



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 89-110

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5229

Una sola alma en dos cuerpos: la múltiple configuración de la alteridad en *La casa de cartón* de Martín Adán¹

A single soul in two bodies: the multiple configuration of otherness in Martín Adán's *La casa de cartón* (*The Cardboard House*)

DIEGO GARCÍA FLORES

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

djgarcia@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-5614-6178>



RESUMEN

En el presente artículo se propone realizar una revisión de las distintas posibilidades que ayuden al reconocimiento de las estrategias que representen un vínculo conceptual con el tema de la alteridad u otredad en *La casa de cartón*, de Martín Adán. Como punto de partida, se plantea la idea del desdoblamiento

1 Este artículo de investigación fue realizado para el curso Seminario de Poesía Peruana Contemporánea, del programa de Literatura Hispanoamericana de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

del narrador en la figura del personaje Ramón, quien podría funcionar como una proyección o enmascaramiento de la figura autorial, a través de la lectura de sus diarios y, sobre todo, de los «Poemas underwood».

Palabras clave: Martín Adán; *La casa de cartón*; «Poemas underwood»; alteridad; otredad.

Términos de indización: poeta; identidad; diferencia individual (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

This article proposes a review of the different possibilities that help to recognize the strategies that represent a conceptual link with the theme of alterity or otherness in Martín Adán's *La casa de cartón*. As a starting point, the idea of the splitting of the narrator in the figure of the character Ramón, who could function as a projection or masking of the authorial figure, through the reading of his diaries and, above all, of the «Poemas underwood».

Key words: Martín Adán; *La casa de cartón* (*The Cardboard House*); «Poemas underwood»; alterity; otherness.

Indexing terms: poets; identity; individual differences (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 03/05/2022

Revisado: 15/05/2022

Aceptado: 20/05/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)
jteranm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

La casa de cartón (1928) es probablemente el texto más conocido y estudiado en la obra de Martín Adán. Este poemario de vanguardia se caracteriza por su intensa experimentación a través del lenguaje y sus formas, sin dejar de lado el contenido profundo, el cual rebasa la apariencia inicial de poemario juvenil y representa un complejo testimonio inicial que abrirá el camino al resto de obras de este autor. Entre sus muchas cualidades, la idea de la identidad doble, o desdoblamiento, del narrador en la figura del personaje Ramón ha sido tratada por los críticos desde distintas aproximaciones y perspectivas.

En el presente artículo nos proponemos analizar algunas de las distintas estrategias adoptadas en el texto que sugieran o remarquen tal posibilidad del desdoblamiento del narrador en la figura de Ramón. En este sentido, reconoceremos a este personaje como un doble complementario y contradictorio del propio narrador, una suerte de *alter ego* que el narrador ha creado, que se desdobra (como un otro que es él mismo) para poder abordar, representar o problematizar cuestiones que él mismo no podría. De este desdoblamiento, también se desprende la idea de la pérdida de la identidad (o la búsqueda de esta), la cual se ocultará en una suerte de enmascaramiento que se podrá proyectar de manera metaficcional hacia la figura autorial. Si bien esta idea puede entenderse desde una perspectiva

que establece un vínculo con lo biográfico, cabe resaltar que su peso no recae en acontecimientos históricos o anecdóticos, sino, más bien, en la voluntad disidente, desarraigada y ostracista del autor.

2. COMPOSICIÓN FORMAL DE LA CASA DE CARTÓN

Para empezar, habrá que hablar del carácter formal de la obra, es decir, de su tipificación genérica y de su estructura. Resulta indudable el empleo de la prosa como recurso escritural, de su forma narrativa o su condición de «relato»; sin embargo, es evidente que nos encontramos también frente a un fenómeno claramente poético, tal como menciona Ricardo González Vigil: «*La casa de cartón* es, sobre todo, un volumen de poesía, otorgado a este vocablo su peso más hondo y medular. Lo cual no implica, necesariamente, que neguemos su condición novelesca» (1979, p. 116). Como vemos, la condición de «poemario» de este libro no es del todo estable, ya que alterna indistintamente entre recursos propios de cada género. Así, se aprecia, por un lado, la trama narrativa en clave vanguardista del libro y, por otro, el desarrollo de un lirismo dentro de este marco. En este contexto, quizá podría considerarse que la trama narrativa y la dimensión poética de *La casa de cartón* generan una tensión (irresoluble) que refuerza su condición fronteriza entre ambas cualidades genéricas. Respecto a esta caracterización, Luis Fernando Vidal señala lo siguiente:

