espectadores fue un escena obscena, el gesto carácter desmitificador de la belleza. A la ironía de la tarde que se expuso impudicamente: “solo hubo unas posaderas al aire, unas posaderas tremendas enrojecidas por un asentamiento largísimo” (93), seguirán las expresiones de disgusto y los proyectos de reclamo de los espectadores, de apelar ante el alcalde por el fraude de los que fueron víctimas, de la insolencia cometida ante ellos, “gente sabidora de sus derechos, gente seria, gente honorable”.

l. Estampa nº 19. Así como Beingolea zahiere a los veraneantes en la playa, igualmente el narrador de *La casa de cartón* nos presenta a la mamá de Lalá de manera ridícula.

m. Estampa nº 20. Nuevamente se apuntala contra la ideología de la elite, contra la ideología de la muerte. En esta ocasión se trata de ver cómo las cosas trascendentales, que según la época definirían a un hombre, resultan risibles: “Yo siento ahora un deseo de tener delante a aquel hombre para decirle las tremendas preguntas cuyas respuestas revelan la humanidad o la inhumanidad de un sujeto- «¿Es usted legista? ¿De cual marca fuma usted? ¿Mantiene usted una querida? ¿Siente usted calor?»” (97)

ñ. Estampa nº 22. A la muerte de la ciudad expresada en diversos grados se agrega ahora la muerte y el aburrimiento de la literatura. Anótese que la crítica realizada se dedica exclusivamente a obras y autores de corte realista, pudibundo y demasiado humano. Se postula así un nuevo modo de narrar opuesto al realismo decimonónico, un modo de vivificarla. Al respecto Verani advierte que:

El cuestionamiento de la enunciación en los modelos canonizados, acentúa una revisión de la convención autoritaria de narrar, que controla la materia, la información y el lector. Por el contrario, los procedimientos narrativos de Adán se caracterizan por la autorreferencialidad y por la enumeración problemática, por los desplazamientos que exponen la incertidumbre y la multiplicidad de lo real, reclamando que el lector quiebre sus hábitos mentales -como dirá Morelli en *Rayuela*- se involucre en la narración y abandone posturas meramente receptivas, de simple consumidor (*La narrativa* 63)

o. Estampa nº 23. El retrato de la tía de Ramón que se brinda es el retrato de la personificación de lo grotesco y de la muerte. Asimismo se hace una sutil alusión a la muerte de Ramón cuando se dice que la tía de éste volverá, pero él no. Para el narrador las tías resultan uno de los elementos grotescos y de muerte por excelencia, cuestión que Adán reiterará en *Dan y los animales dibujados* con Tía Manonguita. Por su parte Beingolea también hace de las tías uno de los principales miembros del sistema de ordenanzas y proscripciones, así la tía de Keta le prohibirá a ésta el consumo de pan con chicharrón por el qué dirán. En otro momento aparecen como un tribunal acusador e inflexible: “(...) pues para está metódica y poco emocional viuda [la vieja Corali] todo cuanto saliese del restringido marco de los menesteres cotidianos, correctos y practicados por todos, era asunto de chiflados, rareza y extravagancia (...) inclinaciones heredadas de parientes vagos y perversos” (43).

p. Estampa nº 24. En esta sección se precisa la conclusión de toda dicha, de todo síntoma de vida: se acaba el verano, la alegría, las vacaciones. Se focalizan luego los faroles ya que estos, a partir de su rigidez, vuelven a ofrecernos la idea de muerte: “A las seis de la mañana, a las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo, de una manera analítica, sintética, científica, pasiva, determinante, botánica, simplísima” (105). Ante este estatismo, ante el peligro de la inmovilidad absoluta, de la muerte, se expresa una ansiedad por la acción, un desesperado grito de vida: “Di lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo menos morir” (107)

Partiendo de los principios de Einsentein sobre el montaje y considerando a *La casa de cartón* como una obra que se estructura de fragmentos en montaje, los que a su vez estructuran una unidad mayor, nos hemos dedicado a cada una de las estampas hasta llegar a «Poemas Underwood». Al hacerlo hemos buscado precisar la evolución gradual de la muerte hasta llegar a su ejecución. Se trata pues de una unidad y coherencia que confirman las palabras de Mariátegui sobre “el estilo ordenado” y “un gusto absolutamente clásico” y las de Sánchez acerca de “la voluntad vigilante” del estilo. Así, la muerte de Ramón no es sino provocada por el espacio y los deberes, por las obligaciones del buen ciudadano que le obligan y exigen la automatización, la vida inauténtica, la vida de cadeneta.

4. Una voz angustiada

La estampa 5 más que alguna otra se comunica de manera directa con «Poemas Underwood», pues en ella se presenta la problemática de Ramón: el temor a ser cambiado, a ser un hombre serio, en otras palabras, morir:

Empezaba a vivir... El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días... Yo le soplé delicadamente consuelos, pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrojó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! (Adán, 2008: 61)

El asunto se torna un cuádrivio cuando advertimos que por un lado ser como los demás significa la muerte en tanto que involucra un orden, o dicho exactamente, un recetario de vida a la manera del Natalio Ruiz de *Sui Generis* (“de qué sirvió cuidarse tanto de la tos, no tomar más de lo que el médico indicó, cuidar la forma por el qué dirán y hacer el amor cada muerte de mes!), esto es, una vida “posiblemente fácil y cómoda, pero hecha por los demás, vivida por los demás” (Loayza 132). Sin embargo, no ser como los demás significa también morir, ser excluido, ser considerado un fracasado que no está al alcance de las expectativas ciudadanas [15]. A partir de este último punto consideramos conveniente hablar de un ocultamiento de la voz de Ramón. Especifiquemos: Si bien se trata de dos amigos, el narrador se referirá a Ramón como a una persona distinta a la que oiremos en «Poemas Underwood», destáquese en especial la diferencia expuesta en la perspectiva de Miss Annie Doll: para el narrador-poeta ella es un jacarandá, mientras, para Ramón, hombre-realista, no se trata sino de una mujer, motivo por el cual se le llamará “muchacho normal”. Tenemos también su carácter salaz, dígame las aventuras con Catita o la señorita Muler, no obstante ninguna de esas relaciones logran alejarlo de su angustia, sirven, diríamos, solo como momentáneos paliativos. Así las cosas, en ambos casos advertimos un disfraz, en este sentido debe también entenderse la misma indefinición de su persona indicada por Elmore tanto en lo físico como en lo cronológico.

