

# ENSAYOS



# La mujer en *La casa de cartón* y la triangulación histórica<sup>1</sup>

Yolanda Westphalen Rodríguez

*La casa de cartón*, libro insólito, texto de frontera entre la prosa y la lírica, es un reto para los críticos y estudiosos por los múltiples ángulos posibles desde los que se puede analizar<sup>2</sup>. Junto con el lenguaje fracturado y la fuerza expresiva de *Trilce* (Vallejo, 1979 [1922]), la poética experimental y cinematográfica de *5 metros de*

- 
- 1 El presente artículo toma como base “Martín Adán y *La casa de cartón*”, ensayo publicado como un capítulo de mi libro *Apuntes en voz alta* (2014, pp. 207-215). El trabajo inicial sobre el relato de Martín Adán fue presentado, en colaboración con Sergio Ramírez Franco, cuando ambos estudiábamos la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; es decir, se remonta a la primera mitad de la década de 1990. Ya desde entonces me interesó sobremanera la postura de la triangulación histórica planteada por Perry Anderson para comprender las características de nuestra vanguardia en sus múltiples variantes.
  - 2 La edición de *La casa de cartón* con la que trabajo es la publicada por Peisa en el 2005, que estuvo a cargo de Luis Fernando Vidal. Me referiré a su prólogo a lo largo del texto, así como a las notas de Elsa Villanueva.

*poemas* (Oquendo de Amat, 2007 [1927]), su incursión en el flujo de conciencia y la hibridez discursiva convierten al texto de Martín Adán en una de las obras más emblemáticas de la vanguardia. Incorpora no solo los mejores elementos de la modernidad, sino que, contrariamente a lo que se afirma de su obra poética, el referente de su relato no está aislado del medio, sino que es local e histórico. Abordar una obra de esta naturaleza implica contextualizarla en la corriente de la vanguardia como movimiento en general, además de comprender las características históricas y sociales en las que surgió y por qué se constituye en expresión de la modernidad en el Perú.

En el debate sobre la modernidad y la posmodernidad realizado entre Marshall Berman y Perry Anderson (Casullo, 1989, pp. 92-116), este intenta explicar el origen y la naturaleza social del conjunto de prácticas y doctrinas estéticas de vanguardia a partir de la intersección de diferentes temporalidades históricas en lo que él llama un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas. Se trata, en primer lugar, de la codificación de un academicismo institucionalizado dentro de una sociedad todavía masivamente influenciada por las clases aristocráticas o terratenientes, que seguían marcando la pauta política y cultural en la Europa de la preguerra. La segunda coordenada es la aparición incipiente y esencialmente novedosa de la tecnología de la Segunda Revolución Industrial, y la tercera es la perspectiva de una revolución social inminente.

Las vanguardias habrían surgido contra este academicismo, criticando sus valores culturales y, como movimiento, se articularon en oposición a ellos. Las vanguardias europeas florecieron en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente tecnológico aún indeterminado y un futuro político ciertamente impredecible. Esto sucedió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente (Westphalen, 2001).

En el Perú, los artistas de vanguardia se adscriben al movimiento internacional desde un horizonte específico y con sus características particulares de intersección de temporalidades históricas. Así, *La casa de cartón* construye simbólicamente nuestra

propia modernidad híbrida. En el relato, se combina la ironía contra personajes de la oligarquía aristocrática, junto con la presencia de un lenguaje plagado de cultismos. Se configuran también elementos típicos de los albores del capitalismo de la Segunda Revolución Industrial, como la electricidad, pero se trata de una tecnología capitalista antropomorfa, dotada de características humanas. Y, por último, no vislumbramos la inminencia de la revolución social, sino la presencia activa del artista, que por la propia naturaleza de su pensamiento crítico se convierte en un marginal que socava el discurso oficial. *La casa de cartón* nos sumerge en esa aldea grande, a la que aludió en su momento Emilio Adolfo Westphalen: urbe en ciernes ubicada en el umbral entre lo rural y lo urbano, urbe de inicios de siglo, preñada aún de ruralidad.