Hay una velada discrepancia acerca de su tipificación. Para algunos críticos, estamos frente a una **novela**; para otros, se trataría de un largo **poema en prosa**. Su estructura abierta y el énfasis puesto en el lenguaje influyeron en estas consideraciones. Sin hacer cuestión de estado, creo que el término genérico de **relato** es aplicable a este texto, habida cuenta de que en

él existe, aunque laxa, una **trama argumental**; que a partir de esa historia surgen una serie de **líneas de acción** que son asumidas por diversos **personajes**, a su vez con caracteres discernibles; y que existe una actitud narrativa, es decir, que notamos la presencia de **una voz** que nos cuenta **sucesos**, describe **ambientes**, **transcribe** lo que otras voces enuncian o transmite el pensar y el sentir de sus criaturas; y que esa misma voz narrativa va poniendo frente a nosotros los datos de espacios y de ambientes, susceptibles de relación con lugares de la realidad concreta (1973, pp. 8-9; énfasis nuestro).

Como vemos, el texto utiliza una serie de múltiples recursos narrativos, pero habrá que tomar en cuenta que este empleo —ya que su trama argumental es laxa— servirá, además, para constituir distintas configuraciones en beneficio de su carácter poético, lo cual también podría responder como característica propia de la prosa de ficción vanguardista². Por ejemplo, podrá describir su propia visión paisajística de la ciudad o ambientar ciertas escenas. En este sentido, la condición narrativa y sus distintas divisiones crean un marco en el que el poeta podrá desenvolver imágenes líricas. Así, con respecto a lo que nos interesa en este artículo, el recurso narrativo, además de su función argumental, servirá para crear la constitución de los personajes (en especial, Ramón), y también, como veremos más adelante, para poder articular al conjunto la sección «Poemas underwood»

2 González Vigil señala que

será Martín Adán quien labrará con nitidez una prosa de ficción vanguardista, trabajando el espacio más extenso y dúctil de la novela (recuérdese que la nueva narrativa se ha desarrollado mucho mejor en la novela que en el cuento; la novela es un territorio especialmente permeable y abierto a la experimentación), aunque esta se transforme en sus manos en un archipiélago de «capítulos» o «parágrafos» muy breves, trabajados con marcada autonomía cada uno (1979, p. 116).

como un apartado particular. En cuanto a esta característica narrativa recursiva y su estructura dividida en secciones³, Vidal señala que

el texto oscila, va y viene, es un conjunto de hechos de memoria que recorren el calendario escolar. Son treintinueve capitulillos, **separados casi a la mitad por los «Poemas underwood»**, que trazan, a nivel de historia, **el antes y el después de la muerte del entrañable Ramón**. *La casa de cartón* pretende constituirse en una suerte de diario, en el que, más que eventos exteriores al sujeto, se levanta el detallado y discontinuo mapa de los procesos de la constitución de su personalidad: máscara en el más puro sentido etimológico (1973, p. 11; énfasis nuestro).

De este cita se puede rescatar la idea de la funcionalidad de los «Poemas underwood» como una línea divisoria entre dos etapas marcadas del texto; así como también la caracterización del conjunto de hechos de memoria como «una suerte de diario», al que, antes que solo eventos, le interesa mostrar los procesos de la constitución de la personalidad. Entonces, vemos que la intención no se afina en la necesidad de narrar acontecimientos, sino en que estas narraciones constituyen un proyecto poético mayor, en el que, a su vez, podemos reconocer el perfilamiento hacia una escritura de constitución íntima, por lo mismo que

3 Respecto a esta denominación, es clara la separación en partes y los críticos las han definido con distintos términos. Por ejemplo, Luis Fernando Vidal (1973) se refiere a estas como «capitulillos», probablemente por su brevedad; mientras que Christian Elguera (2011) lo hace como «estampas» para referirse a escenarios y personajes de Barranco o de estados anímicos, probablemente tomando en cuenta la entrevista a Martín Adán publicada en la revista *Caretas* el 21 de septiembre de 1981, en la que el poeta declara lo siguiente sobre *La casa de cartón*: «No es novela. Es una serie de estampas del Barranco de cuando yo era niño» (Adán, 2011, p. 63).

se trata de un «diario». Esta condición de escritura nos ayudará con el primer paso para reconocer la idea de desdoblamiento del narrador en su personaje, ya que encontraremos un espacio profundamente íntimo al cual sería difícil acceder si se tratara de otra persona distinta a uno mismo.