Ahora, para nosotros la importancia de estos poemas radica en la medida que nos muestra al verdadero Ramón, su voz angustiada, su conflicto interior, su anhelo de *la casa*, todo lo cual implica “no un vuelo, una evasión, una fuga, sino un compromiso tremendo, desgarrador con lo que es más vivo y verídico en la existencia” (Salazar Bondy 8). En este sentido debe dejarse en claro que la voz poética no corresponde a la siguiente afirmación de Chirinos: “Su opción es la del cinismo” (66) [16], pues desde el momento del cuestionamiento se opone a todo sistema social. Dejemos pues el asunto claro: El yo poético no puede ser cínico en tanto que “el modelo de sabiduría cínica es concebir la probidad, la integridad como una forma de deshonestidad (...) la verdad como la forma más efectiva de mentira” (Zizek 57), mucho menos puede serlo si justamente lo que estos poemas nos muestran es un voz que busca develarse, mostrarse sincero en su encrucijada, además de lanzar una serie de críticas e ironías al sistema de muerte ya estipulado, cuestión por demás determinante para negar todo cinismo ya que todo cínico “sabe de sobra la falsedad, está muy al tanto de que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aún así, no renuncia a ella” (Zizek 57). [17]

La posición de «Poemas Underwood» parte de una conciencia de la muerte, saberla irrevocable y definitiva conduce a una necesidad de girar el modo de vida. Esto se puede apreciar en el tema de lo inmóvil: ser conciente de la cancelación de todo movimiento despierta una actividad, un dinamismo únicos, saber de la rigidez y aridez de la prosa, de las limitaciones de la mimesis conlleva a un esfuerzo estilístico, a un predominio de la imaginación, a una apuesta por la vida, o aun más a una necesidad de rehuir el anonimato de la borregería, del mundo del “se” apuntado por Heidegger, donde “las opiniones comunes se comparten, no porque las hayamos verificado, sino tan sólo porque son comunes. En lugar de la apropiación de la cosa, se verifica aquí la pura ampliación y la pura repetición de lo que ya se ha dicho” (Vattimo 42).

Se trata entonces de hacer de la vida una obra propia. En esta medida es necesario reiterar que solo la muerte salva de la muerte. La muerte es pues quien provoca el grito y la mirada espermática, el paso de una vida falsa y de cadeneta a una vida auténtica, lo cual nos lleva a indicar el carácter fundacional de *La casa de cartón*, la creación de una realidad poética, profunda, a partir de la realidad (Ferrari 267-268), una “creación ab initio”, “manifestación de un éxtasis inventor” (Monguió 171), esto es, la búsqueda de una “realidad

superior que se anhela” (Higgins 87). Es decir, ante el espacio de muerte se contraponen un espacio de vida, de una nueva vida. Ante la seriedad y dureza de una realidad impuesta tenemos el juego y vitalidad de otra, de cartón, similar al mundo egureniano de figulinas y marionetas.

5. Una nueva comprensión

Entendemos los «Poemas Underwood» a partir del último verso, pues ese “A casa...” nos permite establecer una metáfora espacial, específicamente del tipo adentro-afuera, y una metáfora ontológica, del tipo recipiente [18], donde lo exterior al espacio de la casa resulta ser un espacio caótico y profano. Decimos profano pues nos encontramos ante un discurso hacia lo sagrado. Nuestra propuesta debe entenderse a partir de los trabajos de Vladimir N. Toporov, quien desde una lectura del Antiguo Testamento realiza una diferencia entre la ciudad-doncella y ciudad-ramera, precisando así dos posiciones ante la vida: el orden y el caos. Toporov reconoce que la ciudad doncella se caracteriza por su pureza y fecundidad, circunstancia presente en los poemas en tanto que la voz poética se reconoce “inocente” en los últimos versos, con la esperanza de iniciar un nuevo camino. Caso contrario, la ciudad-ramera se caracteriza por su corrupción y esterilidad, es decir, por la muerte, la cual como hemos podido apreciar inunda cada ápice del espacio. Esto hace que el paseo por las calles se convierta en una travesía angustiosa. Verse en un espacio de muerte generara cavilaciones umbrías y amargamente irónicas. Para comenzar se dirá “ciudad sin/ inquietudes estéticas”, esto es, insensible, incapaz de comprender las disyuntivas de la voz poética, ella sólo comprende del orden estipulado por una autoridad (“con la policía a la felicidad”), de lo comercial (“No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido”) y de las prohibiciones hacia todo elemento que desentone con su régimen, en este caso contra todo atisbo de vida y libertad, por eso se dirá: “Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas del tráfico/ (...) Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la cárcel/Límpiate de entusiasmo los ojos.”(108)