A partir de este breve esbozo de las coordenadas históricas en las que se inscribe la vanguardia limeña de inicios del siglo xx, este artículo se propone examinar las imágenes que se construyen textualmente sobre la mujer, esto es, los personajes femeninos, pero también la aproximación o lejanía del narrador respecto de ellos. Buscamos esbozar preguntas más que respuestas sobre cuál es el vínculo entre esa presencia femenina y la triangulación histórica aludida, así como cuál es la relación entre Catita y las primeras aproximaciones, desde la óptica del narrador, a la imagen de la mujer y de la modernidad.

Dado que se trata de un relato de formación<sup>3</sup>, que narra el paso del narrador de la adolescencia a la adultez, la historia va a estar marcada por el despertar de la sexualidad y por el contacto con la muerte. El flujo de conciencia, la principal técnica a la que recurre, revela el proceso de percepción de la realidad en la inmediatez de la mente del narrador, incluida su percepción de las mujeres. En este sentido, va a aparecer en el relato un amplio espectro de imágenes femeninas construidas a partir de comentarios sobre beatas, solteras, turistas y, muy en especial, sobre Catita. Las reflexiones acerca de la muerte confluyen en el fallecimiento de su gran amigo Ramón. Seguimos con el joven artista el proceso de percepción de la reali-

---

3 Véase el prólogo de Luis Fernando Vidal, en Adán (2005 [1928]).

dad, en general, y de la presencia femenina, en particular, y cómo estas percepciones se integran al interior del relato.

El flujo de conciencia nos va a llegar a través de una narración configurada como un conjunto de imágenes dislocadas, suma de viñetas, estampas cinematográficas enlazadas de una forma y ritmo descompasados que pueden acumularse indefinidamente, como si se tratara de “casos” unidos tenuemente por la técnica narrativa del ensarte, pequeñas reflexiones sin aparente conexión entre sí y con un final abierto que en realidad podría seguir conduciendo a más viñetas, estampas y flujos de conciencia. Imágenes desarticuladas y letreros (“Poemas underwood”), elementos que se interrelacionan a la manera de cadáveres exquisitos. La técnica de composición se aproxima al *collage*, al montaje, ensamblaje propio del cine, ese arte popular de la modernidad que nos va a hacer viajar por la experiencia cotidiana del joven narrador y deambular con él por calles y plazas enfocadas desde planos generales, que nos hace acompañarlo en sus recorridos mentales en cada una de las cámaras subjetivas con las que sigue a ciertos extraños personajes, para, finalmente, detenernos en las tomas de planos de detalle de Ramón o Catita. Relato no mimético, sino subjetivo, en el que no se va a configurar un pibe tipo Chaplin, sino un adolescente sabiendo, un anticipo de *nerd* que reivindica la marginalidad o, más bien, un tipo de automarginalidad.

La técnica cinematográfica (Lauer, 2003) va a ser también sustancial para establecer la importancia o el posicionamiento de las distintas imágenes de mujer, pues configura figurantes, actrices de reparto y protagonistas. Así, la imagen de entrada del libro son las beatas; inicia el relato con un plano general del ambiente de la ciudad-pueblo (Barranco), para naturalizarla como el telón de fondo del escenario en el que se desarrolla la historia. “Nieblecita del pequeño invierno, cosa del alma, soplos del mar, garúas de viaje en bote de un muelle a otro, aleteo sonoro de beatas retardadas, opaco rumor de misas, invierno recién entrado” (p. 16). Las mujeres y los curas conforman la imagen de una Lima urbana, pero aún colonial, y, al centro de la escenografía, los representantes de la República Aristocrática: “Un viejo... Dos viejos... Tres viejos... Tres pierrolistas” (p. 17).