3. DESDOBLAMIENTO DEL NARRADOR

Aquí conviene establecer una diferenciación entre la idea de una «suerte de diario», que supone toda la escritura de *La casa de cartón*, y el objeto «diario de Ramón», que aparece en la ficción del texto y al que el narrador tiene acceso; aunque, desde cierta interpretación específica, estos podrían resultar como la amalgamación de una misma escritura. Lo importante aquí será el hecho de que el narrador leerá y citará el diario de Ramón, integrando fragmentos de este al texto, pero, sobre todo, que esta lectura le provocará evocaciones de recuerdos y pensamientos propios: «Yo imagino a aquel hombre como una vaga estatura de la que pendía un saco mal cortado. Algunas palabras en el diario de Ramón intentan —en vano— rehacer íntegra en mi cerebro la imagen de aquel hombre, destrozada, dispersa» (Adán, 1973, p. 73). Asimismo, esta escritura (la del diario de Ramón) compartirá la característica antes señalada (y atribuida a *La casa de cartón*) de escribir ciertos eventos o descripciones para señalar otra cosa más allá de las mismas, es decir, para señalar un «algo»:

Pero estos apuntes no sé si serán verdaderamente la imagen que de aquel hombre había en Ramón o simplemente locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo cuando escribía su diario, trasmutados en tontas ganas de señalar algo (p. 74).

La idea de desdoblamiento a través de la lectura del diario se acentúa cuando el narrador se cuestiona si tal recuerdo habría sido real:

¿Habrá existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios? ¿Nos habrá llevado el aburrimiento a hacer un hombre? ¿Tenía aquel hombre memoria, entendimiento y voluntad?... Porque yo veo ordenarse los datos que dice Ramón ahora mismo, humanamente, en una atmósfera de verano densa y amarilla. Yo también veo a aquel hombre disperso, incompleto, medio locura, medio ambiente, medio verdad, con la barriga de aire y las pantorrillas de horizonte marino, vertical, charadesco, embromado, al filo de un malecón sin baranda. Quizá todo no es sino elementos esenciales, fechas fisonómicas, cruces y mayúsculas, taquigrafía de observador viandante que en un momento dado rehacía en la gorda y crinuda cabeza de Ramón, la imagen de aquel hombre, que, en verdad, existía (pp. 74-75).

En esta escena, claramente, podríamos intuir el proceso de ficcionalización de un evento real, la trasmutación de la realidad en escritura, basándose en elementos esenciales, pero con una carga poética. Vemos que, desde el cuestionamiento en sí mismo de tal realidad, esta escritura posee características estéticas y líricas (como la descripción cromática de la «atmósfera de verano densa y amarilla» o la caracterización del hombre como «disperso, incompleto»), a la vez que remarca constantemente su propia metaficcionalidad. La posibilidad del desdoblamiento se evidencia en la pregunta que se hace el narrador de haber «soñado» y «creado» algo junto con Ramón, ya que son verbos que suponen una acción personal y sumamente íntima; así complementaría el juego de superposición de identidades. Bajo la misma dinámica, más adelante, en el mismo párrafo, el narrador manifiesta su deseo de tener adelante a ese hombre para

hacerle preguntas cuyas respuestas revelarían su humanidad o inhumanidad; y, ante hipotéticas respuestas⁴, señala que «ya podría yo saber con certeza que aquel hombre lo habíamos hecho nosotros, Ramón y yo, en una hora de ocio y crepúsculo» (p. 75). Respecto a este vínculo entre la realidad vivida por el personaje y la escritura de Ramón, Verani se cuestiona lo siguiente:

¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad? La novela despliega una focalización oscilante de la que resultan diversos niveles de percepción lectorial. Una lectura inocente permite aceptar como reales los hechos que le ocurren a Ramón, sus amores con Catita y su prematura muerte. Al mismo tiempo, experiencias y sentimientos compartidos sugieren que Ramón representa la trasposición simbólica de las carencias del narrador (vida activa, aventuras amorosas), que inventa una personalidad compensatoria, opuesta a la suya, que connota pasividad, contemplación e impotencia. Lo notable es la maestría de Martín Adán en el cuestionario de la enunciación, en el manejo equívoco de la identidad del yo protagónico mediante la problematización de la voz narrativa, que no acepta límites tradicionalmente consolidados (1992, p. 1083).