Dentro de la ciudad se encuentran: a. los hombres con “la carne encallecida de oficina”, b. el monótono amor que “está en cualquier parte, pero en ninguna está de otro modo”, c. los “obreros con los ojos resentidos”, d. las “estatuas feas en las plazas”, e. los “burdeles y fábricas”, f. los yanquis con la “carne demasiado fresca, casi fría, casi muerta”, entre otros símbolos de muerte cuya dispersión tentaran a una abdicación, tal el peso de las prohibiciones y obligaciones que conducirá a “(...) decir que más vale ser como los demás, olvidar toda inquietud, conseguir un trabajo” (Loayza136), sin mayores preocupaciones, sin mayores dilemas: “Solo sé que debo ser justo y honrado y amar a/ mi prójimo” o en otro momento: “¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada./ O, Tal vez, ser un hombre como los otros”. No obstante el grito de vida y la mirada crítica se impondrán. Es justamente ante esta decisión que la voz poética niega toda aptitud cínica, Ramón, pues, no puede aceptar ser parte de un mundo cuyo principal problema es la decencia en demasía, y que se comporta de manera deshonesto: “No hay manera de hacerle hablar cuando está borracho. Cuando no lo está, abomina/ de la borrachera o ama a su / prójimo” [19].

El problema de Ramón es una cuestión de conocimiento, de haber despertado y percibir el mundo de manera caótica, la cultura que lo diferencia lo condena, por eso recordará a los griegos como paradigma de equilibrio: “Y los griegos, a pesar de su cultura, fueron hombres felices”. El principal deseo expresado se convierte así en un retorno a la casa: “quiero medida/, perfección, satisfacción, deleite”, a la iluminación. En esta medida nuestra lectura nos hace relacionar los «Poemas Underwood» con el texto “Trance de poder” que forma parte del libro *Aloysius Acker*. Así, El Iluminado, en semejanza a Ramón y el narrador, se halla hacinado en un espacio de muerte: una casa, una esposa adúltera, incompreensión y dolor. Se halla en un estado que le impide retornar, que lo consume y degrada, por eso se evocará con nostalgia el período sagrado: “Ah, cuando su alma emergía de él inquieta, ardiente y roja, y quemante llama...” (226)

En el caso específico de «Poemas Underwood» el anhelo de la casa parece truncarse, pues de inmediato nos enteraremos de la de la muerte de Ramón. En tal sentido nos encontramos ante un deseo insatisfecho que aspira a consumarse, deseo que también es el leiv motiv de “Trance de poder”: “Querría todavía, *arderse*, arder, inflamarse, llamear, quemarse, quemar, consumirse, consumir, amar, sin fin” (227). Ramón rodeado de muerte termina por morir, acto en donde no dudamos haya otra responsabilidad que la de la ciudad, la familia, la Iglesia; se ve pues anclado en “la nulidad absoluta” tal cual el Iluminado quien nos dice dolorosamente: “Yo que nací para y viví para arder, elevarme y consumirme siempre, estoy frío, sentado e íntegro junto a mi gorda esposa” (227).

6. Los animales y una nueva forma de vida

En «Poemas Underwood» es necesario destacar el deseo por abandonar la condición humana, al considerarla degenerada y falsa, sentimiento que se expresa gradualmente, pasando desde una aspiración hacia la naturaleza: “Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes/ alemanes”, y un

deseo de metamorfosis en tanto que abandono de toda univocidad castrante: “Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada/ hombre”, y que constituye una oposición: animal-vital/hombre-muerte. Por este motivo no ser hombre resulta ser una manera de liberación y distinción, por esto se dirá:

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios a veces dioses

Ante esta concepción que se tiene de lo animal, a la manera de un Maldoror que considera que su experiencia más sublime fue haber sido un cerdo, debe entenderse el tono crítico ante la humanización de los animales. La concepción de los animales resulta elevada: se quiere ser un perro, se afirma que los grandes hombres son perros, incluso la única muestra de afecto, de amor al prójimo, se le brinda a un perro. Por este motivo resulta vitando que los animales se humanicen [20], que aun ellos caigan en la enfermedad de la que se intenta huir, por esto se dirá con más nostalgia que humor:

¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han burocratizado, humanizado...! (...) Los gallos también se humanizan, pero con como los asnos -de una manera cuerda, cívica, sensata-, sino de una manera extraña, impertinente, exótica. No volverse hombres sino ingleses (...) Las gallinas son buenas madres de familia que se empeñan en gustar al marido todavía. La moral del corral decae. Si no fuera por la solida buena fe y las austeras costumbres de los patos... Si no fuera por el tradicionalismo civilista y clerical de los pavos (...) Las patas no saben de estas cosas -el marido, el almacén, ellas, la casa y los hijos; hay que alimentarse bien, practicar las virtudes y ahorrar para la vejez” (135-136)

La humanidad, ser un hombre, un ciudadano, resulta una enfermedad si se le experimenta de manera decente y seria, de manera unívoca o mecánica, “el olor de la enfermedad, olor de sabor de bilis, se hace un olor de oficina -olor de cedro y papel en bloques” (143). En tal medida en «Poemas Underwood» se expresará una renuncia a tal modo de vida: “(...) no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía”. A pesar de ello el solo hecho de ser distinto (“Yo me siento las manos delicadas”) y todavía residir en el espacio de muerte hace que “la vida no sea un río que fluya sino un charco”. Dicho charco, no obstante, es a su vez una posibilidad; si bien ínfima, resulta preeminente para entender el deseo de cambio.