Sin embargo, los estereotipos no son solo parte del telón de fondo exterior, sino también de los esquemas culturales internalizados. Vemos desfilar con ironía imágenes de beatas, abuelas, solteronas, pregoneras; lo oímos repetir prejuicios y clichés: “Días terribles en que todas las mujeres son una única mujer en camisa” (p. 55); “Eres tonta y linda como todas las mujeres” (p. 57). Parte de ese tinglado es la imagen de la mujer y del pecado: “[...] en el Moulin Rouge, él pecó de veras; en el puente de Alejandro III, una estrella limeña le sonreía en el borde del ala de su sombrero” (p. 29); “Miedo del cuco de cara de suegra” (p. 44). Fantasmas del pasado, fantoches presentes en costumbres y mentalidades, figurantes, extras que pululan en la sociedad y no abandonan nunca el escenario. Espacio urbano limítrofe, imagen de mujer entre Eva, el pecado y el sentimiento de culpa ligado a la religiosidad. La ironía, el humor desacralizador, cumple un papel de constructor. El relato presenta el paso de la adolescencia a la adultez, pero también de los estereotipos y los prejuicios, de las beatas y las solteronas de la Lima tradicional y pacata, a la modernidad en la escritura y también en la imagen de la mujer de inicios del siglo xx.

La señorita Muler encarna uno de los estereotipos al que más recurre el relato, el de la solterona: “Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés. Maestra fiscal. Veintiocho años. Salud cabal. Resignación cristiana a la soltería” (p. 31).

Después la cara de ella acababa por arribar un cuerpo largo, seguro, firme, de ángel guardián, de virgen prudente, de soltera voluntaria. En un torpe revolotear de sábanas en su alcoba —tonto aleteo inútil de ganso enjaulado— se iniciaba la cotidiana vida de la señorita Muler, negación del Fisco, mujer de su casa, doméstica, longa, blanda, íntima y fría como una almohada de cama a las seis posmeridiano. (pp. 31-32)

A la señorita Muler se la relaciona con el ángel guardián, también con el ama de casa y la maestra de escuela, todas ellas construidas textualmente como seres asexuados. Muler representa la famosa imagen del ángel de la casa impuesta en el imaginario del siglo xix; encarna, asimismo, el texto patriótico escolar y la educación colonial. Es una de las actrices de reparto que se enamora

de Ramón, pero él no se enamora de ella. Ramón y el narrador rechazan el pasado colonial y desean otro tipo de mujer. Es la imagen misma del melodrama, el del tango o el del folletín latinoamericano, pero filmada en cámara lenta al compás de una vitrola. Es la presencia de la modernidad del cine y del gramófono lo que deja en evidencia “[...] los chismes de escribir y las gramáticas de cartón” (p. 42). En pocas palabras, la señorita Muler se asocia no solo con una imagen de mujer, sino también de escritura.

La imagen de Annie Doll, la inglesa, es la de una mujer identificada con la modernidad; mas es un ser extraño, ajeno, se la percibe como parte del cuadro, pero fuera de cuadro. “En vano paseó por Barranco día y noche una gringa medio loca” (p. 23).

La vida de Miss Annie Doll había que remontarla en trineo y en aeroplano, en automóvil y en trasatlántico. Y en el fin de ella. Miss Annie Doll era un crío rojizo amamantado con biberón sanitario. Leche sintética, carne en conserva, alcohol sólido, siete años de liceo deportivo, renos y ardillas, viajes a China, colecciones de arqueología en una maleta de Manchester en que cabe la civilización entera, tabletas de aspirina, olor de aserrín de los comedores de hotel, olor de humo en alta mar, abordos... ¿en cuánto haces pensar, gringa fotófoba, gringa fotógrafa, que vives en una pensión que es un edificio descomunal con su tercer piso de tablas grises, con sus tristezas de estación de ferrocarril y de gallinero! (p. 24)