Esta estrategia se hace evidente cuando el narrador decide asumir la identidad perdida de Ramón (en tanto que muere). La muerte de Ramón, antes que significar la pérdida de una identidad «otra» de su misma persona, bien podría representar la asunción o interiorización de esa identidad «otra» y así, pese a

4 «¿Es usted leguista? ¿De cuál marca fuma usted? ¿Mantiene usted una querida? ¿Siente usted calor?». Si aquel hombre respondiera que él era monarquista, que él no fumaba por carecer de narguilé, que él amaba a una vieja piadosa; que él no sentía calor sino en invierno» (Adán, 1973, p. 75).

la muerte simbólica, adjudicarse actitudes que, aunque siempre fueron tuyas, antes atribuía a un otro:

Tú cataste a Ramón, y él no te supo mal. Pues bien, yo seré Ramón. Yo hago mío el deber de él de besarte en las muñecas y el de mirarte con los ojos estúpidos, dignos de todas las dichas que tenía Ramón. Tonto y alado deber aceptado en una hora insular celeste, ventosa, abierta, desolada. Yo seré Ramón un mes, dos meses, todo el tiempo que tú puedas amar a Ramón, Pero no: Ramón ha muerto, y Ramón nunca tuvo la cara triste, y sobre todo, tú ya has catado a Ramón (Adán, 1973, p. 102).

4. «POEMAS UNDERWOOD»

Como vemos, en *La casa de cartón*, a través de las indistintas experiencias del narrador y Ramón se desarrolla la idea de desdoblamiento. Pero otra característica que evidencia este vínculo son los denominados «Poemas underwood». Si bien, como ya hemos visto, toda la obra cuenta con divisiones reconocibles como «capítulos», la única sección que posee subtítulo es la de «Poemas underwood», la cual, además, irrumpe en el texto por tener una mayor inclinación hacia la forma en verso y por representar a la ciudad de una manera más «real». Estos poemas están escritos de tal forma que bien podrían tener una autonomía fuera de *La casa de cartón*⁵, pero que, a su vez, cumplen un rol sumamente elemental y funcional en todo el conjunto. Lo que nos interesa resaltar aquí, con relación a su funcionalidad en la obra, es la cualidad «material» de estos poemas dentro de la ficción, es decir, su condición de objeto al que, al igual que los diarios de Ramón, el narrador tiene acceso.

5 «Así lo han entendido sus editores Ricardo Silva-Santisteban (1980) y Mirko Lauer (1988), quienes han incluido los “Poemas underwood” en el corpus de la poesía adaniana» (Chirinos, 2004, p. 56).

Se trata de unas hojas mecanografiadas con versos escritos por Ramón. Hacia el final de la sección que sigue a los «Poemas underwood», el narrador menciona: «Ramón dejó los versos que van arriba, escritos a máquina, por el índice, de un libro suyo que heredé con las páginas todavía sin cortar» (Adán, 1973, p. 93). El subtítulo en sí mismo evidencia la condición material de estos papeles y de su registro. La palabra «underwood» funciona en dos sentidos antinómicos (Chirinos, 2004, p. 64): el primero como denotativo, que sugiere un vínculo con la naturaleza (particularmente el bosque); y el segundo como metonímico, vinculado con el nombre comercial de la máquina de escribir, ya que existía una generalización para referirse a este objeto mediante la marca. Esta segunda acepción del término nos remite a la materialidad del objeto mecanografiado dentro de la ficción y, a la vez, resalta el carácter intimista de la escritura, de la privacidad del poeta en su acto creativo.

Por otro lado, el mismo subtítulo también indica que nos encontramos frente a «poemas»; es decir, toda la sección estaría escrita bajo esa caracterización y, por lo tanto, propios de un yo (supuestamente) más lírico. Aunque hay una clara diferencia con el resto de la obra, por estar diagramados a manera de versos, igualmente, estos poemas contienen una fuerte carga narrativa y están escritos en primera persona, por un «yo» que representaría a la configuración propia de su «autor» ficcional, es decir, Ramón. En este sentido, nos encontramos frente a la trasposición de roles e identidades que hace que la obra tome un curso autoficcional, generando el cuestionamiento de en qué medida estos personajes no están también cifrando al autor real, es decir, Rafael de la Fuente Benavides, bajo el seudónimo de Martín Adán. Esta sería una autoficción que contiene una analogía doble: entre el narrador y Ramón, así como también entre el autor y estos personajes. Así, el juego de enmascaramiento sería

exponencial y haría confluir a estas distintas figuras. Respecto a esta idea, Di Benedetto señala lo siguiente:

Del prólogo escrito por Sánchez se desprenden también los efectos de la utilización del seudónimo como vaciamiento de la figura autoral en que se sustenta el sujeto imaginario: «Este escritor recién aparecido tiene una rara manera de salir a la palestra. Aparece en trío, pero en trío belicoso» [...]. La explicitación de la «rara manera» en que el desconocido escritor hace su aparición en la escena literaria hace referencia a la tríada fundamental de la teoría del sujeto imaginario: tanto Rafael de la Fuente Benavides como Martín Adán y más adelante el personaje Ramón de *La casa de cartón* participan de la génesis literaria que implica deshacerse de una proyección biográfica para así dar lugar a la «circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos» (2020, pp. 171-172).

Sobre la inclusión de los «Poemas underwood» en el conjunto, estos se ubican casi a la mitad de la obra y queda claro que establecen un límite, una ruptura, una división que, como ya se ha visto, marca el antes y el después de la muerte de Ramón. «En ese momento se abre una etapa menos gozosa en la vida de nuestro personaje. Y no solo por el encuentro de la muerte y de la soledad, sino por la, desde entonces, constante presencia del desencanto» (Vidal, 1973, p. 12). Lo que habría que analizar es cómo estos poemas se insertan en la obra, en qué se diferencian y cómo dialogan con toda *La casa de cartón*.

Para Eduardo Chirinos, el narrador intenta disuadir a su amigo Ramón de la muerte. La lectura de los «Poemas underwood», por parte del narrador, se instalaría en el borramiento de un trauma (la muerte de Ramón); así, esta lectura y la salida a la calle se equivalen con el deseo de no presenciar ni contar la muerte de Ramón (2004, p. 56).

Solo en la lectura de la salida a la calle es posible cortar el tenue argumento de las vacaciones escolares (en este sentido, los «Poemas underwood» funcionan como la hendidura que dobla en dos el cartón de la casa) y borrar el doloroso trauma que supone la muerte de Ramón (Chirinos, 2004, p. 71).

Sin embargo, si asumimos la condición del desdoblamiento del narrador y el personaje, habría que aplicar esta dinámica a todo el poemario y leerlo desde esa perspectiva, no solo en los momentos en que se evidencie tal desdoblamiento. En tal sentido, la muerte de Ramón no supondría una muerte «real» dentro de la ficción, sino una pérdida o alejamiento de una parte de sí por parte del narrador. No podríamos hablar de una muerte física en sí misma (aunque cierta sensación trágica se perciba en el texto). Esta muerte debería abordarse desde una perspectiva alejada de lo estrictamente fisiológico para pasar a un plano metafórico o simbólico que represente qué implica para el narrador o qué la provoca. Por ejemplo, Elguera menciona que «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 auténtica, la vida de cadeneta» (2011, «La ciudad como espacio profano», párr. 35).

Volviendo a la propuesta de Chirinos, los «Poemas underwood», al situarse en la mitad del relato, encubren y silencian la muerte de Ramón, quien a partir de ese momento se convertirá en un personaje evocado («leído») por el narrador. Entonces ¿qué leemos cuando leemos estos poemas?

La respuesta nos instala en una compleja galería de espejos: leemos al narrador leyendo poemas heredados (y por lo tanto «suyos»), leemos también lo que el narrador lee (y nos hace leer) mientras ocurre la muerte de Ramón. Pero, sobre todo, leemos al joven Adán, quien detrás de la máscara que confunde a Ramón con el narrador, ofrece las claves de su destino literario (2004, p. 56).

Lo que nos interesa destacar del texto de Chirinos es la idea del «narrador que lee» y que al mismo tiempo hace al lector partícipe de esta experiencia. Como él menciona, esta condición tiene su punto más alto en los «Poemas underwood». Esta idea del narrador que lee ya se ha anunciado previamente en la alusión y citación de los diarios en partes como las que siguen: «Algunas palabras en el diario de Ramón intentan —en vano— rehacer íntegra en mi cerebro la imagen de aquel hombre, destrozada, dispersa» (Adán, 1973, p. 73) o «Así dice el diario de Ramón, el cuaderno de tapas de negro hule lleno de palabras que no sé cómo vino a parar en las manos de la señorita Muler» (p. 74). Esta referencialidad al diario continúa luego de los «Poemas Underwood»: «De Ramón solo me queda la grave amargura de haberle conocido y el permiso de hojear su diario íntimo en la alcobita mentecata de la señorita Muler» (p. 120). Es decir, a lo largo de toda la obra, el narrador lee constantemente a Ramón, ya sea mediante evocaciones a recuerdos o mediante la lectura de sus materiales físicos «reales» en la ficción (diario y poemas). Por lo tanto, el vínculo íntimo entre uno y otro es bastante claro; donde, más que una profunda amistad que permite el acceso a cuestiones personales, se evidencia una vivencia compartida.