Para el narrador la vida auténtica es morir y regenerarse, cambiar, nunca ser por siempre, es decir, lo que verdaderamente se busca evitar es la muerte eterna, ese tedio eterno de la inmortalidad, frase final de *La sangre de un poeta* de Cocteau. En tal sentido entiéndase la siguiente cita: “El horror de la muerte para mí no es sino la certeza de no poder resucitar nunca, ese eterno aburrirme de estar muerto (125 nuestra bastardilla). Al hecho de resucitar debe entenderse como la manera de hacerse una vida propia, de darle un cauce y dirección a la vida empozada, voluntad que busca denunciar y criticar a “los señores que riñen a los niños novilleros, la imagen de los señores respetables que vienen a la playa e infestan los aires del mar -tan limpios, tan brillantes - con sus horribles olores de oficina”, esto es, desrealizar la realidad, oponer la vida al destino, que es lo impuesto y a lo que se nos obliga a resignarnos, lo que hace que seamos “una charca que se corrompe” y no “un niño novillero que hace y deshace su vida en las arenas de una playa” (125-126). Por esto mismo la inmovilidad resulta ser un peligro que rodea, recuérdese en tal sentido a los postes, íconos del tedio, de la muerte: “(...) los postes ni se aman ni se odian... misantropía, misoginia, cuando más un gruñido de fastidio saludo de uno a otro, y esto por no poder dejar de hacerlo” (147).

7. Conclusión.

¿Luego de la muerte de Ramón el narrador queda como una posibilidad de vida? No. Éste, al morir Ramón se ve sin su complemento. Si bien lo recuerda y reconoce como guía en el infierno, no logra superar la pérdida, la que, en tal sentido, resulta doble: de la casa y del amigo. Para ampliar esta noción de pérdida anótese que después «Poemas Underwood» seguirá la estampa donde se dilucide sobre la unidad de los pares de zapatos, así “una sola alma en dos cuerpos” debe entenderse bajo el sentimiento de separación. Asimismo, a pesar de que el narrador ha recibido diversas lecciones de Ramón, se deja en incertidumbre si él logrará retornar a la casa.

El final del texto es una incertidumbre. Si bien por un lado salir de la misa es salir del bochorno, del extatismo y oscuridad, lo que le espera al narrador no es sino nuevamente el espacio de muerte, la vida inauténtica. En tal medida, confirmamos la aseveración de Loayza para quien el libro resulta una nulidad de acción. Pero esto solamente acaece en el universo textual, ya que en el momento de la refracción advertimos un contagio de vida, una serie de prevenciones ante los despliegues de la muerte y los atentados contra la dignidad humana. Así las cosas, negamos cualquier vínculo de Adán con la llamada poesía pura, o para ser aun más preciso, negamos cualquier catalogación de poesía pura, pues toda poesía se halla comprometida con el hombre.

En este sentido observamos que la vida es una constante: la obra se construye como un movimiento que, conciente de la muerte, busca aperturarse a la heterogeneidad de la vida, buscando además la instauración de un mundo, de una verdad, de vida superior a la vida-muerte. En este sentido debe comprenderse el siguiente juicio de Sánchez. "(...) no es un escepticismo lo que inspira su visión de las cosas sino una inquietud por hallar lo cierto, y la vacilación de estar pisando en el vacío" (158). Lo "cierto" es para nosotros la búsqueda de la verdad poética, de la *casa*, que si bien es fluida y móvil, es también un hogar, un refugio; pisar el "vacío" es la conciencia de la muerte que erige la creación, así "La razón del ser no la encontramos en el abismo" (Heidegger *Arte...* 138) sino en la conciencia del abismo.

Así las cosas, si bien nos hallamos entre la *casa* pérdida y la *casa* que se anhela, la *casa* está allí, la obra, el texto que ha instaurado su propia realidad: "La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad" (Heidegger *Arte...* 143). Tenemos ese libro que inicia "un tipo nuevo de creación en la prosa literaria" (Núñez *Ante-Prólogo* 9), ese libro que grita y afirma así su vitalidad, su energía, que invita a un retorno a la *casa*, mundana y de nervios, un retorno a lo lúdico, al signo de Proteo, a ser un niño novillero.