La inglesa es percibida como una turista, como un juguete extraño que concita la atención pública. Es parte del paisaje, pero es una parte impostada: no es producto de nuestra propia modernidad, no es la protagonista del relato, solo una actriz de reparto; es más, sus rentas vienen del extranjero y ella no comprende plenamente nuestro lenguaje ni nuestra realidad:

Recordemos a Miss Annie Doll, turista y fotógrafa, resorte vestido de *jersey* que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano. Se apretaba un botón, y Miss Annie Doll arrojaba afuera el cuerpo y las gafas amarillas. El juguete era una atracción municipal, no se podía comprar, era de todos, absolutamente público. La ciudad y Miss Annie Doll... Ella vivía de una renta



que venía de lejos, fabulosamente de lejos, como una lata de té; ella hablaba un latín que quebraba su dentadura de loza, limpia como un cristal, en mil añicos; ella no comprendía las campanadas de San Francisco, porque dio en oírlas en hebreo. (p. 25)

A la caricaturización de la imagen colonial de las beatas y solteronas, se opone la imagen de la gringa, asociada a la modernidad tecnológica, pero Ramón no ve en ella solo la tecnología, sino que la convierte en un jacarandá: “Y el jacarandá que está en esa calle es el que yo digo que es la gringa, no sé si un jacarandá que es la gringa o si la gringa que es un jacarandá” (p. 24). El narrador comparte este punto de vista: “Pero la gringa se parece, quieras o no, esencialmente... qué sé yo... al jacarandá de la calle Mott” (p. 25). Hay una naturalización y antropomorfización de la modernidad tecnológica (Lauer, 2003), pero también una mirada de extrañamiento. La presencia de una urbe con trenes que sudan, poblada de sonidos de cornetas de heladeros, de miradas de fascinación frente a los postes, y la electricidad se convierten en imágenes cinematográficas de encuadres que pasan cuadro por cuadro la película filmada por un joven irónico y agnóstico. El cuestionamiento sobre la definición de lo peruano y la naturaleza de la modernidad son parte de la cotidianidad del universo de *La casa de cartón* y son críticamente desmontados a través del humor y la explosión de las viejas formas literarias.

La primera aparición de Catita nos remite a una estampa que ella le dio de regalo a Ramón. “Un regalo de Catita rra, rre, rri, rro, rru, tontería de internado, retozo de monjas y la sogá larga de saltar que hace elipses de tarde. Catita, dátil de palmera del desierto...” (p. 26). Eufónicamente asocia la estampa de Catita a las monjas, y estas a una fonética, la española. El fonema /R/ o la r fuerte es uno de los sonidos característicos del español y de España, fuente de la tradición religiosa cristiana y de la tradición literaria hispanista. En la segunda aparición, el narrador piensa en Catita, a quien le atribuye mal corazón, pero señala que ahora nada le importa: “Una calle iluminada de silencio —por ella se van nuestros ojos de nosotros, nuestros ojos, niños incautos y curiosos—. Y nosotros nos quedamos ciegos. Y un aire de yaraví enfría un poco de calle con su aliento de puna” (p. 43). Nuestros ojos de nosotros, doble

posesivo que habla de la interferencia del quechua en el castellano peruano, porque Catita y su mal corazón se asocian al aire de yaraví y al aliento de puna.

El adolescente construye sus objetos de deseo:

Pero ella es una brisa que escapa en la primera esquina, y el aire torna a ser vacío y limpio y claro. Una chola bonita, con la cabellera dura, tersa, mojada —talla de barro—, camina aborta, mirando cómo saltan sus pechos, cómo tiemblan, cómo saltan... (p. 44)

Un objeto de deseo nativo, local, pero ese aire de yaraví y aliento de puna los deja ciegos en las calles de luz eléctrica. Existen distintas temporalidades y mentalidades históricas que se superponen en la imagen de la mujer: “Catita, camita fría... Calles a la luz eléctrica, la pesadilla de una carreta, casas chatas con palmeras fabulosas... y un silencio a pedazos que es un pecado mortal” (p. 44). Catita se asocia al pecado mortal, representa lo prohibido porque expresa su sexualidad sin reparos: “Catita, catadora de mozos, mala mujer que, a los quince años mal cumplidos, ya tienes las manos solteronas...” (p. 59).