5. EL PERSONAJE «RAMÓN»

En cuanto al nombre «Ramón» en sí mismo, distintos críticos han dado variadas posibilidades de interpretación. José Miguel Oviedo sugiere que el nombre subraya «el rasgo de familia que esta prosa juguetona y gimnástica tiene con las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna» (2001, p. 412). Para Jorge Aguilar Mora, sería una «figura elusiva y trágica», lo asocia con maestros ejemplares, como Emilio Huidobro, Eguren, Jiménez, Enrique Bustamante y Ballivián (1992, p. 44). Así también, recuerda que «Ramón» es un anagrama «casi perfecto» de (he)rmano (p. 45), en el que el elemento sobrante «he» duplica su condición de

«otro» (Chirinos, 2004, p. 57). Para John Kinsella, «la fusión de identidad más compleja y significativa de *La casa de cartón* se produce entre Ramón y el narrador» y señala, entre otras similitudes, el «empleo de un mismo estilo literario» (1987, p. 93). Mirko Lauer llama a Ramón «su amigo, rival y *alter ego* [del narrador]» (1983, p. 27). Hugo Verani se pregunta: «¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad?» (1992, p. 1083). Así, Eduardo Chirinos señala que «no es aventurado suponer en Ramón la unión simbólica e inquietante de una alteridad que —como la de su hermano César, la de Narciso o la de Aloysius Acker— pugna dolorosamente por convertirse en identidad» (2004, p. 57).

Como vemos, distintos críticos se refieren a la figura de Ramón como una construcción que alude a escritores, pero, sobre todo, a un «otro». Más allá de estas consideraciones, no hay que olvidar que el verdadero nombre de Martín Adán es Ramón Rafael de la Fuente Benavides, de modo que el nombre de este personaje bien podría funcionar como una alusión directa al nombre del autor; más aún si consideramos que el narrador de *La casa de cartón* no tiene nombre, lo cual complementaría la idea de desdoblamiento, pero esta vez con relación a la figura del autor. Sobre esta trasposición del vínculo narrador-personaje hacia el de persona-autor, Di Benedetto señala lo siguiente:

Benavides se «inventa» un personaje, un sujeto de la enunciación que corroe la persona misma del autor y que establece por lo tanto una tensión con su pasado familiar desechándolo. Martín Adán desmantela en parte el recorrido biográfico del autor Benavides mediante la ironización constante y las alusiones impertinentes a un trayecto vital del que reniega al transformar los propios hechos de su vida con la clara finalidad de hacerse un nombre propio. Despliega una serie de estrategias textuales destinadas a construir una autoría basada en un proceso paródico ininterrumpido de sus autorrepresentaciones [...]. Incluso

se decide a reformular su proyecto biográfico, ya que con *La casa de cartón* se perpetúa el carácter fantasmal del poeta limeño relacionado de ahí en más con la vida bohemia y el ostracismo (2020, pp. 172-173).

Así, pues, la configuración de un «yo» otro se manifiesta tanto en la ficción como en la realidad, como una suerte de esencia contradictoria que se disuelve a la vez que se concreta a través de la escritura. No se trata solo de la negación de una responsabilidad autorial, sino de una posición frente al fenómeno social que implica ser alguien. Además, esta idea de alteridad no se limita en la simple figuración de un desdoblamiento, sino que incluso se proyecta hacia una multiplicidad de «yoes»:

Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son los hombres.

Solo sé que debo ser justo y honrado y amar a mi prójimo.

Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a cada instante y no viven nada.

He aquí mis prójimos (Adán, 1973, pp. 87-88).