NOTAS

- [1] Si bien hemos revisado las siguientes ediciones: 1928 (Impresiones y Encuadernaciones «Perú»), 1961 (Nuevo Mundo) y 1989 (PEISA) las citas que hagamos serán extraídas de: Adán, Martín. *Obra poética en prosa y verso*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Fondo editorial PUCP, 2008.
- [2] De hecho ahondar en la vinculación de *La casa de cartón* y la ficción breve no es uno de los fines del presente trabajo. Sin embargo, hacerlo precisaría aún más los lazos con las greguerías; permitiendo además ahondar en el artículo de Mario Castro Arenas "Los cimientos estéticos de *La casa de cartón*". Nos referimos en especial al párrafo donde traza una breve genealogía de la ficción breve, convirtiéndose así, después de Harry Belevan, en uno de los pocos críticos que se han ocupado del tema. Su enumeración es la siguiente: "Valdelomar escribió sus 'Diálogos máximos' y 'Neuronas' bajo la impronta de Gómez de la Serna. Con menos felicidad el novelista López Albújar publicó sus 'Calderonadas', suerte de criollas greguerías con la clara intención de satirizar el arte de vanguardia (En plan de continuar rastreando la influencia de Gómez de la Serna en nuestro medio, a pocos escapa que los 'Sinlogismos' de Sofocleto (...) son descendientes de las greguerías, aunque carecen del frecuente halito poético de éstas)" (*De Palma...* 127). Ahora, lo interesante de dicha tradición resulta cómo Castro Arenas plantea no solo un camino a investigar, sino la inserción de *La casa de cartón* dentro de esta tradición, en tal medida en otro trabajo consideramos esta obra dentro del proceso de formación del microrrelato peruano (Elguera 2010: 72)
- [3] Según lo anotado lo que Ramón impartió resultaría, a primera vista, una inopia de cambios. No obstante la precisión resulta *notable e iluminadora*: Desrealizar no es atacar LA REALIDAD sino desmitificar el discurso que sobre ella se ha instaurado y sacramentado. Aprender a *ver* es la principal virtud, no se trata pues de destruir la concreción de una realidad que nos sostiene sino de derrumbar la rigidez de nuestra mentalidad anquilosada en lógicas ceñudas y estipulaciones de univocidad.
- [4] Cabe precisar que, para nosotros, una premisa básica de esta gaseosidad es la desconfianza del yo que llevará a la disolución de la identidad estable, desestructurando la noción de hombre establecida hasta la fecha. Así, Abril invocará por un hombre que sea todo con la naturaleza a partir de la metamorfosis, Adán por un hombre animal (los grandes hombres quieren ser perros, los pequeños, solo hombres) y un niño novillero que recree la vida.
- [5] Una recurrencia que encontramos en la narrativa de vanguardia peruana es el tema de la muerte. Hay en especial una prosa, incluida en *Contra el secreto profesional*, que da testimonio de la agonía en la ciudad: "Odio las calles y los senderos que no permiten perderse (...) Uno está allí irremediablemente situado (...) a mí me ocurre en la ciudad canecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón de todo". El espacio se halla infestado de mundo (dinero, pulcritud, herramientas), no hay lugar para la soledad o el extravío: el yo no puede evaporarse, trascender, pues cada paso es una celada. Por eso préstese atención a la precisión de la pérdida en la siguiente cita: "No es posible en ellos [el campo y la ciudad] perderse, que no la pérdida de un espíritu" (37). La pérdida, la reducción a lo bajo, es el destino inevitable dentro del espacio profano. El hombre no puede dejar de ser hombre, la perseverancia en este estado es una condena. Pero esto debe entenderse en lo referente al hombre racional, unidimensional en palabras de Marcuse. El humanismo de Vallejo se precisa en la búsqueda de la disolución de un modelo de representación del hombre: aquel que no puede cambiar y/o resucitar, aquel que se halla limitado, y no puede perderse, extraviarse, desviarse, todo lo cual hace su vida "desesperante".

Por su parte en el texto “Tragedia Yanqui”, Alberto Hidalgo establece el carácter vitando de la modernidad. En un inicio, a partir de la metonimia del ascensor y el rascacielo, la modernidad significa vitalidad. Sin embargo, dentro de esta aparente salud de la modernidad se esconde un trastorno. Al respecto destáquese el cuestionamiento que realiza el protagonista sobre su posible locura: “Nadie le hubiera encontrado el menor síntoma de enajenación” (79). En ambos casos se oculta el verdadero talante: el protagonista emplea el disfraz de la cordura, y la modernidad el de la opulencia, pero detrás se oculta el desquicio, la muerte. Esto se precisa cuando el ascensor decapite al protagonista. Véase esta muerte no solo en su sentido físico, sino también en un sentido de conciencia: ¿hasta qué punto la ciudad nos aliena, nos hace perder la cabeza, nos obnubila y aleja de toda lucidez? En este sentido, habría que tener en cuenta como el ascensor, metonimia de la modernidad, opera sobre el protagonista: a la embestida del ascensor se suma el ataque de un discurso ideológico que lo aliena y le hace un adepto de la modernidad. En su intento por hacer del ascensor un símbolo de la vida el protagonista buscará obstaculizar el vaivén del ascensor, pues toda vida “necesita tener escollos”; no obstante, será la modernidad quien intervenga sobre él, asesinandolo. Así las cosas, el intento del protagonista queda desarticulado, de tal que una de las conclusiones que se infieran del texto sea esta: la modernidad no es la vida.

Otro ejemplo es el caso de “La muerte de los 21 años” de Adalberto Varallanos, donde la calle es el espacio de la meditación y del momento climático de la muerte. En este sentido, hay una correspondencia entre la decisión del suicidio y el aceleramiento del espacio externo: «ESQUINA. Angulo de lo ciudadano. Pasa un bocinazo, luego un Chandler 4336». Lo vitando se presenta en la escena final, ya no se trata del silencio inicial de la calle, sino del ruido, que no es sino la concretización de la modernidad que atormenta al personaje, modernidad expresada en diversos deberes y que castra la vitalidad. Al respecto habría que advertir el juego de lenguaje que ambigua la palabra “Angulo”. Es decir en una primera lectura puede ser entendida como ángulo de lo ciudadano, pero en este caso nos enfrentamos a un verbo que expresa la disonancia de Lucho respecto de lo ciudadano, recuérdese así que un ángulo es la desviación de una línea recta: Lucho se encuentra entre la línea de lo ciudadano y la línea de lo humano.