Esa es la imagen de mujer que encandila a Ramón y al narrador, la sexualidad sin barreras y atrayente de algunas muchachas desenvueltas:

Él cogía una de sus manos de ella. Ella encajaba una pierna gorda, cualquiera, casi ajena, bajo la derecha de él, contraída como en un puntapié. El rostro de él se encendía de rojo como un farol de tráfico o botica de turno en la noche. (p. 64)

Ser catadora de hombres, como Catita, implica una muchacha que juega un papel activo en su relación amorosa, que prueba a los hombres para experimentar la sensación amorosa:

Ella era una brava catadora de mozos. Todos nosotros hubimos de rodar la cabeza por sobre su pechito duro y redondo. Así, de este amor inevitable, hacíamos una era —“Cuando yo enamoraba a Catita...”—. Pero era Catita quien nos enamoraba a

nosotros. Al mirar, guiñaba ella los ojos sin advertir. Sus ojos, redondos como toda ella... (pp. 64-65)

Catita experimenta y disfruta su sexualidad con naturalidad. Eso fascina al narrador y la convierte en su cuarto y quizás mayor amor de sus amores, pero a la vez actualiza todos sus esquemas culturales, pues la mirada del joven artista está también atravesada por las distintas temporalidades históricas. La voz de la mujer misma no aparece como tal en el flujo de conciencia, lo que se construye es la mirada del narrador y su relación de particular cercanía y empatía con Catita, pero simultáneamente su temor frente a ella. La naturaleza híbrida de la modernidad del relato se expresa, asimismo, en la forma como construye textualmente la imagen de la sexualidad. Por un lado, la sexualidad libre de Catita le atrae, pero no puede dejar de considerarla análoga a la prostitución, y al deseo femenino como una expresión de la bestialización de la mujer:

De pronto, giraba este y aparecía un rostro idéntico al anterior, pero amarillo. Era la señal de detención. Ella permanecía impassible como una ramera. Sonreía cándidamente, hundía más la pierna y se mordía el labio inferior sin pestañear. Ramón enflaquecía. Ella engordaba. Ramón era una bestia que empezaba a hacer ideas. Ella era una mujer que principiaba a bestializarse. Súbitamente el sol se encendía de una terrible, carmínea luz de alarma. Pasaba atronando el ferrocarril de la noche. Ramón y ella subían al último vagón. A un triste y oscuro vagón de carga. (p. 64)

La materialidad del sexo y la construcción textual del objeto de deseo enfrentan al adolescente a los prejuicios existentes respecto de la sexualidad, sobre todo a las ideas religiosas del pecado. Por eso, en el relato se reitera la idea de fornicación asociada a la idea de pecado: "Mi quinto amor fue una muchacha sucia con quien pequé casi en la noche, casi en el mar [...] Sucia, sucia, sucia... Mi primer pecado mortal..." (p. 28). Pecado mortal que hay que exorcizar para superar el gran reto del paso de la adolescencia a la adultez, abandonar la imagen de la mujer dual y comprenderla como una unidad compleja de múltiples yos. Adán fragmenta la imagen de Catita, pero no logra ver las diferentes caras que la constituyen, al igual que la modernidad, como una unidad contradictoria.