Estos versos los encontramos en los «Poemas underwood» y vemos que la importancia de ser «alguien» queda relegada a la de ser «cualquiera». Con algo de ironización, la otredad busca el reconocimiento de la humanidad con cierta empatía y, debido a que hay una fuerte experimentación con el lenguaje, esta tematización de la alteridad llega incluso al juego anagramático: «¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada. / O, tal vez, ser un hombre como los toros o como los otros» (Adán, 1973, p. 90). En tanto que hay una evidente intención por la pérdida de la singularidad, el yo poético manifestará el deambular de identidades metaforizado en su errancia física por la ciudad.

6. EL ESPACIO URBANO

Los «Poemas underwood» hacen un tratamiento particular del espacio urbano. Al respecto, Chirinos dice que el escenario callejero ya estaba presente en los cuadros anteriores a esta sección; sin embargo, las calles de estos poemas se oponen a las que se han ido construyendo a lo largo de la ficción en *La casa de cartón* (2004, p. 58). La calle se configura como un espacio cultural objetivo: en ella el poeta se convierte en una suerte de autómatas que discurre sin rumbo aparente, como su propia meditación (p. 59); es decir, incurre en digresiones, su escritura parece tener un tono más fluido en el que va escribiendo lo que repentinamente piensa y tal meditación se diferenciará del tono que predomina en el cuerpo narrativo. Como ejemplo de esta errancia, veamos la parte final de los «Poemas underwood»:

El panorama cambia como una película desde todas las esquinas.

El beso final ya suena en la sombra de la sala llena de candelas de cigarrillos. Pero esta no es la escena final. Pero ello es por lo que el beso suena.

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

¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?

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

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

Estoy sin pasado, con un futuro, excesivo.

A casa... (Adán, 1973, p. 91).

El cuestionamiento mismo del personaje (o del yo poético de Ramón [o de Martín Adán]), de no saber cómo ha ido a parar en un cinema perdido y humoso, yuxtapone su errancia por la ciudad con su errancia escritural. Esta voz poética borra su pasado para, a partir de su presente, proyectarse a su futuro (excesivo). El final de estos poemas, tanto de manera literal como simbólica, explicita el retorno a casa.

Ya en la sección que sigue a los «Poemas underwood», se vuelve a reafirmar la idea de desdoblamiento, que será planteada a través de una suerte de alegoría irónica. Recordemos que esta sección inicia sin mayores reparos anunciando la muerte de Ramón: «Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos—cine, tranvía, etcétera—» (Adán, 1973, pp. 91-92). La aproximación de Ramón a la muerte es planteada desde una actividad cotidiana y no desde una perspectiva trágica: lo último que le queda es el placer de observar la realidad por debajo de los asientos, donde no pueda ver a los otros en su integridad, sino solamente sus zapatos, que los mantienen y aferran a la existencia, como se suele decir «con los pies en la tierra». En este contexto, de ver solo zapatos por debajo del asiento, se continúa tanto con la metáfora del doble ser, así como también con la experimentación del lenguaje: «Zapatos viejos, un alma sola en dos cueros y este no amarse [...]. Zapatos viejos, un alma —una sucia capa, de cola entre la plantilla y la suela— un alma en dos cuerpos —dos hinchados y reumáticos cuerpos de cuero rugoso—, una sola alma en dos cuerpos» (p. 93). En tanto seres bípedos, los humanos están sujetos a la realidad por dos partes que los sostienen y movilizan. La búsqueda por estar representado por dos identidades distintas se intensifica; más allá de la división cuerpo/alma, se intenta plasmar esta dualidad mediante el vínculo de dos seres contenidos en una

sola entidad (cuero/cuerpo). Se repite la idea de «una sola alma en dos cuerpos» y no dos almas en un solo cuerpo, que sería lo esperable para remarcar la posibilidad de ser varios o de no ser solo uno.

7. INTERTEXTUALIDAD CON OTRAS OBRAS

Para ir finalizando con las estrategias que manifiestan alteridad en *La casa de cartón*, otro modo de aproximarse a la idea del desdoblamiento es a través del vínculo intertextual, es decir, de la referencia a obras de condiciones similares, donde la figura del autor entabla un vínculo con sus personajes que va más allá de la simple anécdota biográfica. Estas referencias aparecerán en la obra como parte de las lecturas de los mismos personajes. Veamos:

Así, nosotros supimos la vida —eterna como la de Dios Padre— de ese pobre Stephen Dédalus —«un cuatro-ojos muy interesante y que mojaba la cama»—. Así, supimos la trastada que seis personajes jugaron a un buen director de teatro, de cómo le tentaron a escribir y de cómo acabaron no existiendo. Así, supimos de un mozo que pretendía ser discípulo del Diablo, como si este quisiera desprestigiarse en la enseñanza. Y nombres raros que eran hombres —Shaw, Pirandello, Joyce— le bailaban a Raúl en la punta de la lengua —títeres embrujados por una bruja analfabeta— (Adán, 1973, p. 78).

En este párrafo, se hace alusión a obras como *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce (novela conocida por tener un contenido semiautobiográfico a través de un protagonista que sería el *alter ego* del autor); *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello (obra en la que los personajes insisten en que un director los provea de vida); y *El discípulo del diablo*, de George Bernard Shaw (donde un joven se autoproclama como

discípulo del diablo). Todas ellas contienen estrategias (como la autoficción, la despersonalización y la errancia), que, en cierta medida, aparecen sugeridas en *La casa de cartón*. Incluso, luego se remarca la independencia del personaje de su autor y su existencia autónoma en el texto:

Conocemos a nosotros... Stephen Dédalus no era el de Joyce: Stephen Dédalus era, sin duda, un muchacho ambicioso que soñaba con desposarse con una yanqui rica; un muchacho muy inteligente y muy seguro de su conducta, tanto, que engañó a un convento de jesuitas (Adán, 1973, pp. 78-79).

Como vemos, mediante la inclusión de estos referentes articulados en lecturas que los personajes realizan en la ficción, Martín Adán explicita sus influencias y anuncia el juego intertextual que empleará al comentar cómo modificará las estrategias propias de estas obras, tal como señala Ricardo González Vigil:

Martín Adán transfigura los rasgos propios de la «novela de aprendizaje» (*Bildungsroman* actualizado para la época vanguardista por Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust y las peripecias del personaje Dedalus de James Joyce), de la confesión autobiográfica (su libro tiene mucho de diario íntimo, tendiendo convergencias secretas entre el diario del personaje Ramón y el discurso del narrador de *La casa de cartón*, hasta hacernos sospechar que estamos ante diversas personificaciones del propio Martín Adán que consigna su existencia en Barranco), del arte de describir paisajes y personas (una galería magistral de retratos trazados por una pluma adolescente), de la prosa fluida y plástica, plena de asociaciones conceptuales y metafóricas, citas refinadas y extravagancias humorísticas (cultivada con esmero por vanguardistas como el español Ramón Gómez de la Serna) y de la ya rica tradición moderna del «poema en prosa» (1979, p. 117).

8. CONCLUSIÓN

Son múltiples las estrategias que Martín Adán utiliza en *La casa de cartón* para proponer el desdoblamiento o la transfiguración del narrador hacia el personaje Ramón. Ya sea mediante la sugerencia en el texto mismo, la lectura de sus escritos o la referencia intertextual, queda claro que hay una intención de representar una despersonalización que traspase tanto los límites de la ficcionalización como los de su realidad como autor.

REFERENCIAS

- Adán, M. (1973). *La casa de cartón*. Peisa.
- _____. (2011). *Martín Adán: entrevistas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aguilar, J. (1992). Estudio introductorio a Martín Adán. En Adán, M., *El más hermoso crepúsculo del mundo. (Antología)* (pp. 7-153). Fondo de Cultura Económica.
- Chirinos, E. (2004). En busca de la alteridad perdida. Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas underwood» de Martín Adán». En *Nueve miradas sin dueño. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española* (pp. 53-78). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica.
- Di Benedetto, M. (2020). Los cimientos de una disidencia ficcional en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Telar*, (25), 167-185. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/503/513>
- Elguera, C. A. (2011). El niño novillero y la muerte sempiterna y seria en *La casa de cartón*. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (46). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/cacarton.html>

- González, R. (1979). La poesía peruana en los años 20. *Revista de la Universidad Católica*, (51), 109-119. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/49191/poesia_peruana_ricardo_gonzales.pdf
- Kinsella, J. (1987). La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 87-96.
- Lauer, M. (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Hueso Húmero Ediciones.
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Alianza.
- Verani, H. (1992). *La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano. En Vilanova, A. (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 4* (pp. 1077-1084). Promociones y Publicaciones Universitarias. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-casa-de-carton-de-martin-adan-y-el-relato-vanguardista-hispanoamericano/>
- Vidal, L. F. (1973). Una lectura de *La casa de cartón*. En Adán, M., *La casa de cartón* (pp. 7-15). Peisa.