- [6]. La controversia parte de las referencias de Mariátegui a la ASJ en el colofón de la obra, y donde además postula el cariz social de la misma: “Constituían una literatura adolescente y clandestina, paradójicamente albergada en el regazo idílico de la Acción Social de la Juventud” (ADÁN, Martín. *Op. Cit.* 159). Lo paradójico para Mariátegui resulta ser una impronta revolucionaria dentro de un marco conservador. Al respecto Núñez nos precisa el trasunto político de dicha controversia: “Creyó ganar [Mariátegui] una escaramuza y anotarse ingeniosamente un triunfo fácil, al arrebatar un proyecto de prosélito a la A.S.J., lanzando estruendosamente a la palestra literaria a un presunto asociado de aquella”. NÚÑEZ, Estuardo. “Martín Adán y su creación poética”, *Letras Peruanas*.
- [7] En “Poesía Nueva” César Vallejo manifestará una sospecha respecto a la concesión de lo nuevo manejado por las vanguardias: “Poesía nueva han dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de palabras 'cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos', y en general de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras”. Vallejo considera que una poesía nueva lo es en tanto implica una sensibilidad nueva y considera que, más allá de una simple dicotomía, lo esencial es dicha sensibilidad, de lo cual concluirá que hay poemas antiguos que mantiene una sensibilidad nueva, así como, caso contrario, poemas contemporáneos (a él), que juzgará como propios de lo antiguo y caduco. VALLEJO, César. “Poesía Nueva”. *Ibid.* 189. Al respecto es importante resaltar que en “Al margen de la moderna lírica (*Grecia*, 31 de enero de 1920) Borges nos dirá: “El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua”.
- [8] Anticipándose a Bourdieu, Mariátegui reconocerá que el escritor no es ajeno a las luchas de poder del campo de poder, plasmadas en el campo intelectual, por esto dirá: “Martín Adán no se preocupa sin duda de factores políticos, que, sin que él lo sepa, deciden su literatura” (ADÁN, Martín. *Op. Cit.* 159). En este sentido Mariátegui nos ofrece una nueva imagen de escritor con su exégesis. Busca legitimar una postura que reconoce que “el campo de producción cultural es sede de luchas”, e inaugura una nueva crítica literaria.
- [9] Nuestra relación parte de la concepción del espacio de muerte. Beingolea busca anotar de manera irónica la hipocresía, vulgaridad y costumbres de la sociedad de Barranco. En tal sentido préstese atención a la nota con que publicitó a la novela dentro de la colección *La novela Peruana*. “ Para nuestro próximo número: BAJO LAS LILAS estupenda producción de nuestro admirable MANUEL BEINGOLEA en que discurre, a través del lánguido argumento diseñado con una serie de personajes frívolos, la observación profunda de la sicología de nuestro moderno ambiente costero, y la ironía aguda que tan inconfundible personalidad literaria dan al autor “ (1). Por otra parte, la comparación permite establecer una serie de diferencias, ente las que se hace precios mencionar: a. la lialidad de *Bajo las lilas*, pues de manera ordenada nos presenta, en primer lugar, una descripción del lugar y luego a cada uno de los personajes y b. la mimesis, ya que la novela busca ser una fiel representación de la realidad.

- [10] Esta concepción desbarata, en parte, el apologético que hiciera la primera etapa vanguardista de la tecnología, y de la cual César Vallejo siempre mostró desconfianza. En este sentido, resulta fundamental entender la división que hace Vallejo entre una poesía que se hace llamar moderna solo por el uso de palabras novedosas y aquella que es moderna en tanto logra aprehender la problemática del hombre en su momento histórico. La obra de Vallejo, desde esta visión, se inclina hacia una modernidad expresada en el desquicio del hombre, sentida ya en *Trilce*, y expuesta también en su obra en prosa donde convergen la muerte, el absurdo y la locura.
- [11] Este rechazo a la glotonería poética halla un parangón con el desprecio que Huidobro postula hacia el exceso poético, (“Miel sobre miel empalaga” dirá en su parte del prólogo de *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*) y el esteticismo en estos versos de *Altazor*: “Demasiada poesía/ Desde el arcoiris hasta el culo pianista de la vecina/ Basta señora poesía bambina” (C. III)
- [12] Anótese otra semejanza con Beingolea, pues en *Bajo las lilas* tampoco Keta y sus amigas saben escribir, así la carta que escriben se ve plagada de una retahíla de gazapos ortográficos. “«Señor del apio: EZ en mi poder ninguna de usted pero passo decirle mes mui simpatico. Usted meo bliga desirle que su amiga Bere abla pestes de la familia de usted en terminos que ningún ombre de onor debe aguantar...»” (68).
- [13] A una semejanza en la estructura fragmentaria y el lirismo encontramos además la configuración de un personaje en conflicto y de un espacio de muerte constituido por un manicomio y un cementerio. Asimismo la causante de los despliegues de la muerte resulta ser la burguesía en su más diversos niveles: “En un primer nivel, en el familiar, su padre, alcohólico, no se preocupa por él: encerrado en un manicomio y desposeído de fuerza vital, la enfermedad ha llegado a ser para Sergio 'lo más vivo y dramático del hombre' (...). Sometido a 'una pérdida de la noción del espacio, del paisaje, del arco de la puerta, de si mismo' (...), acaba por morir dolorosamente. En un segundo nivel, el social, Sergio es despojado de todo estamento humano, es un autómatas de la especie, lo que para el autor es la pérdida y el duelo del mundo” (Elguera 3). Es preciso apuntar que las semejanzas con Abril no se agotan con *El autómatas*, tenemos también la prosa pulida, lúdica y deportiva de *Hollywood (relatos contemporáneos)* y las afinidades por la imagen de la rosa.
- [14] En ambos casos la muerte opera principalmente en la juventud, recuérdese que en las vanguardias hay una oposición a ultranza entre lo joven y lo viejo, de aquí que los sistemas antiguos y su continuidad sean los que obstaculizan todo camino de libertad a partir de legitimaciones basadas en hegemonías culturales: la familia, el hospital, la ciudadanía. Sergio cuenta con 20 años y es abandonado por su padre en un manicomio, donde el dolor es un verdugo continuo; Ramón con 18 se ve atormentado por las responsabilidades exigidas por la ciudadanía civil, causas de su muerte, de su tragedia. Y es que el loco y el poeta son amenazas en tanto su ventofilia y anacronismo en el marmóreo sistema social, disfuncionales en tanto no encajan en el modelo de “LO MISMO”.
- [15] Lo que Loayza llamará una “tentación de la resignación” es también un punto tocado por Beingolea: “La mejor solución que encontró Bere a estas dudas fué proceder como procedían las demás personas de su condición y ajustarse en todo a la obediencia, esa obediencia opaca y desalentadora que se resuelve en una especie de consuelo íntimo, que es casi resignación (...)/ Triple valla, familia, estado religión, y también disciplina que impedía todo desmán” (46) En esta líneas parecíamos de manera clara el lazo genérico entre ambas obras: la amenazas de la borregería, el orden y su imponente extatismo, las obligaciones como una forma de castración, en otras palabras, el espacio de muerte.
- [16] A pesar de este juicio el autor nos dirá luego: “La decisión de desvincularse de las obligaciones cívicas y de no contribuir al quehacer comunitario se traducen, para el caso del hablante de los «Poemas Underwood», en la negación de los valores burgueses” (67). Como apreciamos ser cínico se contraponen a negación de los valores. Posiblemente esta contradicción se explique a partir de una confusión entre cinismo y Kinismo, circunstancia que luego se aclare cuando se diga: “En este sentido, el cinismo de los «Poemas Underwood» se asemeja al Kinismo de Sloterdijk” (68).
- [17] Lo que sí no podría negarse como posible lectura es comprender el ocultamiento como una decisión cínica, en tanto que Ramón actúa de tal manera, que no renuncia por completo al sistema de muerte, la que sin embargo, es abandonada desde el inicio de los poemas, donde ya se busca una liberación de toda máscara y que hace de ellos una reyerta entre qué tipo de vida asumir, qué posición tomar frente a la muerte.
- [18] Las presentes metáforas deben su concepción a los trabajos de Georg Lakoff y Mark Johnson expuestos en el libro *Metáforas de la vida cotidiana*. Las metáforas orientacionales, definidas como un concepto “que no estructura un concepto en términos de otro, sino que organiza un sistema global de conceptos con relaciona otro” (50) hallan diversa manifestaciones de carácter espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico. Por su parte las metáforas ontológicas nos permiten entender “elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades

discretas o sustancias de un tipo uniforme” (63). Dentro de las metáforas ontológicas distinguen a. las metáforas de recipiente, las cuales parten de la experiencia del mundo como algo externo, por lo cual: “Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera”, y b. la personificación, “en la que el objeto físico se especifica como persona”, el cual hace posible “dar sentido a fenómenos de mundo en términos humanos”

[19] Ejemplo digno de mencionarse sobre esta hipocresía lo encontramos en Mr. Kakison, quien por un lado se escandaliza ante el hecho de que Marina ande en camisa, pero por otro lado se excita ante dicha imagen, se le increpa así: “Hm... Mister Kakison, usted ha de lavar con bencina las manchas de noche que hay en su bata de color canela” (116).

[20] Respecto de esta escena, discrepamos con Julio Ortega, quien ve favorable la humanización de los animales, ya que en ello se evidenciaría que “el campo está destinado a reforzar la mecánica socializadora y modernizadora de una ciudad que deja en esta novela huella de su dinámica, de su racionalidad comunicadora, asimiladora, y de su fe en los signos humanizados del cambio y lo nuevo” (207). En esta medida la estampa sería una defensa de la ciudad y de la modernidad, dejándose así, en segundo plano, la ironía, un elemento clave para comprender de qué manera Adán muestra su discrepancia con el sistema urbano.

Bibliografía

Fuentes primarias

ADÁN, Martín (1928): *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Colofón de José Carlos Mariátegui. Impresiones y Encuadernaciones Perú, Lima.

— (1961): *La casa de cartón*. Ante-Prólogo de Estuardo Núñez Hague. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Colofón de José Carlos Mariátegui. Ediciones Nuevo Mundo, Lima.

— (1989): *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Colofón de José Carlos Mariátegui. PEISA, Lima.

—(2008): “La casa de cartón”, *Obra poética en prosa y verso*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Fondo editorial PUCP, Lima, pp.53-163.

Fuentes secundarias

Sobre Martín Adán

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo (1969): *La poética de Martín Adán*. Talleres Gráficos P. L. Villanueva, Lima:

— (1983). “La obra poética de Martín Adán”, *AIH. Actas VIII*, pp. 204-210

— (1967): “Lo grotesco en *La casa de cartón*”, *Letras*, N° 78-79, pp. 200-204.

— (1992): “Martín Adán”, *La novela peruana*. Editorial Lumen, Lima, pp. 151-171.

CASTRO ARENAS, Mario (1964): “Cimientos estéticos en *La casa de cartón*”, *De Palma a Vallejo*. Populibros peruanos, Lima, pp. 125-135.

— (1964): *La novela peruana y la evolución social*. Ediciones Cultura y Libertad, Lima.

CHIRINOS, Eduardo (2004): “En busca de la alteridad perdida: borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood» de Martín Adán”, *Nueve miradas sin dueño*. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española. Fondo Editorial PUCP, FCE, Lima, pp. 53-78.

ELMORE, PETER (1993): "La casa de cartón y Duque: más allá de la aldea", *Los muros invisibles: Lima y modernidad en la novela del siglo XX*. Mosca Azul editores/ Caballo Rojo Ediciones, Lima, pp.53-97.

HIGGINS, James (1993): "Martín Adán, explorador de extramuros", *Hitos de la poesía peruana*. Editorial Milla Batres, Lima, pp. 73-87.

JIMÉNEZ BORJA, José (2005): "Noticia bibliográfica sobre *La casa de cartón* (Fragmento)", Zavaleta, Carlos E. *José Jiménez Borja, crítico y maestro de la lengua*. Fondo editorial UNMSM, Lima, pp. 263-4.