Tal como señala la investigación de Gilbert y Gubar (2000 [1979]), a la mujer en el siglo XIX y, por supuesto, en el Perú de inicios del siglo XX, se la representa como un ser angelical y dulce, pero si alguien no se somete al estereotipo o no encaja en él, se la configura como un monstruo. Al ángel de la casa se contraponen la imagen de mujeres que acceden al poder, como Gonerilda y Regan en *El rey Lear* de Shakespeare, o las que se convierten en brujas como Medusa, Circe o Esfinge. Catita no encaja en el modelo, rompe con el patrón de la época y, por eso, seduce a los jóvenes artistas; con sus 15 años es la Eva que incita al pecado y desafía a la muerte, aunque también contiene en sí la posibilidad de volver al redil, a la soltería y a la cucufatería. Es una mujer dual. Por un lado, seduce y atrae:

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. (p. 60)

Pero, por otro lado, es una gran incógnita:

¿Así quieres ser, Catita? ¿Qué he de hacer con tu carta? [...] ¿Ves, Catita? Tú no ves nada porque no estás conmigo en el malecón; [...] ¿Has oído, Catita? Yo no puedo entristecerme a esta hora —a esta hora, la única de todas las del día en que soy feliz, inconsciente, como los niños; mi hora de tontería; mi hora Catita. (p. 60)

La “hora Catita” es aquella en la que recibe la carta que la joven le envió y decide convertirla en protagonista de su relato y de sus ansias de amor adolescente.

La mirada híbrida sobre la naturaleza femenina y la lucha interior del narrador por estar a la altura del desafío que Catita y la modernidad híbrida de la Lima de los años veinte le plantean hacía necesario un nuevo tipo de escritura. Martín Adán reniega de la vieja oligarquía y se opone a la Lima y lo limeño del discurso oficial, así como a la cotidianidad dominante, incluidas las imágenes estereotipadas de mujer. Como señala Elmore (1993, pp. 53-97), propone miradas, lecturas y escrituras alternativas: la fragmentariedad del relato y su rechazo a la linealidad son ele-

mentos decisivos para oponerse a la visión de un mundo utilitario y mercantilista. A la lógica del trabajo productivo y la imagen del ángel del hogar le opone una actitud lúdica y crítica que intenta reivindicar la sexualidad femenina, pero se aterra frente a la gran incógnita que representa esta nueva presencia femenina.

*La casa de cartón* no solo es ajena al academicismo y al canon realista, sino que pone en crisis su método de representación a través de una escritura irónica. Así, cuestiona la racionalidad burguesa de un ego estable y coherente, dotado de una sustancia y un centro, al igual que recusa la totalidad objetiva que cimenta la ficción realista. Hay un descentramiento del yo que divide al sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado y una subversión de la identidad de los personajes mismos. El narrador opone su método de construcción del mundo ficcional al de la novela realista y, a diferencia de dichos textos que ocultan su andamiaje narrativo para crear una ilusión temporal de realidad, *La casa de cartón* exhibe todas las convenciones de su invención artística. Esta autoconciencia corroe a través de la ironía crítica los presupuestos que establecen la ficción mimética. El narrador mismo se ofrece a los lectores como un pronombre para enfatizar que su propia existencia se debe única y exclusivamente al discurso. Discurso que hoy releemos para incursionar en el pantanoso territorio de las imágenes de la mujer en la obra más representativa del relato y la literatura de vanguardia en el Perú.

## Referencias

- Adán, M. (2005 [1928]). *La casa de cartón* (edición a cargo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva). Lima: Peisa.
- Casullo, N. (Comp.). (1989). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Elmore, P. (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad de la novela del siglo xx*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Gilbert, S., y Gubar, S. (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Lauer, M. (2003). *La musa mecánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Oquendo de Amat, C. (2007) [1927]). *5 metros de poemas* (edición facsimilar). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, C. (1979 [1922]). Trilce. En *Obra poética completa* (edición, prólogo y notas de Enrique Ballón Aguirre, pp. 51-108). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Westphalen, Y. (2001). *La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Westphalen, Y. (2014). *Apuntes en voz alta*. Lima: Universidad de Ciencias Humanas/Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.