ORTEGA, Julio (1986): *Cultura y modernización en la Lima del 900*. CEDEP, Lima.

OVIEDO, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana. T. 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial,

Monguió, Luis (1954): *La poesía postmodernista peruana*. University of California Press, Berkeley.

NUÑEZ, Estuardo (1961): "Ante-Prólogo", *La casa de cartón*. Ediciones Nuevo Mundo, Lima, pp. 7-11.

— (1951): "Martín Adán y su creación poética", *Letras Peruanas* N° 4, pp.97 y 127-131.

SALAZAR Bondy, Sebastián (1958): "Martín Adán y una obra maestra", *La Prensa*, 1 de noviembre, p. 8.

SILVA-SANTSTEBAN, Ricardo (2004): "El extraño caso del poeta Martín Adán y el doctor Rafael de la Fuente Benavides", *Escrito en el agua*. Fondo Editorial PUCP, Lima, pp. 524-539.

SOLOGUREN, Javier (2005): "Los primeros cincuenta años de *La casa de cartón*", *Gravitaciones & Tangencias*. Fondo editorial PUCP, Lima, pp. 383-394.

LAUER, Mirko (1983): *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Hueso Humero Ediciones, Lima.

LOAYZA, Luis (1993): "Martín Adán en su casa de cartón", *El sol de Lima*. FCE, México, D. F., pp 127-136.

VERANI, Hugo (1989): "*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano", *AIH. Actas X*, pp. 1077- 1084.

— (1998): "La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 48, pp.117-127.

— (1996): *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Selección y prólogos de Hugo Achurar y Hugo J. Verani. UNAM, México, D. F.

WELLER, Hubert (1961): "La casa de cartón de Martín Adán y el mar como elemento metafórico", *Letras*, N° 66-67, pp. 142-153.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2004): "Homenaje a Martín Adán", *Poesía completa y ensayos escogidos*. Fondo editorial de la PUCP, Lima, pp. 474-479.

ZAVALETA, Carlos E. (2004): "Martín Adán y José Diez Canseco", *Narrativa peruana del siglo XX (Breviario)*. Ediciones MADESA, Lima, pp.192-217.

Sobre otros autores

BEINGOLEA, Manuel (1923): *Bajo las lilas*. Lima.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón (1972): *Greguerías. Selección 1910-1960*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid.

— (1935): *Flor de Greguerías*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid.

ABRIL, Xavier. (2008): *El autómata y otros relatos*. Estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fuentes complementarias

ARTAUD, Antonin (1998): *El cine*. Alianza Editorial, Madrid.

BASADRE, Jorge (2003): *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Fondo Editorial USMP, Lima.

CERNUDA, Luis (1970): “Ramón Gómez de la Serna”, *Estudios sobre literatura española contemporánea*. Ediciones Guadarrama, Madrid, pp. 131-140.

CHIURIAZI, Gaetano (1999): “Los sentidos del ser”, VATTIMO, Gianni (Ed.). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad..* Gedisa, Barcelona, pp.153-168.

DELUEZE, Gilles (1998): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós, Madrid.

EINSENTEIN, Seguei (2001): *Para una teoría del montaje*. Paidós. Madrid.

ELGUERA, Christian (2010): “Acercándonos a lo lejano: La formación del microrrelato peruano (desde el aforismo hasta la experimentación de los 50s)”, *El Cuento en Red, Revista electrónica en ficción breve*, N° 21, primavera, pp. 70-81.

— (2008): “Duelo y creación del mundo”, Suplemento *El dominical* del diario *El Comercio*, 29 de junio, p. 3.

— (2009): “*El autómata: la mirada surrealista, la crítica humanista*”, *Especulo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/automat.html>, 4-06-2010.

— (2008): “Estética e ideología suprarrealista: Aproximaciones a *El autómata*”, *Ínsula Barataria* N° 8, pp. 85-107.

HARRISON, Thomas (1999): “Filosofía del arte, filosofía de la muerte”, VATTIMO, Gianni (Ed.). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad..* Gedisa, Barcelona, pp.13-36.

HEIDEGGER, Martin (2005): *Arte y poesía* FCE, México, D. F.

— (1951): *El ser y el tiempo*. FCE, México, D. F.

HUIDOBRO, Vicente (1989): “Altazor”, *Obra selecta*. Biblioteca de Ayacucho, Caracas, pp. 104-166.

— (2001): “Índice de la nueva poesía hispanoamericana (Segunda parte)”, LAUER, Mirko (Ed.). *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Fondo editorial UNMSM, Lima, pp. 185-188.

KISHIMOTO, Jorge (Comp.) (1993): *Documentos de Literatura. Narrativa peruana de vanguardia*. N° 2 - 3. Diciembre.

LAKOFF, George [y] JOHNSON, Mark (1995): *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid.

LAUTRÉAMONT (1964): *Obras Completas. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini*. Buenos Aires: Ediciones Boa.

Pérez Firmat, Gustavo (1982): *Idles fictions: the hispanic vanguard novel, 1926-1934*. Duke University Press, Durham.

TOPOROV, Vladímir N.(2005): "El texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica", *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura.*. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/toporov.html> 12-12-2008

VALLEJO, Cesar (1973): "Contra el secreto profesional", *Obras de Cesar Vallejo. T. I.* Mosca azul editores, Lima.

VATTIMO, Gianni (2006): *Introducción a Heidegger.* Gedisa, Barcelona.

ZAVALA, Lauro (2008): *El boom de la minificación y otros materiales didáctico.* Cuadernos negros, Calarcá (Colombia).

© *Christian Alexander Elguera Olórtegui 2011*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario